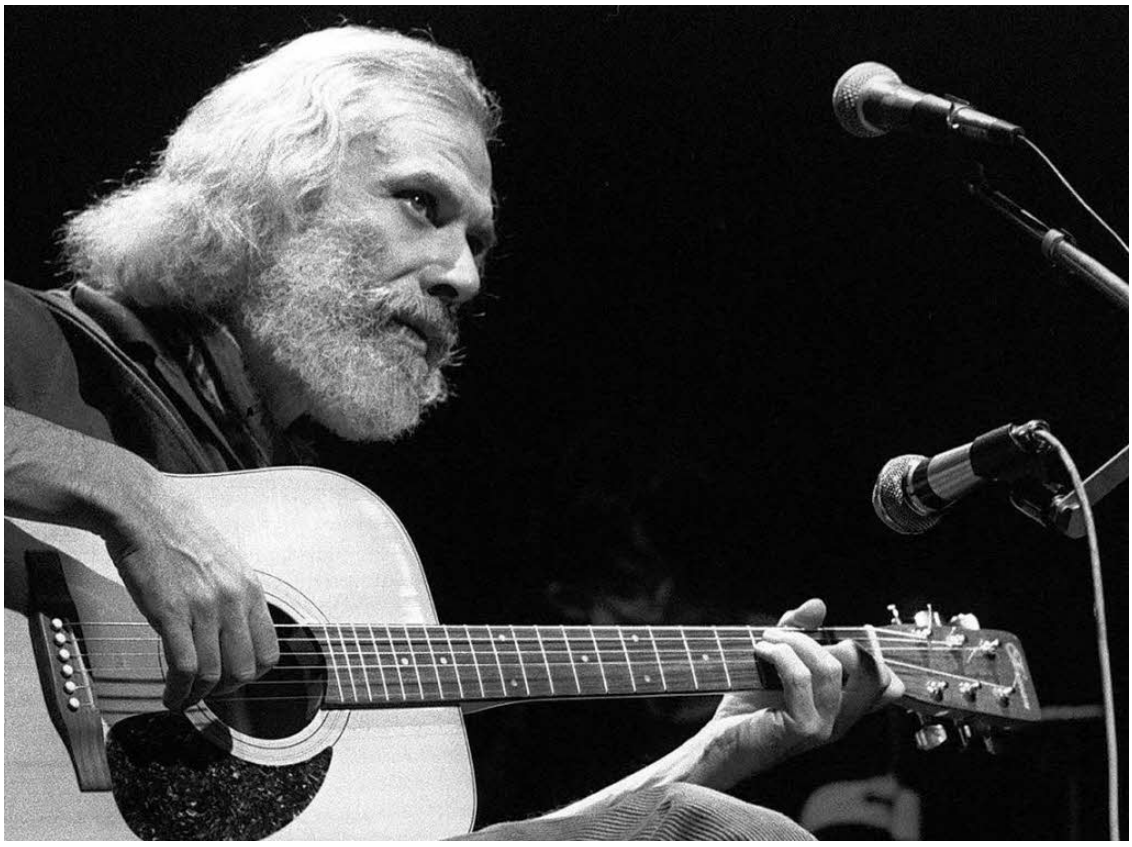
studi interculturali



STUDI INTERCULTURALI 3/2014 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Studi Interculturali 3/2014



ESULI, STRANIERI, PASSANTI E VIAGGIATORI...

Avec ma gueule de métèque
De Juif errant, de pâtre grec
Et mes cheveux aux quatre vents
Avec mes yeux tout délavés
Qui me donnent l'air de rêver
Moi qui ne rêve plus souvent
Avec mes mains de maraudeur
De musicien et de rôdeur
Qui ont pillé tant de jardins
Avec ma bouche qui a bu
Qui a embrassé et mordu
Sans jamais assouvir sa faim...

Georges Moustaki (1934-2013)

Studi Interculturali #3/2014
issn 2281-1273 - isbn 978 1 326 14334 3

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti
www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo *www.interculturalita.it*. Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).
© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. Le fotografie originali sono di Giulio Ferracuti. La foto di Georges Moustaki è tratta da <*www.badische-zeitung.de/rock-pop/zum-tod-von-georges-moustaki-so-schoen-kann-wehmut-sein--72198366.html*>
Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo *www.retemediterranea.it*.
Il presente fascicolo è stato chiuso in redazione il 18.12.14

Gianni Ferracuti
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

SOMMARIO

Raffaele Federici:
Metus Xenos, un mondo in movimento *7*
Robert Michels:
Materiali per una sociologia dello straniero *15*
Pier Francesco Zarcone:
La «questione» palestinese *33*
Mario Faraone:
«I'm like a book you have to read. A book can't read itself to you»: Autobiografia come strumento di conoscenza interculturale in Thomas Wolfe e Christopher Isherwood *77*
Gianni Ferracuti:
«¡Qué distinta pudo haber sido nuestra vida!»: Sonata de otoño o gli esiliati dalla modernità *119*
Barbara D'Alessandro:
Scavalcare l'orizzonte: movimento e transitorietà in Barbara Pumhösel *161*
Sara Graziella Di Lello:
Helena Janeczek: un tentativo di ricomposizione identitaria attraverso la letteratura *181*
Ana Cecilia Prenz:
Sarajevo, Capajebo, Saraj, Bosna i Hercegovina: quell'Europa diversa e inattesa *197*
Laura Papo Bohoreta:
Morena *206*
Ksenija Radovic:
Entrevista con Margo Glantz *212*
Note e recensioni *219*
Miran Košuta: Ivan Bujukliev (Veliko Trnovo 14maggio 1934 - Sofia 27 ottobre 2014); Ivan Bujukliev: Dora Gabé; *Younis Tawfik*, La straniera, *Milano, Bompiani, 1999; Laura D'Alessandro,* Mediterraneo crocevia di storie e culture: un caleidoscopio di immagini, *L'Harmattan Italia, Torino 2014; Call For Paper: La grande guerra come evento interculturale (Guest editor: Umberto Rossi)*



METUS XENOS, UN MONDO IN MOVIMENTO

RAFFAELE FEDERICI[i]

Nel panorama intellettuale del primo Novecento, Robert Michels appare come una figura del tutto singolare. L'Autore è infatti noto come *il* sociologo della politica: in realtà il Renano è stato un innovatore singolare nella metodologia della ricerca sociale, un eclettico intellettuale e un raffinato storico dell'economia. Fra le opere meno conosciute e mai tradotte in Italiano si trova *La sociologia dello straniero*[ii] che con *Sociologia di Parigi*,[iii] *Amore*

[i] L'immagine di apertura è tratta da <*http://www.mentecritica.net/*>

[ii] R. Michels, «Zur historischen Analyse des Patriotismus», in *Archiv f. Sozialwiss*, Vol. 36, quaderni 1 e 2, Gennaio-Marzo 1913

[iii] Ho recentemente curato la ristampa dell'opera di R. Michels, *La sociologia di Parigi e la donna francese,* Morlacchi, Perugia 2013, con un mio saggio introduttivo dal titolo: «Michels e Parigi: l'esperienza della città», pp. 11-44.

e castità[iv] e l'antologia *Problemi di sociologia applicata*,[v] rappresenta l'*opus* di un lavoro complesso e scientificamente eccentrico.

Il saggio *La Sociologia dello straniero* fu pubblicato in tedesco nel 1925 nel periodo in cui l'Autore fu a Basilea e fino ad oggi è stato inedito in italiano. È una complessa e articolata riflessione sulla idea di straniero, inteso come la persona che non ha la cittadinanza del paese in cui abita. Il tema proposto dal Nostro più volte nel saggio si sviluppa nel rapporto fra «patria» e «straniero» nel tentativo di una sociologia che chiama «comprensiva» in cui lo straniero è colui che è «esterno» dal punto di vista culturale, geografico e della cittadinanza e viene ospitato come interno ma in una condizione diversa.

Lo scritto sembra presentarsi agli occhi del lettore contemporaneo come un *opus caementicium* collegando due fasi diverse della vita dell'Autore e due mondi fondamentali del suo pensiero: quello macro-sociologico, teso all'elaborazione di un complesso sistema di teorie generaliste e quello meso-sociologico che attraversa la «sua» difficile contemporaneità con declinazioni anche prescrittive e fenomenologiche. È uno scritto che si caratterizza nell'osservazione della serie dei mutamenti della modernità precipitando l'osservazione nella storia. Tuttavia, in queste storie, nessuno degli elementi osservati può essere visto come essenziale per il mutamento. Insomma solo la diversa quantità e qualità dei diversi elementi nelle loro diverse interazioni possono considerarsi come *la* forma del cambiamento. I fenomeni che cosi interessano la cultura e la società europea sono (anche) una espressione di stranieri in movimento, di persone che attraversano i confini e le culture e tentano di «salvare»,[vi] per riprendere una efficace e poetica espressione di uno straniero come Canetti, le loro lingue, le loro storie nella storia.

È qui visibile *in nuce* quella doppia tensione, quel doppio processo evolutivo del pensiero teso ad elaborare una comprensione del presente nella direzione della localizzazione caratterizzata da una crescente mobilità e contemporaneamente dalla pluralizzazione del sociale. Un tentativo, forse non voluto, che sembra tendere alla ridefinizione dei paradigmi interpretativi di quel duplice processo sintetizzabile nei due poli di riferimento della comunità locale, o meglio localizzata, e della società plurale.

Lo scritto rappresenta, in qualche modo, un possibile punto di svolta sullo studio dell'opera michelsiana troppo spesso «costretta» nel limine della sociologia politica senza presentare complessivamente e compiutamente il suo pensiero e il suo inconfondibile e complesso stile. Le pagine del breve saggio sono velate di un sentimento romantico non in contrapposizione con gli ideali della Rivoluzione francese per un Autore che fu spesso in terre straniere. Michels è uno di quegli Autori che deve essere letto ricordando il fascino del suo stile, dalla sua «difficile sintassi» e dalla complessità del suo pensiero. Con altre parole, il Renano può essere accomunato a quegli Autori poco sistematici come Simmel e

[iv] R. Michels, *Amour et Chasteté: essais sociologiques*, Giard & Brière, Paris 1914.

[v] Di questa complessa antologia è stato recentemente pubblicato un estratto: R. Michels, *Intorno al problema del progresso,* a cura di R. Federici, Armando, Roma 2011.

[vi] E. Canetti, *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano 1991.

Nietzsche proprio perché è riuscito a comporre la sua osservazione fra la profondità e la superficie del sociale in un difficilissimo equilibrio fra la sociologia materiale, la critica delle ideologie e la fenomenologia della superficie. In particolare, gli scritti del Renano mettono in luce una originale teoria sociologica della conoscenza, il cui snodo centrale è rappresentato dai «conflitti tra scuole». Michels ha illustrato il meccanismo secondo il quale le varie cerchie scientifiche generano sviluppo analitico, ma anche il processo di «sociologizzazione» del sapere intorno alle persone, verso una diversa attenzione ai rapporti fra economia, antropologia, filosofia e demografia. Il Nostro affronta così l'analisi di processi assai complessi da cui, nel corso del tempo, è stato possibile dedurre la genesi del pensiero delle scienze sociali. Come in Weber anche nel Nostro vi è la «la non risolvibilità di ogni conflitto di valore», in un processo interpretativo in cui confluiscono anche gli aspetti metodologici dell'orientamento storicista. Da tale vertice il Renano nega la riduzione dell'osservazione ad una unica immagine mondo e utilizza la strumentazione del sociologo in tre dimensioni, ovvero una sociologia generale, una dimensione storico comparativa e una dimensione strutturale. In particolare, come osservato in un altro contesto, Michels concentra l'analisi sociologica «*attraverso il ripensamento e la rielaborazione di una esperienza già data, ormai acquisita*».[vii]

In particolare, di fronte ai fenomeni migratori che, fin dalla loro origine, hanno attraversato la storia dell'umanità e che rappresentano l'essenza stessa dell'umanità,[viii] l'Autore si pone, *in primis*, il problema dello *status* giuridico e del riconoscimento come fatto della modernità:

> *A partire dalla seconda metà del XIX secolo, il cambio volontario di nazionalità, l'abituarsi da una nazionalità ad un'altra, diventa sempre più raro, quantomeno negli ambienti eruditi, presso i quali nel XVII secolo era stato un fatto corrente. E precisamente come effetto della democrazia, che ha creato sentimenti nazionali di massa e che ha accentuato in straordinaria misura i contrasti nazionali.*[ix]

Per Michels, in qualche modo, il problema dello *status,* alla base del riconoscimento della posizione della persona nella società, sembra essere alla base del suo percorso riprendendo l'idea della sedentarietà come l'origine della civilizzazione. Se nelle città-stato dell'antica Grecia i *meteci* erano persone con uno *status* giuridico particolare, non erano cittadini ma neppure schiavi e spesso ricoprivano un ruolo economico importante, nella modernità tale problema si pone con una enfasi e una magnitudo diversa. Il punto di

---

[vii] F. Tuccari, *I dilemmi della democrazia moderna. Max Weber e Robert Michels*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 219.

[viii] J. Attali, *L'homme nomade*, Fayard, Paris 2008.

[ix] Cfr. R. Michels, *Materiali per una sociologia dello straniero,* nel presente volume, alle pp. 15-34, p. 21.

passaggio sembra trovarsi nel superamento delle dimensioni di *barbaros*, *meteci* e *xenos,*[x] parole che compendiano in sé tutte le figure dell'alterità, sia lo straniero inatteso e atteso sia l'ospite, per approdare a quello dell'*Unheimliche*, un termine semanticamente complesso che indica ciò che non sta in casa, ciò che è estraneo ai «nostri affetti» ma allo stesso tempo ciò che produce uno spaesamento, «qualcosa altro da noi», qualcosa che viene dal di fuori dal «nostro» ambito, che è estraneo, ma viene percepito come appartenente alla realtà vissuta. L'idea di perturbante, il segno dello spaesamento rappresentano quei movimenti dell'animo che si provano quando la dimensione del vicino coincide con quella del lontano, quando gli «altri» si avvicinano l'uno all'altro. Tali ricerche sono storicamente complesse, si pensi alle difficoltà del comunicare già note nell'antichità, e sono state affrontate da più scienze. Ricerche che diventarono, negli Anni Venti del secolo scorso, un oggetto di studio di una nuova branca della sociologia, che prendeva il nome di «sociologia delle relazioni razziali», in cui sia associava l'analisi della figura sociale dello straniero allo studio delle migrazioni moderne. Lo stesso Park[xi] riprese l'opera del Renano analizzando la figura sociale dello straniero concentrandosi sulla condizione di crisi del sistema di appartenenza, sottolineando la situazione di instabilità interiore vissuta dall'immigrato a causa dello scarto esistente tra vecchio sistema di identificazione e nuovo modello, conosciuto e accettato solo in modo parziale, e il ruolo di mutamento sociale svolto dallo straniero nella società ospitante. Rileggere oggi lo scritto del Renano significa «superare» quel condizionamento intellettuale che ha troppo spesso segnato lo studio dell'opera dell'Autore.

Roberta Cipollini ha ricordato la rilevanza della figura del Renano nel lavoro *Stranieri. Percezione dello straniero e pregiudizio etnico*,[xii] commentando l'opera *Materialen zu einer Soziologie des Frendem* in un percorso compreso fra Simmel, Sombart e Park mettendo così in luce il tentativo di sistematizzare i termini di una teoria generale dell'interpretazione degli idealtipi di straniero. Dello straniero colpisce l'idea «*dell'individuo al confine fra due mondi, che, entrambi, forse, lo respingono, confinato in un territorio di indeterminatezza personale che segna uno stato di instabilità o di assenza di punti di riferimento e di identificazione*».[xiii]

Tuttavia, il lavoro è più complesso ed articolato di quello che può sembrare ad una prima rapida lettura. Infatti il suo tentativo di classificazione della figura dello straniero è una vera e propria esaltazione dei caratteri di mobilità sociale che si esprimono in una seria di relazioni e di conflitti, il cui versante psicologico è piuttosto evidente che rappresentano la sintesi di vicinanza e distanza: colui che entra in contatto con i vari elementi del

---

[x] Il termine *Xeinos*, nella lingua Omerica, è il visitatore straniero, l'ospite straniero, protetto dalle regole della *xeineia*, dell'ospitalità. Eric A. Havelock, *Dike. La nascita della conoscenza*, Laterza, Bari 1981, pp. 189 e seguenti.

[xi] R. E. Park, «Human Migration and the Marginal Man», in *American Journal of Sociology*, XXXIII, 6, May, 1928, pp. 881-93

[xii] R. Cipollini, «Lineamenti per una sociologia dello straniero», in *Stranieri. Percezione dello straniero e pregiudizio etnico*, a cura di R. Cipollini, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 10-4.

[xiii] *ibid.*, p. 14.

gruppo ma non si congiunge mai organicamente con alcuno di essi, mediante le fissazioni parentali, comunitarie e professionali.

Il processo di mobilità risulta essere sempre più autonomizzato e non legato a vincoli, nel momento in cui la società si configura in modo «impermeante», accantonando valori, fini e contenuti sostanziali. È possibile cogliere da questa angolazione uno dei tratti della modernità: il richiamo a Sombart è evidente, si tende a rendere sempre più astratte le relazioni sociali e a trasformare l'idea stessa dello spazio sociale. Da una parte si realizzerà in termini restrittivi la regolamentazione degli spazi, dall'altra gli spazi diventeranno via via sempre più permeabili con la forza o per opportunismo. Mai come nel XX secolo le nazioni hanno cercato di occupare spazi diversi, di spostare masse enormi di persone, si pensi alle emigrazioni forzate all'interno dell'Unione Sovietica o per necessità dal vecchio al nuovo mondo. Ecco allora che lo spazio sociale che proprio sul fine del XIX secolo inizierà ad essere regolamentato in termini restrittivi diventerà anche lo spazio del gioco dei poteri del più forte sul più debole. Proprio la Germania adotta, con la legge sulla cittadinanza del 1913, il criterio dello *jus sanguinis* ed era proprio nel tardo Ottocento tedesco, pur nella diversità delle ispirazioni ideologiche e delle matrici filosofiche, che si erano sviluppate strategie volte a stabilire una connessione fondamentale tra Stato, diritti e appartenenza. Il concetto tedesco dello *jus sanguinis* è specifico: il riferimento è alla biologia, al sangue, e non a una cultura comune, secondo una concezione che nell'Ottocento non è di certo limitata alla sola Germania. La stessa tematizzazione delle differenze razziali è stata una scoperta ottocentesca perché ha le sue radici nel pensiero di molti cultori settecenteschi delle scienze della natura i quali affrontarono il «problema della razza» tentando di dare una risposta scientificamente argomentata all'antica e inutile domanda relativa all'origine delle razze. In qualche modo tutto questo confluisce e alimenta nel pensiero l'eugenica michelsiana, l'antropologia delle classi povere e la «questione sessuale», opere che confluiscono nel capitolo di apertura del saggio *Problemi di sociologia applicata*, elaborato da Michels tra il maggio 1914 e il maggio 1917 e dedicato a Vilfredo Pareto e nella stessa *Sociologia di Parigi*. L'eugenica, scrive Michels, deve occuparsi del «*soggetto principale della società umana*», ovvero il proletariato, il quale si caratterizza per la sua entità quantitativa, ma anche per le «*tristi condizioni biologiche*» in cui si trova.[xiv] Attingendo ai lavori di Niceforo, il Renano non sembra avere dubbi sull'inferiorità antropologica dei ceti inferiori: «*Gli individui che appartengono a questi ceti non raggiungono, infatti, i ricchi, né per altezza, né per circonferenza del cranio, né per sensibilità, né per resistenza alla fatica e via dicendo. Più ancora: essi sono contrassegnati da una quantità assai maggiore di anomalie fisiche; [...] essi presentano, dal punto di vista antropologico, una spiccata inferiorità*».[xv] L'Autore cerca una via diversa che va sotto il nome di eugenica che dovrebbe affrontare un «*quesito fondamentale della scienza sociale*» ovvero «*l'innegabile inferiorità delle classi povere*» che trova la sua origine su «*una granitica base antropologica*» ed è quindi «*fatale ed ineluttabile*» oppure è «*il prodotto di condizioni eco-*

[xiv] R. Michels, *Problemi di sociologia applicata*, Bocca, Torino 1919.

[xv] *ibid.*, p. 3.

nomiche»? A tale domanda, l'eugenica michelsiana non «rinuncia» alle misure d'intervento più radicali in materia di controllo non soltanto *quantitativo* e *positivo*, ma anche *qualitativo* e *negativo* della popolazione.

Ma il Nostro non esaurisce la sua osservazione nell'antropologia lombrosiana. Da un'altra angolazione Michels ha osservato l'importanza del viaggio sia con efficaci richiami alla letteratura Ottocentesca sia con l'idea della formazione delle nuove idee identificando nell'immedesimazione, come fenomeno plurale, uno dei tratti essenziali della nuova mobilità sociale. Inoltre, traccia la parte più difficile, l'ombra spesso evitata, ovvero l'idea di «ignoto» e di «incomprensione» fino alla xenofobia e all'antisemitismo:

> *Lo straniero è il rappresentante dell'ignoto. L'ignoto è l'assenza di associazione ed istilla il germe dell'antipatia. Un proverbio olandese dice: onnbekennd maakt onbeminnd.*[xvi] *In ciò si trova il fondamento naturale della Xenofobia, in cui bisogna naturalmente distinguere: presso un popolo di grande cultura e grande forza di assimilazione e sicurezza di sé, come pure umanità e bonomia, lo straniero in quanto individuo tenderà, appena caduta la barriera delle lingue, ad essere percepito e trattato da uguale,*[xvii] *anche quando la collettività, il popolo, cui appartiene, viene disprezzato o odiato. La posizione dello straniero nella coscienza del popolo ospite viene resa più difficile quando si tratta di immigrazione di massa. Per questo il Francese e l'Inglese sono personalmente più stimati presso i loro popoli vicini, rispetto al Tedesco o all'Italiano, che si presentano in massa. Per questo anche l'antisemitismo trova il suo tornaconto là, dove ha luogo dall'Est la grande immigrazione di massa degli Ebrei. Si può dimostrare storicamente che i primi sentimenti di consapevole ostilità verso gli stranieri sono sorti quando questi hanno occupato certi mestieri e professioni.*[xviii]

E ancora:

> *La maggior parte degli abitanti indigeni giudicano gli stranieri squisitamente secondo modelli a loro noti. Gli Italiani sono ritenuti in Svizzera ma anche altrove sporchi proletari, i Francesi in Inghilterra attori e parruccai. Nella Germania meridionale, durante la prima metà del secolo scorso, i Tedeschi del Nord venivano chiamati quasi indifferentemente fino all'inaugurazione delle ferrovie «bignè prussiani» [ndr: ovvero gonfi e vuoti, come appunto tali dolci], perché li si giudicava alla stregua dei commessi viaggiatori che venivano dal Nord della Germania.*[xix]

[xvi] Come dire: «quello che si conosce non si ama». NdT.

[xvii] Questo vale ad esempio per la condizione degli stranieri in Francia. Cfr. Robert Michels, «Quelques traits de la Sociologie de Paris», in *Revue de l'Institut de Sociologie* (Solvay), Bruxelles, Tome III, Nr. 3, maggio 1921 (R. Michels, *Sociologia di Parigi*, a cura di R. Federici, Morlacchi, Perugia 2013).

[xviii] Robert Michels, «Zur historischen Analyse des Patriotismus, in *Archiv f. Sozialwiss*, Vol. 36, quaderno 1 e 2, Gennaio-Marzo 1913.

[xix] R. Michels, *Materiali per una sociologia dello straniero,* cit., p. 22.

Michels traccia la forma della xenofobia in relazione a due elementi: la ricchezza anche culturale e la quantità di persone che intendono spostarsi. La forma e il contenuto della xenofobia diventano l'espressione delle discriminazioni sociali della modernità. La pista di ricerca individuata dal Renano è così contemporanea alle «nostre» riflessioni sui fenomeni migratori accumulando così una ricchezza culturale sempre più difficile da comprendere, da cui spesso si intende fuggire. Osserva puntualmente il Renano:

> *Bisognerebbe poi ricordare la Teoria del Risentimento di Sombart, secondo la quale il rifugiato possiederebbe un doppio sentimento di odio ed invidia. In rotta con le condizioni vigenti nella sua madrepatria, si confronterebbe in modo critico anche con il paese ospite... Il rifugiato ha dovuto abbandonare la sua terra: ciò gli ha aperto gli occhi di fronte ai danni della società esistente e lo ha anche esacerbato. Nel nuovo paese non ha bisogno di avere riguardo come un indigeno; è indipendente, senza radici, senza responsabilità.*[xx]

Nella caleidoscopica Europa e nelle spiagge della Sicilia, oltre le reti protettive di Ceuta e di Melilla, ma anche negli aeroporti internazionali, grazie alle organizzazioni criminali del traffico umano o ai sempre più numerosi Consolati di Stati politicamente e giuridicamente «deboli» che facilmente «vendono» status di rifugiati politici, si ricevono ondate di profughi, di migranti, di persone che fuggono dalle guerre, dalle povertà, dalle intolleranze e da stati privi di ogni fondamento giuridico.

La Kristeva ha recentemente descritto lo straniero come una

> *rabbia strozzata in fondo alla gola, angelo nero che turba la trasparenza, traccia opaca, insondabile. Figura dell'odio dell'altro, lo straniero non è la vittima romantica della nostra pigrizia familiare, né l'intruso responsabile di tutti i mali. Né la rivelazione attesa né l'avversario immediato da eliminare per pacificare il gruppo. Stranamente, lo straniero ci abita: è la faccia nascosta della nostra identità, lo spazio che rovina la nostra dimora, il tempo in cui sprofondando l'intesa e la simpatia.*[xxi]

Michels mostra come lo status giuridico sia del tutto insufficiente a descrivere questo mondo, un mondo in movimento, in cui gli spostamenti sono anche spaesamenti[xxii] emotivi. Scrive il Nostro:

[xx] *ibid.*, p. 30.

[xxi] J. Kristeva, *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*, Donzelli, Roma 2014, p. 5.

[xxii] Spaesamento come *Unheimlich* «*una parola strana, difficile da tradurre, e anche da definire. Essa segnala, comunque, un fattore di turbamento, d'inquietudine, di "spaesamento": qualcosa di estraneo si insinua nell'ambito dello* Heim, *della "casa", della familiarità, privandolo così del carattere rassicurante che comunemente gli appartiene. Non ci si orienta più a casa propria: ciò che ci è più vicino e abituale perde la sua ovvietà e disponibilità, si fa misterioso e inafferrabile, ci fa paura e insieme, in qualche modo, ci affascina, ci attrae. I confini della casa si sfaldano, rendendo impossibile la delimitazione netta di un interno che esclude l'esterno*» (B. Waldenfels, «Appendice. Letture dell'Unheimliche», in G. Berto, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano 1999, p. 11).

> *...Anche il concetto puramente giuridico della nazionalità, dato in diritto pubblico, si è rivelato inadatto a determinare unitariamente la vita emotiva e le azioni degli uomini. La stragrande maggioranza dei nuovi cittadini rimane, come dicono gli Americani, hyphenised, in modalità trattino (Tedesco-Americani), spiritualmente sujets mixtes.*[xxiii]

Ecco allora che la chiave di lettura diventa quella della insicurezza generata dalla presenza e dai movimenti degli stranieri, una insicurezza che genera rabbia e una potenziale violenza, facile giustificazione dei fenomeni legati alla micro o meno micro delinquenza, i campi nomadi, oppure più semplicemente i disagi che derivano dalla convivenza con gli stranieri nelle stesse strade o nelle stesse case.

Tutte paure che sembrano percorrere le strade del contemporaneo nei volti nascosti delle nostre identità, paure che fanno dimenticare la promessa di un pianeta per e delle persone, ospitale a tutti i viaggiatori della vita.

[xxiii] R. Michels, *Materiali per una sociologia dello straniero*, cit., p. 33.



MATERIALI PER UNA SOCIOLOGIA DELLO STRANIERO

ROBERT MICHELS (BASILEA)[i]

1. Tentativi di classificazione relativi al problema: lo straniero

1. Persone nelle quali diritto di cittadinanza e nazionalità coincidono. Ad esempio: Italiani di stirpe italiana e di lingua italiana, nati e cresciuti in Italia ed ivi residenti.

2. Persone che certamente possiedono una patria ideale e reale ma la cui cittadinanza non corrisponde a questa nazionalità, in quanto sono sottomessi o appartenenti ad uno stato straniero. Esempi di ciò si trovano ad ogni angolo di strada, tanto prima che dopo il trattato di Versailles.

3. Le persone (emigrate o che vivono all'estero), le quali:

a) rimangono conformi al loro stato di nascita tanto emotivamente quanto giuridicamente. Oppure

b)hanno acquisito una nuova cittadinanza, senza che si sia sviluppato un processo psicologico corrispondente al cambiamento di luogo e alla ri-caratterizzazione statale, e le quali di conseguenza rimangono nella sfera d'influenza della vecchia patria riguardo a usi, mentalità e sentimenti. In questo si trovano i grandi rischi di ogni naturalizzazione, ma

[i] Traduzione di Raffaele Federici.

specialmente della naturalizzazione forzosa. Poiché la grande maggioranza degli stranieri acquisisce la cittadinanza estera solo per motivi di convenienza, così anche il libero o spontaneo cambiamento di cittadinanza non offre allo stato ospite nessuna garanzia di sentimenti ed azioni corrispondenti. Oppure

c) grazie alla loro elasticità mentale e capacità di adattamento, sia nella comprensione delle bellezze e dei valori culturali della nuova patria, sia in un ri-orientamento emotivo dovuto ad un favorevole sviluppo dei loro interessi privati, basato sulla massima «*ubi bene, ibi patria*», si sono gradualmente realmente acclimatati anche se solo dopo l'acquisizione della cittadinanza.

4. Gli stranieri che si sono completamente adattati alle condizioni di vita ideali e materiali dello stato estero, nel quale operano, e che sono uniti a questa nuova patria da vero amore filiale ma che per negligenza o legittimo riguardo ai loro genitori o ad altri parenti rimasti nella vecchia patria, o anche perché non attribuiscono alcun significato al cambio di nazionalità in sé e per sé, non hanno acquisito la cittadinanza della loro patria d'adozione. Di loro si può dire che abbiano cambiato nazionalità, senza cambiare cittadinanza. Mentre, per quel che riguarda il terzo tipo, la cittadinanza (il fenomeno giuridico o esterno) ha per lo meno anticipato la nazionalità (il fenomeno interno o psicologico), in questo caso la nazionalità (il fenomeno interno o psicologico) ha anticipato la cittadinanza (il fenomeno giuridico o esterno).

La categoria citata al punto 1 non è costituita da stranieri, fin tanto che essi non vanno all'estero e in questo modo passano in un'altra categoria. Invece quelli citati al punto 2 sono senza popolo. Invece tra gli stranieri veri e propri vorremmo ricomprendere solo coloro che appartengono alla terza categoria. La quarta categoria andrebbe quasi definita come quella dei senza stato.

Da un altro punto di vista andrebbe analizzata la categoria dei «senza patria».

La categoria dei senza patria, dei «*sans patrie*», è grande. Nessuno parla per essa, nessuno parla di loro, eppure sono un'enorme massa e certamente degni di attenzione sociologica.

I suoi componenti si possono ordinare all'incirca nel modo seguente:

1. Teorici: essenzialmente internazionalisti, filantropi puri, che sono riluttanti a vedere nell'uomo qualcosa di diverso dall'uomo.

2. I Teorici: puri idealisti di classe, il cui concetto di patria si è umanizzato, si è concretizzato nell' amore non già verso l'umanità, bensì verso l'umanità sofferente, i «condannati all' ingiustizia», il proletariato.

3. Coloro che hanno viaggiato molto e che hanno sposato uno straniero, i *mariages mixtes*. Il tedesco residente in Inghilterra da 30 anni con famiglia inglese o che è divenuta inglese. Il muratore italiano arricchitosi in Brasile. I greci di vecchia generazione a Trieste e gli aristocratici ebrei di origine italiana (Livorno) nell'araba Tunisi, sotto il dominio francese, insomma: *les sujets mixtes*.

4. Gli appartenenti ad etnie straniere, obbligati costituzionalmente ad un patriottismo estraneo non concorde con la loro sensibilità culturale. I popoli o frammenti di popoli eticamente eterogenei, abusati per falsi scopi.

A ben vedere anche i senza patria possono essere suddivisi in tre altre categorie.

1. Coloro che non hanno alcuna patria, non ne vogliono avere, perché non ne riconoscono nessuna.

2. Coloro che desiderano un'altra patria, o che la bramano nel subconscio, rispetto a quella che il tempo ha dato loro.

3. Coloro che hanno contemporaneamente più patrie, o che sono indecisi tra più patrie. Si potrebbe definirli i pluripatrioti.

Con l'eccezione di alcuni, che sembrano fermi in tutte e tre le categorie, i componenti delle tre categorie, nonostante la loro ulteriore eterogeneità, sono legati dalla stessa catena di grave disagio, di angoscia.

2. Sulla Psicologia dei viaggiatori

Andersen racconta:

Disse il palo dello steccato a proposito delle rondini: «Sì, è proprio questa la loro sfortuna. Sono troppo svolazzanti. Quando qui comincia a gelare, devono sempre mettersi in viaggio per l'estero. Non hanno nessun amore per la patria. Non potrebbero essere prese in considerazione (nel caso dell'assegnazione di un premio per la velocità)». «Ma se io ora per tutto l'inverno giacessi nella brughiera?» replicò la rondine «se dormissi tutto il tempo, allora potrei essere presa in considerazione?» «Presenta un certificato alla signora della brughiera, che hai trascorso la metà del tempo in patria a dormire, a quel punto dovresti essere presa in considerazione».[ii]

Viaggiare è già un «passo», una «liberazione», la possibilità di un ampliamento delle relazioni. Un'importante categoria di viaggiatori, generalmente appartenente ai cosiddetti popoli civili - francesi, tedeschi, inglesi, ora anche italiani - rimane inaccessibile per impressioni estranee più profonde. Più che imparare, per loro è importante istruire, confidarsi, *s'épancher*.

«*Quand nous parlons français avec un étranger, fût-ce avec un Chinois et au fond de la Chine, nous ne sommes pas chez lui, c'est lui qui est chez nous, c'est lui qui voyage. Nous nous dérangeons pour lui apprendre qui nous sommes. Nous courons le monde pour nous faire étudier, et nous rentrons chez nous des manies vides*».[iii] Di conseguenza anche i resoconti di tali viaggi all'estero sono egocentrici (in senso nazionale) e strani i loro stessi giudizi sul paese straniero.[iv]

[ii] H. C. Andersen, *Andersen's Maerchen und Geschichten*, Kiepeneuer Bd. II, Weimar 1911, p. 179.

[iii] M. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Hachette, Paris 1860, p. 221.

[iv] Di seguito alcuni esempi arbitrari della leggerezza dei giudizi dei viaggiatori: l'unico risultato che il professore americano negro Washington Booker, che non padroneggiava il francese, trasse dal suo soggiorno a Parigi nel corso del suo viaggio in Europa fu da lui riassunto nell'osservazione che ciò che egli aveva visto in Francia lo aveva riempito di fiducia, come mai prima nella sua vita, in un futuro sicuro per i negri; come a dire che i negri siano persone più morali dei francesi. W. Booker, *L'autobiographie d'un negre*, Plon-Nourrit, Paris 1904, pp. 252 e seguenti. Sull'infecondità dei viaggi dei francesi in Italia, Germania, Australia si veda: Lettera di Alessandro Verri da Roma del 8

Naturalmente, anche una vita continuamente in viaggio a scopo di studio e di amorevole immersione in una vita culturale straniera e più elevata può alla lunga, allo stesso modo, rafforzare nel viaggiatore il nativo patriottismo e lasciarlo risorgere con particolare forza. Questo succede specialmente quando il viaggiatore all'estero incontra ad ogni pie' sospinto una sottovalutazione del propri paese d'origine, fondata sull'odio o sull'ignoranza. Allora la sottovalutazione agisce non solo come un elemento d'ingiustizia, che urta il senso di equità ed armonia, ma stimola inconsapevolmente un modo di considerare critico, anzi ipercritico, ì popoli e paesi supposti sublimi, che dal canto suo poi, nello straniero, sfocia facilmente in un sentimento di superiorità. Artisticamente pensieri simili sono stati utilizzati in modo incomparabile da Montesquieu nelle sue lettere persiane. Questa falsa pedagogia dei popoli ospiti ha trovato una naturale ripercussione negli scritti dei grandi emigranti russi del XIX secolo. Ciascuno di loro è stato alla fin fine di nuovo respinto dalla vita culturale dei popoli dell'Europa centrale ed occidentale ed è ritornato ad un apprezzamento più intenso e talvolta perfino sciovinistico delle qualità della propria patria, le cui condizioni li avevano pur spinti alla fuga o al viaggio all'estero. Dostojewski, nei suoi annosi soggiorni in Germania, Francia, Italia e Svizzera e attraverso le molteplici conoscenze del carattere dei popoli civili, lì ottenute, non conquistò maggior tranquillità ed armonia interiore; ancora nel febbraio del 1871, nel bel mezzo della grande gioia per la vittoria dei Tedeschi, formulò l'asserzione, che i Tedeschi sarebbero un popolo arido, senza futuro.[v] Alexander Herzen considerò come uno degli scopi principali della sua vita quello di predicare ai popoli dell'Europa occidentale, da lui non amati, la grandezza interiore di quella intera nazione russa, che nel modo più meraviglioso si stagliava bianca sullo sfondo oscuro della cultura dei Tedeschi, Inglesi e Francesi, corrotta e destinata al declino.[vi] Tuttavia

luglio 1767. Cfr. A. Verri, *Lettere,* Casati, Milano 1880, Galli, vol. II, p. 279-81; Alphonse de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Garnier, Paris 1886, pp. 18, 19; Alphonse Daudet, *Notes sur la vie*, Charpentier, Paris 1899, p. 61. Il tipico giudizio di uno straniero sull'Inghilterra è: «*L'Angleterre est le pays du mal-vivre, du mal-loger, du mal-manger, du mal-s'asseoir, et du mal-dormir. Si je n'avais qu'une ligne pour indiquer les tendances de cette nation dans un Dictionnaire qui traduirait le caractère essential en cinq mots, je dirais: l'Angleterre a l'horreur du comfortable*». Cfr. Jules Vallès, *La Rue à Londres*, Charpentier, Paris 1914, p. 121. Contro il malumore e l'incomprensione, che suscita fastidio, dei viaggiatori stranieri nei loro giudizi sulle persone e gli oggetti all'estero esiste un'intera letteratura di contenuto pedagogico. Così per la lotta ai pregiudizi dei tedeschi in Italia: Victor Hehn, *Italien, Ansichten und Streiflichter. 2. Aufl*, Bornträger, Berlin 1879 p. 270, e C. J. A. Mittermaier, *Italienische Zustände,* Moher, Heidelberg, pp. 31 e seguenti; Edmondo de Amicis, *L'Italiano in Spagna,* Spagan, Napoli 1914; Edward Lytton Bulwer, *England and the English*, Baudry, Paris 1834, pp. 224 ss. Altro materiale viene altresì offerto dai raccomandabili scritti di Carlo Del Balzo, *L'Italia nella Letteratura Francese dalla morte d'Enrico IV alla Rivoluzione*, Sten, Torino 1907; C. von Klenze, *The Interpretation of Italy during the last two Centuries*, University of Chicago Press, Chicago 1921; Arturo Farinelli, *Divagazioni erudite. Inghilterra e Italia-Germania e Italia-Italia e Spagna-Spagna e Germania,* Bocca, Torino 1925.

[v] E. Zaben, «F. M. Dostojewski», in *Der Deutschen Rundschau*, LIX, 1889, p. 385.

[vi] A. Ivanovich Herzen, *De l'autre rive*, Czerniecki, Genève 1870, p. 10.

la difficoltà di comprensione per situazioni estranee, in quanto extranazionali, chiarisce anche l'esagerazione dei giudizi lusinghieri, della quale tanto spesso sono vittime gli stranieri, nel caso in cui abbiano superato il periodo di repulsione e siano passati al periodo della simpatia[vii]. Gli stranieri, che amano un popolo straniero e ne imitano la lingua e gli usi, sono pieni di entusiasmo ed acritici. Spesso non osano neanche più esprimere la loro propria opinione sui prodotti di quello. «*Un étranger francisé ne se permet pas une opinion ni une phrase qui ne soit orthodoxe*», osserva Madame de Staël in occasione della descrizione della parte francese dell'aristocrazia asburgica, che ella incontrò a Vienna.[viii] La stragrande maggioranza degli emigrati francesi in Germania non imparò nulla lì, continuò a condurre alla meno peggio la sua vita francese e rientrò poi in Francia senza aver ottenuto un contatto più profondo con la cultura tedesca.[ix] Naturalmente alcuni di loro divennero nondimeno apostoli della civiltà tedesca in Francia, senza tuttavia, a ben vedere, aver assunto altro che le stranezze e le particolarità dei Tedeschi: più entusiasti che conoscitori dei tedeschi.[x]

La tendenza dello straniero all'esagerazione nell'elogio dell'estraneo viene ulteriormente accresciuta oltre ogni misura, quando la difficoltà di una reale comprensione dell'oggetto eterogeneo si combina con l'entusiasmo per un dato partito. Soltanto così si spiega ad esempio se anche Milhaud, in un peraltro scrupoloso, grande lavoro sulla Socialdemocrazia tedesca (1902), ha potuto quasi incredibilmente osare affermare che questo partito sarebbe senza dubbio riuscito a padroneggiare tutti i suoi compiti presenti e futuri: «*Tout nous autorise à penser qu'il sera (le Socialisme allemand), dans l'un de cas comme dans l'autre, tout à fait apte à l'accomplissement de toute sa tâche, de toutes ses tâches*».[xi]

La facoltà di penetrare nella comprensione interna e profonda dello straniero è sempre data a pochi. Lo studio prepara a questo scopo, ma non abilita ancora ad esso. C'è bisogno

---

[vii] Madame de Staël ha elargito ai Tedeschi in alcuni punti del suo libro *De l'Allemagne* lodi indubbiamente immeritate. Più di recente l'Americano George Herron ed il Francese Jean Louis Vaudoyer hanno portato alle stelle il popolo e lo stato italiani (George D. Herron, *The revival of Italy*, Allen, London 1922; Jean-Louis Vaudoyer, *Les Délices de l'Italie*, Plon, Paris 1924). Il primo ha descritto l'Italia addirittura come paese modello di riforme sociali (p. 50). Il secondo ha proclamato che si lascerebbe l'Italia con molta più malinconia che la Spagna, la Grecia o l'India. In Svizzera il russo Jude F. Liefschitz nel suo libro *Die Schweiz und die Schweizer* (Ross, Bern 1924) ha esaltato l'essenza svizzera come il più alto grado di «*originalità dell'Umanità moderna e il sale della terra*» (p. 1718).

[viii] Staël: *De l'Allemagne,* Garnier, Paris 1820 (soprattutto a proposito di Polacchi e Russi imbevuti di cultura francese), p. 55.

[ix] Cfr. le relative documentazioni letterarie in Henri Tronchon, *La fortune intellectuelle de Herder en France*, Rieder, Paris 1918, p. 180.

[x] A proposito delle teste stordite dei viaggiatori francesi in Germania nella prima metà del secolo scorso e delle loro ridicole e stupide esaltazioni di ciò che è tedesco, cfr. Louis Reynaud, *L'influence allemande en France au XVIII° et au XIX° siècle,* Hachette, Paris 1922, pp. 152 e seguenti.

[xi] E. Milhaud, *La Démocratie Socialiste Allemande*, Alcan, Paris 1903, p. 580.

di contatto personale, di riflessione ampia e matura. È un problema di ricettività. Ma contemporaneamente anche di temperamento.[xii] Lamartine ha detto: «*Les grandes natures sont doubles. Donnez deux patries à un enfant, vous lui donnez deux natures*».[xiii] Chi, come Mérimé, si è riproposto quale scopo della vita: «*Voyager, étudier, regarder, se promener à travers de les hommes et les choses*»,[xiv] questi deve necessariamente afferrare il concetto di Patria in modo più ampio ed umano, se egli non vuole davvero essere solo *globe-trotter*, cioè ravvisare nel viaggiare un passatempo o un'attività fine a sé stessa, ma bensì è capace di tenere gli occhi e, cosa molto più importante, il cuore aperti. Se c'è qualcosa che amplia il concetto di patria, questa è sempre la penetrazione psicologica dell'ambiente circostante. Questo processo impedisce la formazione o la conservazione di pregiudizi sull'esclusiva bontà ed eccellenza della propria cerchia di persone.

Lo straniero arriva in parte alla comprensione dell'entità estranea grazie ad un processo psichico, che si usa definire «immedesimazione», cioè per il fatto che egli cerca di penetrare con tutto il suo essere nell'oggetto, al quale si è dedicato. Non è necessario, come talvolta viene supposto, che egli rischi con ciò di perdere tutta la sua personalità in ciò che a lei è originariamente estraneo, venendo a trovarsi nella condizione di un attore, che si immedesima a tal punto nella sua parte, da dimenticare così il suo Io reale.[xv] La «mimica» fin dentro l'estraneo è possibile e presente in vasta misura, ma inversamente soltanto là, dove non c'è nessuna «personalità». La personalità è certamente in grado di dominare più registri, che sono ugualmente di suo gusto. E non ogni attore di professione è «attore». Detto psicologicamente, con un eccellente termine tecnico italiano: esiste un *immedesimarsi*[xvi] anche in forma plurale.

3. Lo Straniero nella mentalità dell'indigeno

A partire dalla seconda metà del XIX secolo, il cambio volontario di nazionalità, l'abituarsi da una nazionalità ad un'altra, diventa sempre più raro, quantomeno negli ambienti eruditi, presso i quali nel XVII secolo era stato un fatto corrente. E precisamente come effetto della democrazia, che ha creato sentimenti nazionali di massa e che ha accentuato in straordinaria misura i contrasti nazionali. Solo gli Ebrei vi fanno eccezione: in parte attraverso i matrimoni, in parte attraverso rapporti commerciali, la loro impressionante mobilità ottiene basi oggettive. Sì, con la libertà di circolazione, che solo ora spetta

[xii] Specialmente nell'arte c'è uno stato d'animo che descrive il processo esposto nel testo. Guyau diceva: «*Je me suis pris d'amour pour tout ce que je vois*». Cfr. J. Coulin, *Die sozialistische Weltanschauung in der franzoesischen Malerei,* Klinkhardt & Biermann, Leizpig 1909, p. 39).

[xiii] A. de Lamartine, *Régina*, M. Levy, Paris 1855, p. 2.

[xiv] H. Taine, «Étude sur Mérimée», in P. Mérimée, *Lettres, une Inconnue*, Tome I, M. Levy, Paris 1874, p. IV.

[xv] M. Kelchner, «Von den Deutschen», in *Grenzboten*, *73*, Jahgang, Nr. 41, p. 58.

[xvi] N.d.t.: in italiano nel testo.

loro di diritto, i loro naturali spostamenti cominciano ad assumere un ampliamento corrispondente, tanto demograficamente, quanto spazialmente. La mancanza di radici etniche da una parte e la capacità di adattamento dall'altra hanno fatto sì che lo spostamento degli ebrei molto spesso ha avuto come conseguenza un cambiamento estremamente veloce dei sentimenti nazionali.

Lo straniero è il rappresentante dell'ignoto. L'ignoto è l'assenza di associazione ed istilla il germe dell'antipatia. Un proverbio olandese dice: *onnbekennd maakt onbeminnd*. In ciò si trova il fondamento naturale della Xenofobia, in cui bisogna naturalmente distinguere: presso un popolo di grande cultura e grande forza di assimilazione e sicurezza di sé, come pure umanità e bonomia, lo straniero in quanto individuo tenderà, appena caduta la barriera delle lingue, ad essere percepito e trattato da uguale,[xvii] anche quando la collettività, il popolo, cui appartiene, viene disprezzato o odiato. La posizione dello straniero nella coscienza del popolo ospite viene resa più difficile quando si tratta di immigrazione di massa. Per questo il Francese e l'Inglese sono personalmente più stimati presso i loro popoli vicini, rispetto al Tedesco o all'Italiano, che si presentano in massa. Per questo anche l'antisemitismo trova il suo tornaconto là, dove ha luogo dall'Est la grande immigrazione di massa degli Ebrei. Si può dimostrare storicamente che i primi sentimenti di consapevole ostilità verso gli stranieri sono sorti quando questi hanno occupato certi mestieri e professioni.[xviii] L'immigrazione di massa porta sempre con sé la minaccia di esistenze economiche. È per questo che, riguardo ad essa, anche le masse socialiste di lavoratori indigeni sono animate da sentimenti di proletario «protezionismo operaio».[xix]

La maggior parte degli abitanti indigeni giudicano gli stranieri squisitamente secondo modelli a loro noti. Gli Italiani sono ritenuti in Svizzera ma anche altrove sporchi proletari, i Francesi in Inghilterra attori e parruccai. Nella Germania meridionale, durante la prima metà del secolo scorso, i Tedeschi del Nord venivano chiamati quasi indifferentemente fino all'inaugurazione delle ferrovie «bignè prussiani»,[xx] perché li si giudicava alla stregua dei commessi viaggiatori che venivano dal Nord della Germania.[xxi]

Tra i momenti di impedimento dell'ambientazione all'estero si trova, al primo posto, un sintomo «riflesso». L'immedesimazione dello straniero nel mondo di abitudini e sensazioni del nuovo ambiente è infatti collegata al non essere più percepito come estraneo da

---

[xvii] Questo vale ad es. per la condizione degli stranieri in Francia. Cfr. Robert Michels, «Quelques traits de la Sociologie de Paris», nella *Revue de l'Institut de Sociologie* (Solvay). Bruxelles, Tome III, Nr. 3, maggio 1921 (ora in R. Michels, *Sociologia di Parigi e della donna francese*, a cura di R. Federici, Morlacchi, Perugia 2013).

[xviii] R. Michels, «Zur historischen Analyse des Patriotismus», in *Archiv f. Sozialwiss*, Vol 36, quaderni 1 e 2, Gennaio-Marzo 1913.

[xix] G. Prato, *Il protezionismo operaio. L'esclusione del lavoro straniero*, Sten, Torino 1910; J. Delevsky, *Antagonismes sociaux et antagonismes prolétaires*, Giard, Paris 1924.

[xx] N.d.t.: ovvero gonfi e vuoti, come appunto tali dolci.

[xxi] M. Wirth, *Die deutsche Nationaleinheit in ihrer volkswirtschaftlichen, geistigen und politischen Entwicklung an der Hand der Geschichte,* Sauerlaender, Frankfurt 1858, p. 27.

parte delle persone di tale ambiente. È evidente che quest'ultima cosa si compie spesso in un tempo considerevolmente più lento della prima. Lo straniero, preso singolarmente o in piccoli gruppi, rimane più a lungo estraneo nella coscienza della massa a lui eterogenea, di quanto le masse eterogenee vi rimangano nella coscienza dello straniero. La causa di questo si trova ancora una volta nella psicologia. L'uno che vede i molti attorno a sé si abitua più facilmente alle caratteristiche eterogenee dei molti, di quanto questi si abituino alle caratteristiche eterogenee dell'uno, che esulano dall'ordinario. Inoltre, poi, i molti con le loro ingenue, continue osservazioni apertamente ostentate, spesso opinioni preconcette, di buono e cattivo genere, contro la specie estranea, alla quale quell'uno appartiene, e che contengono il continuo riferimento alla diversità, ostacolano il processo di immedesimazione, riportando appunto continuamente alla coscienza dello straniero la sua particolarità etnica, forse già in procinto di scomparire, e così conservano artificiosamente in lui l'appartenenza psichica al suo vecchio popolo.

Facciamo menzione dei seguenti casi tipici di stranieri che da lungo tempo risiedono all'estero e che si affezionano, la cui propria assimilazione però manca della ratificazione psichica da parte dell'ambiente sociale: un Olandese in Inghilterra con un nome difficile da pronunciare per gli Inglesi, che in società - dopo i falliti tentativi di rendere giustizia al suo nome - viene presentato sempre dai suoi amici semplicemente come il gentiluomo olandese; un Tedesco che dai suoi amici italiani viene sempre chiamato a giustificare la politica «di voialtri tedeschi»;[xxii] un Italiano che nel suo periodo iniziale a Parigi pronunciava la vocale finale della parola *malotru* pronunciando una *u* italiana (o tedesca) e che ora, a distanza di anni, viene ancora chiamato *malautrou* in modo canzonatorio. Incomprensione nazionale e limitata capacità di immedesimazione nelle popolazioni straniere da parte degli indigeni derivano anche da una differenza troppo grande del grado di sviluppo culturale. Si è voluto ad esempio spiegare la mancanza di ideali come segno di una mezza cultura e da qui far derivare[xxiii] l'incapacità dei Cinesi di ravvisare nel missionario cristiano e nella sua attività in Cina altro che un canale di scarico di necessità materiali e ambizione di guadagno. Ma un tale fraintendimento non ha alcun bisogno di basarsi su differenze di livello culturale. In paesi con un'ambizione di guadagno molto pronunciata, come Inghilterra, America, Svizzera, alcune parti della Germania e della Francia settentrionali, in cui il concetto di alta istruzione suole essere valutato come parziale segno indiretto di ricchezza, l'intellettuale che per idealismo muore di fame e aspetta, come spesso si è trovato nei tempi migliori della storia italiana, particolarmente sud-italiana, francese, tedesca e russa più recente, non troverà comprensione e considerazione, senza che si possa affermare che per questo esista una differenza di livello culturale.

[xxii] N.d.t.: in italiano nel testo.

[xxiii] A. Vierkandt, *Naturvölker und Kulturvölker*, Duncker und Humblot, Leipzig 1896, p. 405.

4. L'ambiente e l'assorbimento dello straniero

L'elemento primario nella formazione del patriottismo è l'influenza esterna. Come ovunque, anche qui l'ambiente, il milieu influisce sul modo di pensare. Mettete un bambino eschimese a Roma e quello, diventato ragazzo, sarà per lingua, abitudini, pensieri e sentimenti un ragazzo italiano; trapiantate un ragazzino romano in Groenlandia ed egli diventerà un Eschimese. Nel primo caso la natura è eschimese, nel secondo romana. Ma la capacità di adattamento dell'individuo in giovane età è così potente, che egli sarà in grado di accogliere ogni modalità che contraddica alla sua razza, che diventerà per lui una «seconda natura». Anche l'uomo adulto soggiace all'influsso dell'ambiente dal punto di vista nazionale, se vi entra isolato, senza l'appoggio di connazionali e per un soggiorno durevole. Sono stati lodati Francesi come il Principe Eugenio di Savoia[xxiv] ed il Poeta Chamisso,[xxv] che avrebbero saputo immedesimarsi completamente nella natura patriottica tedesca. Augusto II, il conoscitore di uomini, nel suo testamento politico ha elargito ai Prìncipi il consiglio di sottoporre i loro inviati alle corti straniere ad un avvicendamento frequente, «*poiché solitamente si adattano agli interessi della corte, presso la quale si trovano, e si lasciano conquistare da azioni ipocrite, interessi, onori, galanterie, matrimoni e molto altro*».[xxvi] Generalmente per la metamorfosi del sentimento di appartenenza non c'è affatto bisogno di utilizzare mezzi tanto grandi. Per l'adattamento è sufficiente, di norma, l'azione costante ed indisturbata dell'ambiente estraneo. In tempi di frenesia patriottica ad alta tensione la trasformazione si compie addirittura al volo. Succede spesso che i corrispondenti di guerra di giornali stranieri si lascino talmente «contagiare» dall'entusiasmo degli eserciti, che la loro professione li obbliga ad accompagnare, da abbracciare con passione la loro causa. Nella guerra degli Italiani per Tripoli nel 1911/12 la grande maggioranza dei giornalisti francesi nel quartier generale italiano era di sentimenti molto romani; uno di loro, per via dei suoi resoconti così parziali, provocò addirittura l'attentato di un patriota arabo desideroso di vendetta, del quale il Francese eccessivamente italiano rischiò quasi di rimanere vittima; contemporaneamente i corrispondenti francesi negli accampamenti turchi, anche quando rappresentavano gli stessi giornali dei loro colleghi nel quartier generale italiano, erano pieni di una simpatia senza riserve nei confronti dei Turchi e, ponendosi completamente dalla loro parte, descrivevano gli Italiani come ladri e briganti. E ancora: in una delle battaglie che i garibaldini nella loro marcia sul Sud-Tirolo nel 1866 diedero agli austriaci, i corrispondenti di guerra inglesi si sentirono talmente un tutt'uno con loro che, dimenticando i loro doveri di neutralità e non tenendo conto del rischio di una morte infamante in caso di un'eventuale cattura, imbracciarono il fucile e spararono sugli Austriaci.[xxvii]

[xxiv] K. T. Heigel, *Aus drei Jahrhunderten,* Braumüller, Wien 1881, p. 46.

[xxv] H. Kurz, *Vorrede zu Chamisso's Werken. Vol. I*, Verlag D. Bibliogr. Instituts. Leipzig 1836.

[xxvi] P. Haake, «Ein politisches Testament König August des Starken», in *Historischen Zeitschrift*. Vol. LI (nuova serie), 1901, p. 6.

[xxvii] H.M. Hyndman, *The Record of an Adventurous Life,* Macmillan, London 1911, p. 36.

Quando, dopo le vittorie dei Sardi e dei Francesi nel 1859 e le conseguenze della battaglia presso Sadowa, l'Austria dovette abbandonare l'Italia, molti degli Austriaci che risiedevano in Italia vi rimasero ed altri vi ritornarono successivamente. Gli stessi ufficiali austriaci dichiararono di congedarsi e di voler trascorrere la loro vecchiaia nella terra del nemico.[xxviii] Ancora a distanza di anni, le statistiche ufficiali del Regno poterono accertare, in quei territori italiani che erano appartenuti all'Austria, in particolare nelle Venezie ed in Emilia, un grande numero di famiglie austriache, principalmente di funzionari pubblici, che si erano affezionati al Paese dominato e che anche dopo la sua unificazione col resto d'Italia non avevano più voluto separarsene.[xxix]

Un esempio tipico di quanto l'amor di patria venga normalmente determinato dalla nostra vita e dal nostro amore: all'inizio della guerra anglo-tedesca del 1914 Schreiber conobbe una governante inglese che prestava servizio presso una famiglia italiana, la quale provocò una generale indignazione per il fatto che si schierò apertamente ed energicamente dalla parte della Germania e contro l'Inghilterra; lei spiegò questo comportamento evidentemente poco patriottico, raccontando di come avesse trascorso i migliori anni della sua vita in Germania, dove una delle sue sorelle si era sposata; di come lei stessa fosse fidanzata con un giovane tedesco; di come nell'esercito tedesco avesse una ventina di amici e parenti, mentre nell'esercito inglese non aveva nessun caro e parente; aveva due fratelli in Inghilterra, i quali però, secondo la legge lì vigente, non avevano l'obbligo del servizio militare; era perciò del tutto naturale che si augurasse una vittoria delle armi tedesche e non di quelle inglesi. Da questi sentimenti per lei naturali la giovane Inglese tirò subito le somme. Abbandonò il suo impiego, si trasferì in Svizzera e da lì fece di tutto per essere ammessa in Germania, eventualmente come crocerossina. Ma tutti i suoi tentativi furono vani, poiché i Consolati tedeschi avevano un altro concetto sulla natura del patriottismo e percepivano il comportamento dell'Inglese in parte come disonorevole, in parte come sospetto.

Ancora un altro esempio, tratto dalla cerchia tedesca (sempre senza valutazione): Houston Stewart Chamberlain, di ottimo e purissimo sangue inglese, nato nel 1855 quale figlio di un ammiraglio inglese, a suo dire fu in grado soltanto a 33 anni di pubblicare il suo primo saggio in lingua tedesca.[xxx] Ma l'originaria civiltà inglese e la successiva civiltà tedesca non gli hanno impedito di essere concettualmente completamente assorbito dalla natura tedesca e di anteporre la sua seconda patria così tanto ed in modo così assoluto alla sua prima, che nell'anno di guerra 1914 si schierò completamente dalla parte della Germania e dichiarò veementemente che l'Inghilterra fosse l'istigatrice della guerra. Chamberlain difendeva il suo punto di vista di allontanamento dalla patria con due argomenti: aveva vis-

[xxviii] H. M. Hyndman, *opera citata,* p. 44.

[xxix] Cfr. Censimento del Regno d'Italia. Vol. V. Carlo De Negri, *Relazione sul Metodo di Esecuzione e sui Risultati del Censimento raffrontati con quelli dei censimenti italiani precedenti e di censimenti esteri,* Tipografia Nazionale Bertero, Roma 1904, p. XLVII.

[xxx] H. S. Chamberlain, *Degener's Wer ist's?,* Verlag H. Degener, Leipzig 1908, p. 210.

suto negli ultimi trent'anni splendidamente in Germania e si era profondamente innamorato della natura tedesca, del pensiero tedesco, della scienza tedesca e della cultura tedesca e che per lui erano più importanti il bene e la cultura dell'umanità civile (concetto con cui intendeva la Germania) che non la vanità nazionale.[xxxi] Affinché piccole schegge trapiantatesi all'estero conservino il loro originario patriottismo, cioè il patriottismo del loro paese d'origine, e rimangano immuni al patriottismo del nuovo paese nel quale si trovano, c'è bisogno inoltre di un apparato molto grande di scuole, circoli e consolati appartenenti al paese di provenienza e di una gran quantità di onorificenze tributate dalla vecchia patria, ma soprattutto di un penoso isolamento sociale. Tuttavia l'influsso dell'ambiente rimane anche allora insistente e penetrante. Non ci sarà un tedesco all'estero, i cui figli non si saranno sentiti almeno temporaneamente di far parte della Nazione, nella quale vivono. Dai conflitti domestici di natura nazionale sono risparmiati soltanto coloro (sempre esistenze borghesi) che si circondano con un filo spinato di precettori, ecclesiastici e governanti nazionali e che deliberatamente tengono la lingua del paese fuori da casa; ma anche tali piccole fortezze non sono sempre inespugnabili. Il sentimento patriottico dell'ambiente circostante penetra anche attraverso i muri più spessi.

Soltanto poche eccezioni vanno apparentemente a contraddire quanto detto. Intanto gli Inglesi, la cui *home* anche all'estero rappresenta un tale «*castle*», dalla «*orange marmalade*» ed il «*lawn tennis*» fino all'«*evening prayer*», che certamente nessun raggio spirituale di sole italiano, o rispettivamente di spirito tedesco o francese, può penetrare questa barricata di condotta di vita della vecchia nazione; come del resto a ragione si è posta l'attenzione (da parte di Hermann Levy) sul fatto che, mentre il tedesco etc. viene preso in considerazione come «straniero», l'Inglese deve essere ritenuto solo «colono».[xxxii] L'Inglese non si adatta, piuttosto adatta soltanto egli stesso e di conseguenza per principio non vive «in massa» sotto bandiera straniera. In secondo luogo gli Svizzeri, che hanno la consuetudine, se risiedono per es. a Milano o Lione, appena i figli raggiungono l'età della scuola media, di rispedirli in patria per la formazione successiva e in questo modo impediscono il loro naturale processo di assimilazione. In terzo luogo, per finire, non sono soggetti all'influenza dell'ambiente, o neanche lontanamente in modo così forte, i figli di quei gruppi stranieri, le cui famiglie abitano territori dello stesso stato ma di etnie straniere, nei quali essi direttamente o indirettamente rappresentano lo stato o, diversamente, si trovano in una naturale conflittualità verso le popolazioni indigene (in passato Tedeschi in Polonia o nei territori cechi della Boemia, ora i Cechi in territori puramente tedeschi).

La capacità di assimilazione di elementi nazionali stranieri è però legata ad un limite di età. Per la ricettività c'è bisogno di capacità di assimilazione, freschezza, possibilità di elaborazione delle impressioni. I consigli di Hehn ai viaggiatori tedeschi in Italia vanno nel senso di intraprendere il viaggio quando si trovino ancora in quegli anni in cui «*predomina un desiderio onnipotente da colmare con materiale estraneo, che poi viene utilizzato per la costru-*

[xxxi] H. S. Chamberlain, «Deutsche Friedensliebe», in *d. Intern. Monatsschrift*, IX, Heft 1, 1914, p. 7.
[xxxii] H. St. Chamberlain, «Deutsche Friedensliebe», in *d. Intern. Monatsschrift*, IX, Heft 1, p. 7.

zione dell'individualità in divenire».[xxxiii] L'uomo fatto percepisce l'inusuale come disturbo repellente e indesiderato. Lo stesso vale in grado ancora maggiore come presupposto del cambiamento di patria.

Quindi: in generale già i bambini degli stranieri sono soggetti all'ambiente (per loro) nativo. La storia dei Tedeschi[xxxiv] o degli Italiani[xxxv] all'estero ci offre a questo proposito un ampio campo di esemplificazione. Qui l'influsso ambientale si trova ancorato al carattere del patriottismo. I Tedeschi in Nord America quanto a carattere e vita emotiva si distinguono tra di loro addirittura da provincia a provincia. Il Tedesco di St.Louis è e sente in modo diverso dal Tedesco di San Francisco. Ma entrambi differiscono poi dal fratello rimasto in Germania, anche quando rimangono patrioti, e al loro ritorno in Germania non vi si sentono più a casa.[xxxvi] Lo stesso si può dire degli emigrati italiani.

Talvolta, certo abbastanza di rado, si possono costatare delle affinità elettive, che conducono ad optare per un carattere nazionale straniero. Allora in questo si compie la formazione di un nuovo patriottismo. Le bande delle pure affinità elettive disperdono le bande delle affinità di nascita ed imprimono all'inerte bisogno di Patria degli uomini una nuova direzione, opposta alla vecchia. Queste affinità elettive possono essere puramente letterarie e non presuppongono neanche la conoscenza personale del carattere nazionale straniero.

Anche le troppo grandi mescolanze di sangue e la sovrastruttura di pensiero e di tipi di gusti, che ne risulta, eterogenea rispetto all'ambiente, possono indurre quelli di sangue misto ad una ribellione contro un concetto di patria troppo stretto ed esclusivo. In questi casi i fattori del dilemma sono invece spesso così forti, da poter escludere una separazione pura e una scelta pura.

Nelle popolazioni straniere prevalgono regolarmente due tipi-limite, i quali sia numericamente che per vitalità e rumorosità potrebbero superare i restanti gruppi.

I primi si pongono in contrasto alla legge della forza di assorbimento dell'ambiente. Sottolineano ad alta voce la loro eterogeneità. Conducono una vita privata in ostentato

---

[xxxiii] Victor Hehn: *Italien*, 1. C., p. 164.

[xxxiv] «*Risulta allora che la figlia del Tedesco, che ha espresso la sua gioia per l'incontro con dei nuovi conoscenti tedeschi, non sa parlare una sola parola di tedesco. Si incontrano le figlie di un famoso studioso tedesco, che sono di madre inglese, e si ha la sensazione che parlino tedesco solo malvolentieri e con ritrosia*»: (C. F. Lehmann-Haupt, *Der Krieg um das Deutschtum*, C. Heymanns, Berlin 1915, p. 13).

[xxxv] Sull'ispanizzazione e americanizzazione degli Italiani in Argentina etc. richiamo l'attenzione sul ricco materiale contenuto nella mia opera*: Sozialismus und Faszismus in Italien* (Meyer & Jessen, München 1925, pp. 94 e ss.).

[xxxvi] Karl Lamprecht: «Deutsche Kultur und Deutsches Volkstum im Auslande», nel periodico *Das Deutschtum im Ausland*, 1909 (Sonderdruck, p. 12). «*Nonostante i poeti germano-americani siano sinceramente affezionati alla loro vecchia patria, molto raramente ad uno di loro è venuta l'idea di rientrarvi stabilmente. Più familiarizzavano là con la libertà di vita e di aspirazioni, più diventavano pratici e più rapidamente ancora riponevano la loro arpa nel ripostiglio*». (Karl Knortz, *Das Deutschtum der Vereinigten Staaten*, Buchh. A. G., Hamburg 1898, p. 51).

isolamento. Sottolineano la loro, reale o presunta, superiorità. Sembrano guidati dalla ferma volontà di opporsi agli influssi del loro ambiente circostante. Rispetto alla loro Patria non provano sentimenti soltanto nazionali, bensì nazionalisti.

In contrasto con lo sviluppo interiore da una nazionalità all'altra, che riesce a compiersi solo lentamente ed organicamente e al quale per di più vengono posti dei limiti, il secondo tipo si sforza di sbarazzarsi più rapidamente e completamente possibile della vecchia nazionalità e di essere completamente assorbito nella nazionalità di residenza. Egli orienta le sue relazioni esclusivamente ai giovani del posto, a cui cerca anche di maritare la sua discendenza ed evita, poiché desidera far dimenticare la sua provenienza il più rapidamente possibile, ogni collegamento con tutto ciò che potrebbe ricordare i vecchi tempi.

Il processo di snazionalizzazione dell'emigrante in alcune circostanze assume un ritmo più sostenuto:

1. Quando gli emigranti non padroneggiano la lingua del proprio paese di provenienza, vuoi perché la loro istruzione è modesta, vuoi perché in loro prevale l'uso di dialetti, che hanno affinità grammaticali o fonetiche con le nuove lingue degli stati in cui si trovano. Esempio: gli emigranti dell'Italia meridionale negli stati americani di lingua spagnola.

2. Quando il tipo di lingua è tale che solo un accelerato apprendimento della lingua del nuovo paese può proteggere gli emigranti dal completo isolamento e dalla messa in scacco economica. Esempio: gli Sloveni, la cui lingua non viene capita neanche dai Serbi e dai Russi che vivono lì, in America.

3. Quando gli emigranti, pur avendo una propria sensibilità razziale, non posseggono nessuna propensione interiore per la vecchia patria. Esempio: gli Ebrei russi in America. All'americanizzazione degli Ebrei russi negli Stati Uniti non c'è rimedio nell'*attechment* di questi elementi alla Russia, alla Polonia, alla Lituania, alla Lettonia e all'Estonia. L'unico strumento contrario consiste nella creazione e nel mantenimento di un sentimento ugualmente lontano dalla patria e dallo stato ospite: il Sionismo.

4. L'immagine della vecchia patria sbiadisce in quanto prende il suo posto il crescente affetto per il nuovo paese, che li ha accolti come miseri emigranti ed ha fatto di loro cittadini agiati e rispettati. Lingua e amor patrio percorrono generalmente le stesse strade, dettate da sentimenti di gratitudine ma anche dalla sazietà e soddisfazione del salto di classe. I rappresentanti di professioni «intellettuali» tendono meno alla rinuncia del carattere nazionale rispetto per es. ai commercianti. «*Questi sono minacciati nel loro carattere tedesco da un momento materiale conforme alla loro natura: abbandonano la vecchia patria giovani e poveri, raggiungono il benessere all'estero grazie alla loro diligenza e nel godimento di beni materiali perdono più o meno la misura ed il senso dell'ideale*».[xxxvii]

5. La proprietà di un fondo in terra straniera, che lega a questa molto più di qualsiasi altra forma di proprietà e che secondo l'esperienza fa diventare indigeno l'emigrante.

[xxxvii] M. Kelchner, *Von den Deutschen*, Dt. Veri, Berlin 1914, p. 58.

6. Il matrimonio dello straniero con una figlia del paese, attraverso il quale l'influsso dell'intero ambiente sulla prole viene ulteriormente moltiplicato attorno al fattore madre, spesso decisivo.

7. L'interruzione del flusso di emigrazione. Attraverso quest'ultima il gruppo degli emigranti, cui non sopraggiunge dall'esterno nessun nuovo afflusso che paralizza la tendenza all'assorbimento dell'ambiente, viene assoggettato al potere del paese ospite. Gli obiettivi perseguiti dagli Stati Uniti attraverso il *percentage bill* sono perciò accompagnati da alte possibilità di successo.

5. Sulla Sociologia dei Rifugiati Politici

Nel cuore dei rifugiati politici l'amore per il popolo della propria patria si trova in una terribile discordia con l'odio per le istituzioni della stessa patria. Se prevale l'amore, allora essi restano anche all'estero fedeli patrioti, i cui pensieri sono completamente orientati alla «liberazione» della patria dai suoi «tiranni», siano essi di natura aristocratica che democratica; se prevale l'odio, allora i loro pensieri saranno sempre altrove e le loro azioni sempre ostili. In generale dunque la generazione dei rifugiati rimarrà anche all'estero inassimilabile. Proprio coloro, le cui intenzioni e aspirazioni sono completamente orientate verso la vecchia patria e i cui pensieri sono pienamente dominati dall'opera di liberazione, sono immuni agli influssi «snazionalizzatori» dell'ambiente. In alcuni di loro il sentimento patriottico si sublima inoltre in un amore assolutamente altruistico, purificato da tutte le scorie egocentriche, come eloquentemente espresso nella toccante poesia «Alla mia Patria» del tedesco-americano Konrad Krez:

Nessun albero dei tuoi boschi mi è appartenuto,
nessun fuscello dei tuoi campi di segale è stato mio,
e Tu mi hai cacciato senza colpa,
perché io in gioventù non ho saputo
amare di meno te e più me stesso, eppure io ti amo, Patria mia!
Dov'è quel cuore, in cui non rimane per sempre
Il dolce sogno del primo amore?
E più sacro dell'amore era il fuoco,
che bruciava per te allora nel mio cuore;
Nessuna sposa fu mai così cara al suo sposo,
come fosti tu per me, amata Patria!
Se anche la manna su di te non è piovuta,
il tuo cielo ti ha copiosamente benedetto.
Ho visto la meraviglia dei soli del Sud,
dall'ultima volta che ho calcato il tuo suolo;
Ma più bello di palme e limoni

È il melo nella mia Patria.[xxxviii]

L'attaccamento dello straniero alla Patria è chiaramente in grado di concentrarsi sul «terreno morto» e di disumanizzarsi completamente, cioè di oggettivarsi. Il famoso scrittore e studioso olandese Conrad Busken Huet era divenuto talmente ostile alle persone e alle cose nella sua Patria, che si ritirò a Parigi e lì si francesizzò per molti aspetti. Ma trovò sempre altissime parole di entusiasmo patriottico per il suo Paese in senso geografico e per le sue bellezze naturali. Egli collocò l'ambiente della Francia al di sopra dell'Olanda ma pose Amsterdam sopra Roma e Firenze, e la Kennemerland al livello del Lago Maggiore e del Vierwaldstaettersee.[xxxix]

Ma anche il più ardente sentimento patriottico dei rifugiati politici ha i suoi limiti nel tempo. Se trascorrono gli anni e gradualmente crolla la speranza in un cambiamento delle condizioni, che avevano spinto il rifugiato ad abbandonare la Patria, o di un ritorno reso possibile dalla concessione di un'amnistia, allora l'amarezza della delusione fa mutare repentinamente l'amore dei rifugiati nel suo contrario. E questa mutazione di sentimenti riguarda ancora una volta i figli, il cui attaccamento alla patria era comunque limitato. Essi cominciano subito in esilio ad odiare la madrepatria, in quanto fonte di tutte le pene morali del padre. L'osservazione è generale: i figli dei rifugiati sono i nemici più rabbiosi della madrepatria, per cui ha avuto luogo l'emigrazione, almeno fin tanto che lì continuano ad essere presenti le condizioni politiche, confessionali o morali, a causa delle quali aveva avuto luogo la separazione.

Bisognerebbe poi ricordare la Teoria del Risentimento di Sombart, secondo la quale il rifugiato possiederebbe un doppio sentimento di odio ed invidia. In rotta con le condizioni vigenti nella sua madrepatria, si confronterebbe in modo critico anche con il paese ospite. Sarebbe perciò il tipico rivoluzionario. Sombart osserva, senza che noi in quest'occasione si debba prendere posizione sulle sue argomentazioni:

> *Il rifugiato ha dovuto abbandonare la sua terra: ciò gli ha aperto gli occhi di fronte ai danni della società esistente e lo ha anche esacerbato. Nel nuovo paese non ha bisogno di avere riguardo come un indigeno; è indipendente, senza radici, senza responsabilità. Se vuole impegnarsi politicamente egli trova più difficile la possibilità di farlo nei partiti governativi del paese rispetto ai partiti di opposizione, specialmente fin tanto che questi sono piccoli e rivoluzionari. Io ho cercato in altre occasioni di dar conto del significato che lo straniero ha avuto nella diffusione del capitalismo; ebbene, la maggior parte delle ragioni, che spiegano questo significato, valgono anche per il socialismo.*[xl]

[xxxviii] Karl Knortz, *Das Deutschtum der Vereinigten Staaten*, 1, c., Hamburg 1898, p. 50.

[xxxix] H. P. G. Quack, *Studiën en Schetsen*, Van Kampen, Amsterdam 1886, pp. 256-60.

[xl] Werner Sombart, «Der proletarische Sozialismus, in *Marxismus*, Vol. II , Fisher, Jena 1924, p. 149.

6. Lo straniero in guerra

Nel complesso: il graduale ambientamento da una nazione all'altra procede, a seconda della ricettività intellettuale del singolo, in un lasso di tempo molto vario. Di norma è un processo di transizioni infinitamente lievi.[xli] Un processo naturale, che non può essere disturbato da alcuna influenza esterna e urtato verso l'una o l'altra direzione. Per questo motivo è funesto, per quelle esistenze che si trovano nel livello tra due nazioni, lo scoppio di una guerra tra i due popoli, che rappresentano il punto di arrivo e quello di partenza del processo nel quale si trovano ed ai quali essi in una qualche misura contemporaneamente appartengono, in quanto provoca una decisione repentina tra le due componenti del loro essere spirituale ed in questo modo costringe a degli atti di prematura e perciò innaturale separazione di elementi naturali, la quale non può avvenire senza danni morali per la vittima. Il processo del cambio di nazione, che tra l'altro non si compie mai completamente senza scorie, non tollera infatti, coerentemente col suo carattere evolutivo, alcun trattamento rivoluzionario. Per questo motivo, parlando individualmente, sono dannose anche tutte quelle legislazioni sugli stranieri, che impongono ad elementi estranei allo stato il diritto di cittadinanza con i suoi doveri e diritti, sulla base del termine temporale stabilito dalla legge del soggiorno all'interno dei confini dello stato (naturalizzazione forzosa).

Dalle conseguenze di un evento importante sulla consapevolezza nazionale dello straniero, che si trova nel processo di trasformazione, non si può prescindere, neanche riguardo al suo orientamento.

In caso di guerra il patriottismo originale delle popolazioni straniere si esprime in modo esplosivo. Del comportamento dei tedeschi-americani nell'Agosto 1914 si è potuto dire: non solo i cittadini tedeschi all'estero - tutti quelli che in qualche modo riconoscevano il tedesco come propria lingua madre o come lingua madre del proprio padre, tutti coloro che apparentemente si erano già da lungo tempo estraniati dalla madrepatria, che anche erano già da tempo divenuti cittadini del nuovo stato - tutti si sono sollevati e in mezzo ai lamenti di scherno e d'odio hanno difeso ad alta voce e con gioia la vecchia patria.[xlii] Lo stesso è valso, mutata mutandis, per Francesi, Inglesi, Italiani e Russi all'estero. Tuttavia la descrizione di questi processi contiene indubbiamente un elemento troppo apodittico. La rapida regressione dell'uno al vecchio patriottismo corrisponde all'altrettanto rapida evoluzione dell'altro verso il nuovo patriottismo, attraverso il definitivo abbandono del vecchio. Quanto a quegli stranieri ostili che risiedono nei paesi belligeranti, ma anche a quegli stranieri che risiedono in paesi neutrali ma abitati da popolazioni che nutrono sentimenti ostili nei confronti della loro madrepatria, l'odio imperante contro la loro vecchia patria spinge spesso le nature più deboli all'abbandono del loro carattere nazionale. Quanto agli stranieri molto vincolati per affari, l'interesse economico conduce allo stesso effetto. Ma anche considerazioni o scoperte di una più elevata osservanza morale esercitano su

[xli] Cfr. p. 304
[xlii] N. Niesser-Deiters, *opera citata*, p. 30.

alcuni un'influenza decisiva. Si possono osservare due casi limite: come nel sopravvenire di complicazioni belliche esiste una categoria di stranieri che credevano di essersi adattati da tempo all'ambiente loro estraneo ma poi si accorgono che le loro radici spirituali e morali invece affondano ancora nella vecchia patria, allo stesso modo esiste un'altra categoria di stranieri, che ad un serio esame di coscienza, che a quel punto si rende necessario, si accorgono per la prima volta di quanto profondamente il loro pensare ed il loro sentire siano già legati alla nuova patria e quanto sottili siano divenuti o forse siano sempre stati i rapporti con la madrepatria. In entrambi questi casi il clima da serra della guerra non deve modellare l'evoluzione psicologica del singolo ad ogni costo in qualcosa di innaturale e malsano. Osservavamo: Il distacco dalla vecchia madrepatria talvolta è condizionato da un fattore per così dire di politica interna, cioè meno connotato dall'assorbimento di nuovi contenuti culturali che dall'antitesi alla costituzione della madrepatria. Notoriamente una parte non irrilevante di tedeschi-americani ha appena combattuto appassionatamente nell'esercito americano contro le truppe tedesche, non per odio verso la cultura tedesca ma piuttosto per «convertire» i tedeschi imperiali alla concezione americana della democrazia. D'altra parte è un'abitudine spesso osservata e considerata come una buona regola dell'arte della guerra di servirsi nel paese nemico, come comandanti, guide o consiglieri, di quegli elementi, i quali in tempo di pace hanno vissuto in quel paese e che in questo modo hanno acquisito una buona conoscenza degli usi locali e delle condizioni dei luoghi (Italiani a Tripoli, Tedeschi in Belgio). La paura delle spie, nelle sue particolarità repellente e sbagliata, che si presenta come il panico in tutti i paesi belligeranti, è di conseguenza naturale e giustificata.

Ma anche il concetto puramente giuridico della nazionalità, dato in diritto pubblico, si è rivelato inadatto a determinare unitariamente la vita emotiva e le azioni degli uomini. La stragrande maggioranza dei nuovi cittadini rimane, come dicono gli Americani, *hyphenised*, in modalità trattino (Tedesco-Americani), spiritualmente *sujets mixtes* (per il momento da giudicare senza valore).[xliii]

D'altra parte l'amore dello straniero, del cittadino adottivo verso la patria adottiva, è spesso particolarmente puro e disinteressato. Come nella vita familiare l'affettività dei genitori si rivolge soprattutto al «figlio difficile», il cui sostentamento ha richiesto profusione di forza e sacrificio, allo stesso modo la nuova cittadinanza «conquistata» con mezzi relativamente adeguati può conseguire un valore speciale per i ri-nazionalizzati. Soprattutto viene accresciuta la dolorosità dell'azione attraverso la doppia vulnerabilità. Poiché il neocittadino rimane sempre agli occhi di molti concittadini, specialmente quando l'assimila-

[xliii] Nella città di Sheffield il 5 Agosto 1914, venne fatto prigioniero e posto sotto protesta il console tedesco, che era suddito britannico. Il Console aveva aiutato a partire, per ordine del console generale tedesco a Londra, dei riservisti tedeschi e li aveva dotati di denaro. (Carl Peters, *Das Deutsche Elend in London*, Hirzel, Leipzig 1914, p. 27.) Il Funzionario si era sentito, nonostante la sua naturalizzazione britannica, più tedesco che inglese e aveva favorito i nemici della sua nuova patria ovvero i suoi vecchi concittadini.

zione linguistica non è completa o si rivela impossibile, ancora «straniero», mentre viene percepito dai suoi ex connazionali come un disertore, nella stessa misura in cui il suo collegamento alla nuova patria si è compiuto ad un livello spirituale profondo (l'onesto deve davvero soffrire molto, mentre il neocittadino «sulla carta» può portare avanti un doppio gioco che può fruttargli contemporaneamente il disprezzo delle persone perbene ma, almeno in tempi di pace, numerosi vantaggi d'affari). Questo tipo di neocittadino, naturalmente dal punto di vista numerico piuttosto raro, è per via della dimostrata abnegazione un cittadino migliore, sì, un nazionale migliore della media dei suoi nuovi connazionali, che per appartenere alla stessa società nazionale hanno dovuto fare l'unico sforzo di nascere.

Quando la patria appartiene in questa misura alla volontà, allora la nostra affettività le sarà legata soltanto finché affettività e volontà coincideranno. La solidarietà patriottica è il punto di contatto di sentimenti, necessità e speranze comuni. Chi, nella sua vita emotiva, nelle sue necessità economiche e nel tesoro trascendentale delle sue speranze non concorda più coi suoi compatrioti, scioglie il legame della patria, sia come singolo uomo, che come classe sociale o gruppo geografico di connazionali. Da un punto di vista volontaristico, il concetto di patria è un concetto contrattuale, dipendente dal benessere e dal benvolere dei contraenti. La conquista violenta e l'annessione di un Paese senza consultazione dei suoi abitanti è riprovevole dal punto i vista del principio etico.[xliv] Ma lo stesso principio rigetta anche ogni coercizione del concetto di patria nei confronti di classi e persone singole. Si è notato beffardamente che il concetto di patria volontaristico condurrebbe ad una patria *ad libitum*.[xlv] Certo: il sentimento di patria che si fonda sul sentimento di comune appartenenza perde la sua ragion d'essere nel momento in cui questi sentimenti, a torto o a ragione, non sono più presenti. Questa è una posizione sociologica, senza la comprensione della quale non esiste alcuna sociologia «comprensiva» dell'essere straniero.

[xliv] Le difficoltà materiali e morali rendono naturalmente la non consultazione il male minore quando per il resto c'è chiarezza.

[xlv] L. Gérard-Varet, «L'antipatriotisme», in *Revue de Paris*, XVI, Jahrgang Vol III (1909), p. 322.



Yerushalayim, Gerusalemme, al-Quds

LA «QUESTIONE» PALESTINESE

PIER FRANCESCO ZARCONE

Premessa

Trattando il presente articolo di storia e di politica vale la pena ribadire - contro un ricorrente equivoco - che non vi si troverà quel che non esiste: l'obiettività. O meglio, di essa pontificano solo le illusioni dei «benpensanti» educati dal filisteismo borghese, oppure (peggio ancora) la propaganda dolosa di quanti intendono mistificare per «obiettiva» la propria versione/interpretazione delle cose. L'obiettività è un miraggio non foss'altro perché ciascun essere umano nel corso della sua vita affronta i problemi e le situazioni in base alle esperienze via via pregresse e inclusive di ciò che il filosofo Hans-Georg Gadamer (1900-2002) chiamò «pregiudizi», argomentandone tuttavia la non aprioristica negatività.[i] D'altro canto,

[i] Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, tr. it. Bompiani, Milano 2000.

> *Chi scrive di Storia ha naturalmente concetti di natura ideologica e teorica più o meno approfonditi. Concetti di classe che rendono inevitabile il differente apprezzamento degli eventi. È lecito che chi scrive di storia abbia già in partenza un apprezzamento generale [...]. Non è lecito che si cerchi e si citi, senza verificarne la verità, elementi che comprovino i suoi anteriori apprezzamenti. Tanto meno è lecito omettere, rigettare e combattere elementi di verità incontestabile, di segno contrario.*[ii]

Altrimenti si ha partigianeria, mistificazione ben poco favorevole alla comprensione (propria e degli altri). Tuttavia si può essere di parte senza diventare partigiani. Ovviamente anche l'autore del presente articolo è di parte, in quanto nettamente ostile al sionismo (l'Ebraismo è una religione rispettabile come tante altre), il che oggi comporta l'automatica accusa di antisemitismo. Pazienza, non si muore per questo. L'autore semmai spera di non essere incorso nella partigianeria, scusandosene in anticipo qualora non ci fosse riuscito.

«Questione palestinese» è il nome ormai correntemente dato a una delle maggiori e infinite tragedie collettive dell'età contemporanea. Inutile cercarvi i «buoni» e i «cattivi», convertendosi spesso gli uni negli altri, e viceversa; più facile, invece, trovarvi le ingiustizie e le loro vittime, oltre tutto mistificate dalla propaganda partigiana e manichea di matrice sionista, recepita dai grandi *media* come politicamente corretta e veritiera. Vittime dotate di solide ragioni, ma ancora con la dimostrazione che aver ragione senza avere la forza (compresa quella finanziaria) non serve a nulla. Vale la pena specificare la differenza fra essere vittime ed essere «giusti»; e quindi, nel prosieguo dell'esposizione non ci sarà spazio per essi, dei quali d'altronde non si trova traccia in giro, per quanto sopravviva la speranza che sussistano davvero i 36 giusti di cui parla la tradizione mistica ebraica, reggitori spirituali delle sorti del mondo per evitare che sprofondi ancor di più nel caos. Ma, ahimè, costoro sono e restano in stato di mistico occultamento.

Parlare della questione palestinese e parlare della formazione dello Stato nazionale ebraico sono la stessa cosa. Questa apparente ovvietà serve per introdurre una riflessione già fatta nel lontano 1915 da quel grande studioso marxista italiano che fu Amadeo Bordiga (oggi progressivamente riscoperto, dopo decenni di *damnatio memoriae*).[iii] Vale a dire, la creazione di uno Stato nazionale - strumento fondamentale per l'ascesa economica e politica della borghesia - è sempre andata in parallelo con l'etnocidio (o comunque col tentativo di etnocidio) verso quanti non rientrino nei parametri dell'asserita nazionalità da imporre. Per esempio, la coscienza nazionale inglese è passata attraverso i tentativi di snazionalizzazione di Irlandesi, Scozzesi e Gallesi; quella ispano/portoghese ha richiesto la cacciata dei Musulmani e degli Ebrei dalla penisola iberica e gli sforzi per deculturizzare Baschi, Catalani e Galiziani; quella italiana gli etnocidi culturali a livello regionale; quella turca il massacro degli Armeni e l'eliminazione della loro cultura dall'Anatolia; dal canto loro gli Stati nazionali balcanici, oltre all'etnocidio a carico dei Turchi, hanno richiesto i

[ii] Álvaro Chunhal, *A Verdade e a Mentira na Revolução de Abril*, Avante!, Lisboa 1999, p. 14.
[iii] Cfr. Amadeo Bordiga, «La borghesia e il principio di nazionalità», *Avanti!*, 24 gennaio 1915.

tentativi di etnocidio interno contro le rispettive minoranze balcaniche. Perché in Palestina la costruzione dello Stato nazional-religioso ebraico avrebbe dovuto trattare diversamente gli Arabi di Palestina? Perché c'era stata l'atroce ingiustizia del genocidio nazista? Ma quando mai l'essere stati vittime ha migliorato individui e/o masse?[iv] E d'altro canto la logica della costruzione di uno Stato nazionale ha le sue esigenze.

La «nuova» storiografia israeliana

Per molto tempo la storiografia israeliana ed ebraica si è sviluppata all'insegna della più rigida e «trinariciuta» propaganda sionista, impostandosi quindi secondo la netta contrapposizione fra «buoni»-vittime (gli immigrati sionisti) e «cattivi»-carnefici (gli Arabi). Il panorama di oggi risulta alquanto più articolato, a motivo dell'avvenuta formazione di una corrente di studiosi - definita «nuova» storiografia - dal carattere fortemente revisionista rispetto alla tradizionale propaganda sionista, tanto da suscitare ire furibonde dentro e fuori da Israele, nonché l'accusa di collusione con il nemico. Tale novità è dovuta a vari fattori, tra cui in primo luogo all'avvenuta apertura degli archivi militari britannici e israeliani, prima *off-limits*.

Noto esponente di punta della «nuova» storiografia è Benny Morris (1948), condannato nel 1998 a tre settimane di prigione per il rifiuto di prestare servizio militare nella Cisgiordania occupata. La sua opera principale (in antitesi con le menzogne della propaganda sionista) è *The Birth of the Palestinian Refugees Problem, 1947-1949* (1988). Tuttavia le sue posizioni hanno suscitato critiche anche da parte di altri storici revisionisti proprio sul problema specifico dei profughi. Morris, infatti, presenta l'esodo degli arabi come mera conseguenza di una guerra scatenata per iniziativa delle dirigenze dei Palestinesi e degli Stati arabi confinanti; conseguenza inevitabile per lui, poiché non sarebbe potuta avvenire l'instaurazione di uno Stato ebraico in terra abitata in maggioranza da arabi contrari a questo progetto, e in fondo anche auspicabile per evitare una guerra perpetua entro i confini del nuovo Stato finché uno dei due popoli rivali non avesse ributtato l'altro in mare o nel deserto. L'opera che ne riassume gli studi è *1948 and after, Israel and Palestinians* (1990).

In questo quadro vanno pure ricordati Ilan Pappé (1954),[v] Avi Shlaim (1945),[vi] Tom Segev (1945)[vii] e - sia pure retrospettivamente - Simha Flapan (1911-1987).[viii] Sono in sintonia Zeev Sternhell (1935), Benjamin Beit-Hallahmi, Baruch Kimmerling (1939-2007),Yehoshua Porath, Avner Cohen, Uri Milstein (1940) e Norman G. Finkelstein (1953). Questa corren-

[iv] Per inciso, notava Bordiga che i discendenti dei cosiddetti martiri del Risorgimento impiccarono (come gli Austriaci a Belfiore) i Libici ribelli all'imposizione della «civiltà» italiana.

[v] Ilan Pappé, *Britain and the Arab-Israeli Conflict, 1948-1951*, McMillan, New York 1988.

[vi] Avi Shlaim, *Collusion Across the Jordan, King Abdullah, the Zionist Movement and the Partition of Palestine*, Claredon Press, Oxford 1988.

[vii] Tom Segev, *1949. The First Israelis*, Free Press McMillan, New York-London 1986.

[viii] Simha Flapan, *The Birth of Israel, Myths and Realities*, Croom Helm, London-Sidney 1987.

te ha influito sui lavori di vari altri ricercatori, occupando ormai un posto di rilievo nell'indagine storiografica sulla nascita dello Stato d'Israele; quand'anche sia più apprezzata fra gli studiosi che non fra i politici sionisti e la manichea opinione pubblica israeliana. Un'ultima menzione va fatta per Edith Zertal, Uri Ram e Shlomo Sand (1946). Quest'ultimo, professore all'Università di Tel Aviv, con il libro *Come il popolo ebreo fu inventato*[ix] ha riscosso un certo successo, anche di pubblico, in Israele e Francia, con la tesi centrale - peraltro già esistente nella testa di molte persone pensanti e di tanti ebrei non sionisti prima della creazione dello Stato di Israele - del diniego dell'esistenza di un'etnia ebraica, così riportando gli Ebrei al solo piano religioso.[x]

I prodromi della questione

È quanto meno dalla fine della I Guerra mondiale che un solco sanguinoso divide il mondo arabo da quello ebraico sionista o filo-sionista, con la realizzazione del passaggio da un'epoca storica ad un'altra nelle relazioni fra queste due realtà, la cui convivenza era avvenuta per secoli in termini assai diversi in Nord Africa e nel Vicino Oriente. Laddove è stata in vigore la tradizionale legge islamica[xi] Ebrei, Cristiani e Zoroastriani in quanto «gente del libro» (*ahl al-kitāb*) ebbero la possibilità di vivere sostanzialmente in pace, sia pure pagando appositi tributi e assoggettandosi ad uno speciale regime giuridico. Essi erano i *muminum*, i protetti, di cui le autorità musulmane dovevano tutelare vita, beni, libertà di praticare la propria religione. In cambio, ogni titolare (*dimmī*) di questo statuto giuridico personale pagava annualmente una tassa fondiaria (*kharāgh*) e una tassa personale (*gizyah*), ed era soggetto - anche nelle procedure penali e civili - ai propri capi religiosi operanti come etnarchi, ma non soggiaceva all'applicazione delle leggi islamiche. Tuttavia non si poteva fare proselitismo religioso. Un tale stato di cose, sancito giuridicamente, fa certo ribellare la nostra coscienza di occidentali contemporanei ma, storicizzandolo e soprattutto rapportandolo alla situazione di plurisecolare intolleranza religiosa degli Stati europei, si capisce perché vari dissidenti religiosi (quando potevano scegliere) avessero trovato riparo nei paesi musulmani facenti parte dell'impero ottomano (in Turchia probabilmente esistono ancora famiglie ebree sefardite, da tempo ivi residenti, che conservano

[ix] Shlomo Sand, *Comment fut inventé le peuple juif*, Fayard, Paris 2008.

[x] Si vedano pure Ilan Greilsammer, *La nouvelle histoire d'Israël*, Gallimard, Paris 1998; Shlomo Sand, *Les mots et la terre. Les intellectuels en Israël*, Fayard, Paris 2006; Lorenzo Kamel, *Israele-Palestina. Due storie, una speranza - La nuova storiografia israeliana allo specchio*, Editori Riuniti, Roma 2008.

[xi] I Wahabbiti dell'Arabia Saudita e i loro epigoni contemporanei, fino ai *Taliban* del *mullāh* Omar o *al-Qaida* di Usamā bin Ladin, rappresentano più un'innovazione estremistica moderna, che non un ritorno alla tradizione dell'Islām il quale, piaccia o no, ben altri livelli di civiltà ha prodotto nel corso dei secoli.

le chiavi delle case forzatamente abbandonate dai propri antenati in Spagna e Portogallo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo).



Agnolo Bronzino: Dona Grácia Mendes Nasi (part.)The National Gallery of Art, Washington, DC, USA

Questo regime giuridico fu in vigore dall'epoca dei Califfi Umayyadi e Abbasidi fino a quella dei Califfi ottomani. Taluni Ebrei sotto gli Abbasidi giunsero a ricoprire incarichi di pubblica responsabilità; insieme ai Musulmani di Gerusalemme furono massacrati all'epoca della I Crociata, con i Musulmani cooperarono quando questi governavano la penisola iberica, e insieme furono perseguitati dalla cosiddetta «riconquista» cattolica. Proprio in Nord Africa e Medio Oriente gli Ebrei ebbero la possibilità di rifugiarsi e di rifarsi una vita in tranquillità (compatibilmente con i tempi) e prosperità. In definitiva fino al sorgere del sionismo Arabi (musulmani e cristiani) ed Ebrei vissero sostanzialmente in pace fra loro. Nell'impero ottomano, attraverso l'istituzione del *millet*,[xii] le maggiori religioni godevano di ampia autonomia amministrativa e normativa, fermi restando il potere del Sultano e le superiori leggi da lui emanate.

Gruppi alquanto piccoli di Ebrei avevano continuato a vivere in Palestina anche dopo che la maggioranza dei correligionari aveva abbandonato la regione: è sicura la presenza ebraica dal XIII secolo (cioè quando finalmente la riscossa musulmana eliminò i regni crociati nel Levante) a Gerusalemme, Gaza, Hebron, Nablus, Haifa, Tiberiade e Safed (divenuto un importante centro qabbalistico). Nel secolo XIX la popolazione israelita in Palestina era passata dalle 10.000 unità del 1800 alle 24.000 del 1880. La convi-

[xii] Con il questo termine si indicava la comunità religiosa non islamica a cui erano stati attribuiti specifici diritti nell'ambito del sistema giuridico dell'impero. Ogni comunità religiosa considerata *millet* godeva di propria giurisdizione autonoma relativamente allo «statuto personale» dei propri membri (con particolare riguardo al diritto di famiglia e successorio); l'autorità religiosa posta a capo di ciascun *millet* (i patriarchi cristiani e il Gran Rabbino di Costantinopoli) erano titolari di determinati poteri normativi e giurisdizionali, e altresì erano i rappresentanti politici della propria comunità presso il Sultano e la sua amministrazione. Si tratta di una forma perfezionata grazie a influssi bizantini del tradizionale istituto islamico della *dhimma*, e nell'impero ottomano fu in vigore fino al XIX secolo. Si discute fra gli studiosi se questo sistema riguardasse solo le comunità cristiane, giacché secondo alcuni fino all'800 ogni comunità ebraica locale sarebbe stata sotto l'autorità del proprio rabbino, e non a un'autorità centrale sita a Costantinopoli. Cfr. Bernard Lewis, *Il linguaggio politico dell'Islam*, Laterza, Roma 1991, pp. 45-6 e 127; Nicola Melis, *Lo statuto giuridico degli ebrei dell'Impero Ottomano*», in M. Contu, N. Melis, G. Pinna (a cura di), *Ebraismo e rapporti con le culture del Mediterraneo nei secoli XVIII-XX*, Giuntina, Firenze 2003, pp. 139-56.

venza con la maggioranza di lingua araba (Islamici e Cristiani, questi ultimi per lo più appartenenti alla Chiesa ortodossa) non presentava particolari problemi, e può essere definita abbastanza armonica, anche senza sfociare nel quadretto idilliaco. Ovviamente i casi di violenze individuali contro singoli Ebrei non mancarono, tuttavia le prime vere manifestazioni di ostilità avvennero negli Anni Ottanta del XIX secolo, cioè contemporaneamente con l'inizio dell'immigrazione sionista (cioè straniera) in Palestina. Comunque, nell'ambiente israelita palestinese nessuno si sognava di rivendicare la ricostruzione di uno Stato ebraico: se l'avesse fatto avrebbe in contrato l'ostilità dei correligionari e l'accusa di messianismo sacrilego. Nell'insieme erano appagati dal fatto di vivere nel «sacro suolo» di Israele. Dal punto di vista socio/culturale si trattava di un ambiente ancora di tipo medievale con uno sviluppo economico alquanto scarso.

Di gran lunga meno cordiali erano i rapporti tra gli Ebrei palestinesi e i numerosissimi missionari cristiani di varie confessioni occidentali: essi infatti, stante la proibizione legislativa di far proselitismo tra i Musulmani, si impegnarono con non richiesto né gradito zelo nei tentativi di evangelizzazione della comunità ebraica, con un'invadenza che suscitò reazioni. Gli Ebrei palestinesi erano per lo più sefarditi, ma privi di unità linguistica; anzi, costituivano una specie di «babele», di modo che per comprendersi fra loro usavano l'antico ebraico biblico.

L'importanza del richiamo spirituale della «Terra promessa» è sempre stata una costante per gli Ebrei della Diaspora, trattandosi di una terra non solo inerente alla storia di Israele ma anche - secondo la Bibbia - oggetto di una divina promessa ad Abramo: «*Alla tua discendenza ho dato questa terra*» (Genesi XI, 18). Per secoli, tuttavia, l'espressione di questo legame si era ridotta al liturgico detto pasquale «l'anno prossimo a Gerusalemme» (*l'shanah haba'ah b'Yerushalayim*), contenente più che altro una speranza di redenzione nonostante le persecuzioni, i massacri e le discriminazioni di cui gli Ebrei erano vittime nei paesi cosiddetti «cristiani». D'altro canto a impedire in radice ogni eventuale velleità di «ritorno alla terra dei Padri»[xiii] c'era la proibitiva situazione politica della regione, teatro di continue guerre, invasioni devastanti e massacri, fino a che i Turchi ottomani, conquistandola, non la resero un po' più sicura (ma non tanto). Un primo tentativo di «ritorno» di Ebrei in Palestina si ebbe nel secolo XVI - a motivo dell'incremento delle persecuzioni in Europa effettuate dall'Inquisizione cattolica (in particolar modo nella penisola iberica) - per azione di Grácia Mendes Nasi e del nipote João Miques (detto pure Joseph Nasi).[xiv]

[xiii] Sarebbe più appropriato parlare di «terra in cui anticamente si stanziarono i Padri» dopo aver massacrato le popolazioni che a suo tempo l'abitavano.

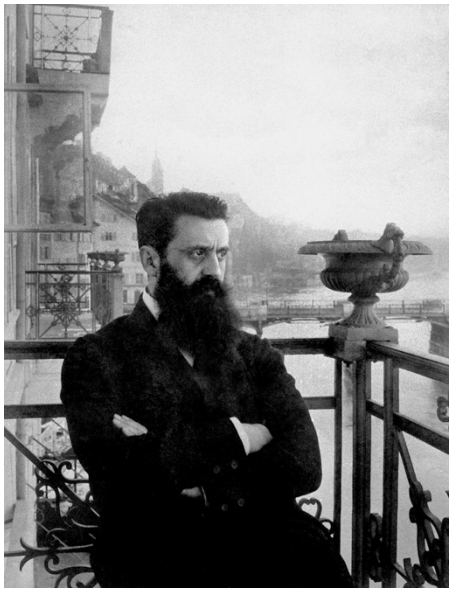
[xiv] Gracia Mendes Nasi (1510-1569), ricchissima ebrea nata a Lisbona in una famiglia «marrana», cioè obbligata a convertirsi al cattolicesimo ma segretamente rimasta ebrea (il suo nome ufficiale era Beatriz de Luna), fu attivissima nell'azione di salvataggio di suoi correligionari. Riparata nell'impero ottomano, grazie al favore di cui lei e il nipote João Miques (noto anche come Joseph Nasi) godevano presso il Sultano e il Gran Visir cercò di costituire nella zona di Tiberiade un focolare ebraico. Fece ricostruire insediamenti da tempo abbandonati per consentirvi l'installazione di rifugiati. Tiberiade all'epoca divenne uno dei maggiori centri ebraici per cultura e commerci. Il ni-

Questi due personaggi possono essere considerati gli antesignani di quello che sarà poi il progetto sionista, ma senza lo stesso esito. Va ricordato che nella cultura ebraica ha sempre operato il radicato convincimento che Israele - come entità collettiva - abbia da svolgere nell'umanità una missione non realizzabile senza uno stretto rapporto col suolo della Terra Santa, la quale non sarebbe un mero oggetto passivo, ma il socio attivo e vivente in un rapporto di natura religiosa. Pur tuttavia quest'aspirazione non implicava la volontà o la previsione che tutti gli Ebrei si trasferissero in Palestina, bensì la certezza che un giorno tutti gli Israeliti perseguitati vi avrebbero potuto trovare le condizioni per una nuova vita.

Nei confronti del secolo XIX il mondo è «debitore» (ancora oggi) dell'esplosione dei nazionalismi, con il loro tragico strascico fisiologico di nazioni inventate, di persecuzioni etniche e religiose, di massacri, di pulizie etniche, di vite rubate o distrutte. Il virus nazionalista penetrò anche tra gli ebrei Europei, cominciando a fare da contraltare a quei settori (maggioritari) che - o laicizzati o caratterizzantesi per il solo profilo religioso e non per una presunta etnicità comune - puntavano alla piena integrazione nelle società dove vivevano. Un importante esponente dell'ebraismo non integrazionista, e invece nazionalista, fu il filosofo Moses Hess (1812-1875), che per primo nel 1862 propugnò la creazione di uno Stato ebraico. Le speranze di emancipazione, integrazione nelle società di appartenenza formale, di recupero della dignità per secoli calpestata, attivate dalla Rivoluzione francese e poi dalle vittorie dei movimenti liberali in parte dell'Europa facevano ormai parte del passato. Non solo c'era la persistenza dell'antisemitismo nell'impero russo, spesso con esiti sanguinosi, ma altresì anche in paesi liberali (in più o in meno), Francia compresa, l'atmosfera era diventata tutt'altro che rosea per gli ebrei. Doveva finire che prima o poi qualcuno cominciasse a ritenere non realizzabile il pacifico e rispettato inserimento in Europa, e migliore la ricerca di altre collocazioni. Stante il retroterra storico/culturale, oltre che religioso, era inevitabile - e anche naturale - l'orientarsi verso la Palestina. L'aggettivo naturale non è scelto a caso: così come, per esempio, è naturale - per quel che era stata *al-Ándalus* (la penisola iberica) per la civiltà di lingua araba e islamica, e per taluni anche la Sicilia - che queste terre siano ancora oggetto di nostalgia nel mondo arabo e che nuclei radicali ne sognino (o ne progettino) la riconquista/ritorno.

---

pote João Miques o Joseph Nasi (m. 1579) divenne un'influente figura nell'impero ottomano durante il regno di Süleyman il Magnifico (1494-1566) e di suo figlio Selim II (1524-1574), Anche lui portoghese, riparò nelle terre ottomane nel 1554. Per i servigi resi fu nominato dal Sultano Duca di Naxos e poi Conte di Andros. Nel 1561 fu nominato Signore di Tiberiade. Dopo la morte di Selim benne meno la sua influenza a corte, ma mantenne fino alla morte titoli e rendite. Anche lui fu attivo nel ripopolamento ebraico di Tiberiade e Safed, avviata dalla zia. A partire dal 1561 fece ricostruire le mura di Tiberiade e promosse la produzione e lavorazione della seta, incentivando l'immigrazione di artigiani ebrei. Fallì invece il suo progetto di far venire a Tiberiade gli ebrei dello Stato pontificio, a causa dello scoppio della Guerra di Cipro (1570), peraltro da lui caldeggiata nella speranza di diventare poi in quell'isola il sovrano vassallo del Sultano. Gli ottomani la conquistarono, ma a prezzo di enormi perdite in vite umane, e questo dette inizio alla parabola discendente di Nasi.



Theodor Herzl, Svizzera 1901, Central Zionist Archive/Simon Wiesenthal Center <www.nytimes.com>

Si può parlare di protosionismo con la fondazione nel 1860 dell'Alleanza Israelitica Universale, guidata da Adolphe Crémieux (1796-1880); con la costruzione di un sobborgo ebraico a Gerusalemme finanziata dal filantropo sir Moses Montefiore (1784-1885) nel 1861; con la pubblicazione nel 1862 del libro *Derishat Zion*, del rabbino polacco-prussiano Zvi Hirsch Kalischer (1795-1874); con l'apertura nel 1870 di *Mikveh Israel*, la prima scuola agraria ebraica, a cura di Charles Netter (1826-1882) dell'Alleanza Israelitica. Dal 1882, Edmond James de Rothschild (1845-1934) divenne uno dei principali finanziatori e acquistò il primo sito ebraico in Palestina (l'attuale *Rishon LeZion*). Il 1882 fu anche l'anno della prima ondata di immigrazione ebraica in Palestina (la prima *aliyah*), nel quadro del cosiddetto «programma *Bilu*» che puntava a incoraggiare e rafforzare l'immigrazione e la colonizzazione ebraica nella «terra promessa» (all'epoca dominio ottomano) attraverso la fondazione di colonie organizzate in forma cooperative. Il movimento *Bilu* (dalle iniziali del verso biblico: «Casa di Giacobbe venite e andiamo» (Isaia II, 5)

Avviò la prima colonizzazione ebraica straniera nella regione. Un gruppo di coloni, gente scampata ai *pogrom* russi del 1881, giunse in Palestina nel 1882 e si preparò al lavoro nella già citata scuola agricola di *Mikvé Israel*. I *Bilu* furono presto emulati dai *Chovevé Zión* (amici di Sion), avviando un proprio flusso di immigrati che continuò fino al 1914.

La nascita del movimento sionista

Alla fine del secolo il giornalista austriaco di religione ebraica Theodor Herzl (1860-1904) - sviluppò una serie di riflessioni da cui concluse che assimilazione e integrazione degli Ebrei in Europa erano rimasti sogni, e a maggior ragione essi avevano bisogno di creare un proprio Stato dove vivere tranquilli senza i pregiudizi e le false accuse dell'antisemitismo. Un ruolo in questo lo giocarono i *pogrom* russi del 1881-82 e l'ondata emotiva causata dal famoso «caso Dreyfuss» (1894), esplosione di antisemitismo proprio nella liberale Francia. Tuttavia ebbe il suo peso anche la situazione nell'impero austro-ungarico, in cui Herzl viveva: per quanto multinazionale, e per quanto i suoi vari popoli (austriaci, italiani, serbi, croati, ungheresi, cechi, slovacchi, polacchi galiziani, tedeschi di Boemia e di Transilvania) avessero propri rappresentanti in Parlamento, gli Ebrei invece ne restavano fuori. Non erano considerati popolo, mentre per Herzl e altri Ebrei lo erano.

Nel 1896 egli pubblicò a Vienna il libro *Judenstaadt* (Lo Stato ebraico), propugnando la creazione di uno Stato per gli Ebrei a loro tutela. L'anno successivo si svolse a Basilea il I Congresso Sionista. Il termine «sionismo» - diffuso nel 1890 dall'editore ebreo austriaco Nathan Birnbaum (1864-1908)[xv] - deriva dal monte Sion (*Tzi-yon*), nucleo originario di Gerusalemme. Già all'epoca di re Davide (1040 a.C.-970 a.C.) Sion era diventata una sineddoche per Gerusalemme e addirittura per Terra d'Israele.

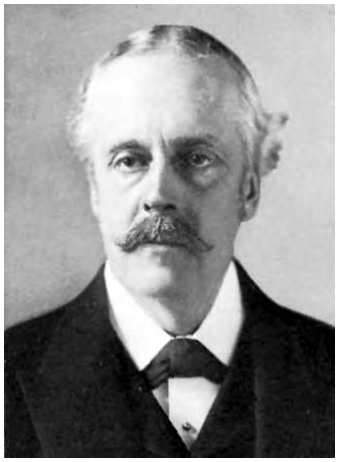
Il Congresso di Basilea, sostenendo essere un popolo a sé stante gli Ebrei (un *etnos*), decise di costituirne la patria statale in Palestina. Il guaio (poi sempre più rivelatosi tale) fu che sia Herzl sia gli altri sionisti si volgevano alla Palestina come se si trattasse di un territorio sostanzialmente privo di abitanti, ragion per cui degli interessi degli Arabi palestinesi non si preoccupò nessuno. In più c'è da rimarcare che quando la realtà costrinse a prendere atto che la Palestina era piena di Arabi in quantità e di gran lunga maggioritari, scattò un altro dei pericolosi pregiudizi illusori tipici degli europei progressisti (non solo di quel tempo): cioè a dire, si «ragionò» nel senso che, data per «arretrata» la popolazione araba palestinese, essa avrebbe «ovviamente» tratto naturale beneficio dalla presenza civilizzatrice degli Ebrei europei i quali avrebbero modernizzato la regione. Si aggiunga pure che per i sionisti (ben nutriti di cultura occidentale) gli Arabi palestinesi erano privi di qualsiasi identità nazionale, per cui si sarebbero integrati (sempre «ovviamente») nella società costruita dagli immigrati ebrei (!). Tanto (ed era più di un retropensiero) l'impero ottomano era così vasto che in ogni caso avrebbero potuto benissimo spostarsi da un'altra parte. In questo è ben visibile l'esito della mentalità imperialista e colonizzatrice dominante da tempo nell'Europa occidentale (e nel Nord America).

Nel 1898, sempre a Basilea, si svolse il II Congresso Sionista, che accentuò il contrasto col rabbinato occidentale che non intendeva instaurare rapporti con il sionismo, considerandolo mero nazionalismo laicista, senza nessi col passato religioso ebraico. Nell'anno successivo il III Congresso di Basilea non risolse affatto i contrasti con la maggior parte degli Ebrei occidentali rimasti contrari al progetto sionista; dal canto loro gli Ebrei dell'Europa orientale - né emancipati né integrati - per lo più restavano in attesa del Messia a venire per il ritorno a Gerusalemme.

Herzl - non privo di un certo pragmatismo - prestissimo si rese conto dell'indispensabilità dell'appoggio di una grande potenza per rendere possibile il suo progetto. Considerata la situazione dell'epoca, era ovvio che puntasse sull'appoggio della Gran Bretagna, in quanto dal *Padisha* ottomano Abdul-Hamid II (1842-1918), dal Kaiser Wilhelm II (1859-1941), da Vittorio Emanuele III (1869-1947) e dal papa Pio X (1835-1914) non aveva ottenuto nulla. Nel 1902 convinse l'allora ministro britannico delle colonie, Chamberlain, a permettere lo studio di un piano per la sistemazione di coloni Ebrei nel Nord del Sinai, in quel tempo appartenente all'Egitto, che era un protettorato britannico. Il progetto si rivelò inattuabile. Herzl morì nel 1904, ma il movimento da lui fondato si diffuse sempre più, an-

[xv] Riprendendo il titolo di un libro di Leon Pinsker del 1882.

che grazie all'appoggio concesso da Lord Rothschild, dal barone Rothschild governatore della Banca di Francia e da settori della finanza ebraica internazionale.



Lord Arthur James Balfour, ca 1900, <www.britannica.com>

Poco prima della Grande Guerra del 1914-18 era avvenuto lo stanziamento in Palestina di circa 12.000 coloni ebrei, in aggiunta ai 44.000 Israeliti già ivi residenti e sudditi ottomani. Le organizzazioni sioniste cercarono di ottenere dal Sultano il permesso di costituire nel paese una vasta colonia autonoma, ma senza riuscirvi. Comunque le attività di consolidamento della loro presenza proseguirono: in quegli anni Giaffa divenne il centro delle industrie e dei commerci ebraici e il Congresso Sionista decise la creazione a Gerusalemme di un'Università ebraica.

Il movimento di Herzl aveva uno spiccato carattere laico, per cui si scontrò con Ebrei osservanti, per i quali la ricostituzione del regno di Israele dipendeva dall'avvento del Messia, cosa ritenuta accelerabile in un solo modo: obbedire alla volontà divina adempiendo ai precetti (*mitzvot*) della *Torah*. Si opposero al sionismo anche gli Ebrei «riformati» per i quali gli Israeliti erano solo una comunità religiosa e non un popolo, e il regno messianico solo la metafora di un futuro di libertà religiosa, di giustizia e di pace da realizzare nelle varie società. Vi si opposero anche gli Ebrei di sinistra, per i quali solo lottando per il socialismo si combatteva l'antisemitismo.[xvi] Questo contrasto si manifestò anche a proposito del «problema della lingua»; cioè a dire, i sionisti tendevano a rifiutare l'yiddish e le lingue europee, ed erano fautori della rinascita della lingua ebraica in una versione moderna, lasciando l'ebraico biblico alla sfera del culto sinagogale.[xvii]

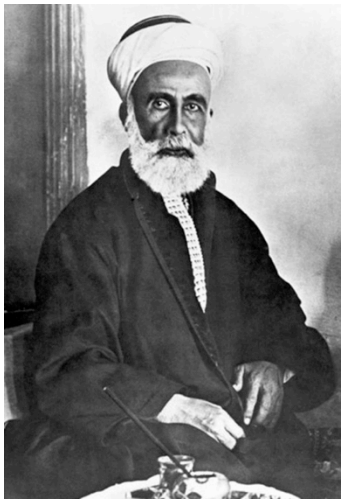
La Grande Guerra e la Dichiarazione Balfour

Lo scoppio della guerra mondiale rese ancora più febbrile il lavorio di pressione esercitato dai sionisti sul governo britannico, sfruttando il fatto che in quei frangenti la Gran

[xvi] Dopo il genocidio nazista, con la creazione dello Stato di Israele, (ci vive oggi circa il 40% degli ebrei del mondo) la grande maggioranza delle comunità ebraiche fuori dalla Palestina è filo sionista. Pur tuttavia l'opposizione al sionismo tra gli ebrei non si è annullata, e continua a esistere anche se in posizione assolutamente minoritaria, ed è diventata maggiormente visibile prima di tutto con le conseguenze della Guerra dei sei giorni, e poi con i distruttivi e sanguinosissimi interventi israeliani in Libano e a Gaza, oltre che con l'*intifada*. Oggi dispongono di alcuni siti internet: <*NKUSA.org*>, Naturei-Karta-USA; <*JewsAgainstZionism.com*>, Ebrei-contro-il-sionismo; <*JewsNotZionists.org*>, Gli-ebrei-non-sono-sionisti; <*IsraelVersusJudaism.org*>, Israele-contro-il-giudaismo.

[xvii] A questa rinascita contribuirono Eliezer Ben Yehuda (1858-1922) e Mendele Moicher Sforim (1835-1917) per la prosa e Haim Nachman Bialik (1873-1934) per la poesia.

Bretagna aveva un disperato bisogno di appoggio finanziario e di aiuto scientifico, che appunto finanzieri e scienziati israeliti le fornirono. Ovvio risultato fu il progressivo rafforzarsi dei legami reciproci. Londra guardava anche alla spartizione delle spoglie dell'impero ottomano e l'amicizia da parte dei sionisti poteva essere utile anche a questo fine.



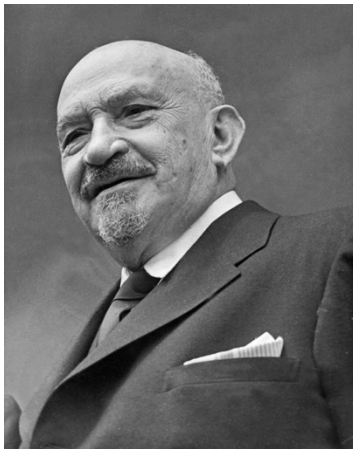
Lo Sharif Husayn

Nel novembre 1914 il dirigente sionista Herbert Samuel (1870-1963) prese contatto con il ministro degli Affari Esteri britannico Edward Gray (1862-1933), invitandolo a farsi patrocinatore della costituzione di uno Stato ebraico in Palestina, Stato che sarebbe diventato alleato della Gran Bretagna proteggendo da Oriente il Canale di Suez, e impedendo la formazione - con la sconfitta dell'impero ottomano - di un possibile e vasto Stato Arabo in Sira e Iraq che sarebbe stato contrario agli interessi di Londra nella zona. Gray chiese a Samuel di presentare ai membri del Gabinetto un apposito memorandum, il che avvenne nel gennaio del 1915. L'idea tuttavia non piacque al Primo Ministro Asquith (1852-1928) ed al generale Horatio Herbert Kitchener (1850-1916), ministro della Guerra, essendo entrambi convinti della necessità di puntare invece sull'aiuto arabo come fattore fondamentale per vincere la guerra nel Vicino Oriente contro l'impero ottomano, alleato di Germania e Austria-Ungheria.

A motivo di immediate esigenze militari sul fronte del Canale di Suez, la Gran Bretagna compì una mossa destinata a complicare in prospettiva lo scenario locale dopo il disfacimento del potere ottomano nella Mezzaluna Fertile, e a impantanare la politica britannica in una rete di contraddizioni che le avrebbe fatto assumere palesi connotazioni di doppiezza, e le avrebbe inimicato entrambe le reali parti interessate alla Palestina: i sionisti e gli Arabi. Le autorità britanniche, vale a dire, accolsero le proposte per un'alleanza antiturca avanzate dallo *Sharif* della Mecca Hussayn ibn 'Alī (1854-1931), della dinastia Hashimita, discendente da Fātima figlia del Profeta: le trattative arrivarono a buon punto. Fra Hussayn e Henry Mac Mahon (1862-1949), Alto Commissario britannico al Cairo, intercorse uno scambio di corrispondenza attraverso cui lo *Sharif* hashimita intendeva ottenere dalla Gran Bretagna le più ampie garanzie per costituire, dopo la guerra, uno Stato arabo unitario in tutta l'Arabia e la Mezzaluna Fertile (quindi, in Siria - che all'epoca includeva Palestina, Libano e Giordania - e Iraq).

Nella corrispondenza intercorsa fra di loro non si parlò mai in modo specifico della Palestina, per cui Hussayn ed i suoi la considerarono senz'altro inclusa nel nuovo Stato, mentre Mac Mahon la pensava - senza però averlo detto - in modo diverso. Alla fine la Gran Bretagna comunicò a Hussayn che le sue condizioni erano state accettate, salvo alcune riserve riguardanti il desiderio di Londra di conservare una sfera di influenza nella regione di Baghdad e gli interessi tradizionali francesi nel Levante (Libano). Nel gennaio 1916 venne stipulato l'accordo arabo/britannico per lo scoppio della Rivolta Araba, di cui

il colonnello Edward Lawrence (1888-1935) sarà il più noto (e sopravvalutato) personaggio mediatico.



Chaim Weizmann
<kids.britannica.com>

In sovrappiù, nel successivo mese di maggio le stesse autorità britanniche stipularono con la Francia l'Accordo Sykes/Picot per la spartizione delle regioni a Nord della penisola araba in due rispettive sfere di influenza. Questo patto, «naturalmente», non venne reso noto agli Arabi, fino a quando i bolscevichi non misero le mani, nel 1917, sugli archivi zaristi e ne dettero pubblica comunicazione: alle inevitabili proteste di Hussayn Londra rispose con mere garanzie generiche. A complicare la situazione intervennero nel 1916 la nomina a Primo Ministro britannico di David Lloyd Gorge (1863-1945) - personalmente convinto che Dio volesse il «ritorno» degli Ebrei in Palestina (da buon protestante probabilmente aveva un filo diretto col divino) - e il concomitante peggioramento della situazione militare sul fronte francese. A Londra prevalse l'opinione che fosse di maggior convenienza favorire in qualche modo i sionisti, tanto più che essi, come contropartita, avrebbero potuto esplicare tutta la loro influenza sulla comunità ebraica statunitense in favore dell'intervento del loro paese nella guerra a fianco degli Alleati. A tale fine Lloyd Gorge iniziò a contattare il Comitato Sionista, incontrandosi con un suo prestigioso esponente, Chaim Weizmann (1874-1952), il 7 febbraio 1917.

I dirigenti sionisti manifestarono un'irriducibile opposizione ad un'amministrazione internazionale o anglo/francese in Palestina, accettando invece di essere posti sotto protettorato inglese se fosse stata loro concessa la possibilità di un'illimitata immigrazione, di acquistare terre, e di costituire poi nel paese uno Stato indipendente. In cambio promisero di esplicare ogni sforzo nel senso richiesto da Londra. Prima di prendere accordi definitivi Lloyd Gorge ritenne opportuno ottenere il consenso della Francia, ed a tal fine i sionisti inviarono un loro emissario a Parigi per trattare con quel governo. La missione non riuscì, per l'opposizione degli Ebrei francesi ostili al progetto sionista ed influenzati dal Ministro degli Esteri. Alla fine, però, Parigi dette il suo consenso sotto la pressione di Londra.

I sionisti mantennero le loro promesse, e non stupiscono quindi le pressioni su Londra, fatte a propria volta dal governo statunitense, dopo la sua entrata in guerra, affinché venissero resi pubblici gli impegni verso il sionismo A questo fine intercorsero apposite trattative fra il presidente statunitense Woodrow Wilson (1856-1924), Lloyd Gorge, il ministro degli Esteri britannico, lord Arthur James Balfour (1848-1930) ed i capi sionisti, da cui derivò la preparazione del testo della Dichiarazione Balfour del 2 novembre 1917. Essa ebbe la forma di una lettera di quest'ultimo a lord Walter Rothschild (1868-1937), presidente della Federazione Sionista Britannica:

Caro Lord Rothschild, sono molto lieto di inviarLe da parte del Governo di Sua Maestà la seguente dichiarazione di simpatia per le aspirazioni degli Ebrei sionisti, che è stata sottoposta e approvata dal Governo. Il Governo di Sua Maestà vede con favore lo stabilirsi in Palestina di un focolare nazionale per il popolo ebraico ed userà i suoi migliori uffici per facilitare il conseguimento di questo obiettivo, essendo chiaramente comprensibile che nulla sarà fatto che possa pregiudicare i diritti civili e religiosi delle comunità non ebraiche esistenti in Palestina o i diritti e gli statuti politici che gli Ebrei godono in ogni altro paese. Le sarò grato se porterà questa dichiarazione a conoscenza della Federazione sionista. Sinceramente Vostro. Arthur James Balfour.[xviii]



Chaim Weizmann e Faysal Ibn Hussayn
< http://historicaltimes.tumblr.com>

Dal punto di vista linguistico/concettuale è interessante osservare che la stragrande maggioranza araba della popolazione palestinese vi fu definita semplicemente come «comunità non ebraica»: con la stessa delicatezza formale la si sarebbe potuta chiamare «non minoranza». Non essendoci forma senza sostanza, ecco che il lapsus di Balfour rivela un chiaro modo di pensare imperialistico, tanto suo quanto del mondo sionista.

L'iniziativa di Balfour interveniva dopo che nel 1915 MacMahon (Alto Commissario britannico al Cairo) si era impegnato - e non certo di sua iniziativa - a riconoscere uno Stato arabo entro la linea Mersina, Adana, 37° parallelo, confine persiano fino al Golfo, Oceano Indiano (Aden esclusa), Mar Rosso e Mediterraneo fino a Mersina. Questi confini includevano tutta la Palestina.

La Dichiarazione non ottenne l'approvazione di tutti i maggiori esponenti dell'ebraismo britannico. David Alexander, presidente del Comitato degli Ebrei Britannici, e Claude Montefiore (1858-1938), presidente dell'Unione Ebraica Britannica, affermarono che il fine del sionismo poteva e doveva essere la creazione in Palestina di un centro spirituale e religioso ebraico, non già di uno stato ebraico indipendente. E anche Edwin Montagu (1879-1924), ministro degli Affari dell'India ed ebreo, manifestò la sua netta opposizione in vari memorandum, basandola sull'essere gli Ebrei semplicemente i membri di una religione e non già un popolo, per cui non avrebbe avuto senso creare uno Stato per questo «popolo». Posizione condivisa nel 1917 in Italia da Luigi Luzzatti (1841-1927). D'altro canto, proseguiva Montagu, a parte che il sionismo non poteva dirsi rappresentante di tutti gli Ebrei, la Gran Bretagna non doveva violare il principio di autodeterminazione del popolo

[xviii] Testo inglese e italiano in <*it.wikipedia.org/wiki/Dichiarazione_Balfour_(1917)*>

della Palestina, e il suo essere arbitro del destino del proprio paese. Ma simili atteggiamenti non erano destinati ad avere successo.

L'iniziativa di Balfour non fu il classico «atto grazioso», a motivo del debito della Gran Bretagna verso i sionisti per la loro forte mobilitazione e il loro impegno per l'intervento degli Stati Uniti nella Grande Guerra. Nel 1917 Londra pubblicò la Dichiarazione Balfour; Hussayn e i dirigenti arabi a lui legati cominciarono a diventare sospettosi, senza però recedere da una linea verso la Gran Bretagna in complesso moderata, come risulta anche da una nota presentata il 4 novembre 1918 alla Commissione per l'Oriente del governo britannico dal colonnello Lawrence. Nella nota si affermava che gli Arabi avrebbero potuto anche accettare la creazione di un focolare ebraico a condizione che rimanesse sotto controllo inglese, nonché in cambio di una riduzione al minimo delle concessioni territoriali alla Francia e della totale libertà per la regione peninsulare dell'Hidjaz. Ne risulta quindi che i dirigenti arabi dell'epoca non andarono mai oltre la linea dell'accettazione di un semplice «focolare» ebraico in Palestina, e non abbandonarono quest'atteggiamento nemmeno a seguito del cosiddetto «accordo Weizmann/Faysal» del gennaio 1919, che sarebbe diventato uno dei cavalli di battaglia della propaganda sionista. In realtà Faysal (1885-1933), figlio di Hussayn, nel suo incontro con l'esponente sionista Chaim Weizmann (futuro Presidente dello Stato di Israele), accettò «*l'immigrazione degli ebrei in Palestina su vasta scala [...][e] l'insediamento degli immigrati ebrei nelle terre ed una coltivazione intensiva del suolo*» tuttavia precisando che «*i contadini arabi saranno protetti nei loro diritti ed assistiti nella tutela dello sviluppo economico*», e aggiungendo, prima di firmare l'accordo, un'importantissima riserva:

> *Purché gli arabi ottengano la loro indipendenza, come richiesta nel mio memorandum datato gennaio 1919 all'Ufficio Esteri del governo della Gran Bretagna, io sarò d'accordo sugli articoli di cui sopra. Ma se la più piccola violazione dovesse essere fatta io non sarò allora vincolato da una sola parola del presente Accordo, che sarà considerato nullo e di nessun conto e validità, né io sarò responsabile in alcun modo di nulla.*[xix]

[xix] Faysal-Weizman Agreement, 3 gennaio 1919: «*Article III. In the establishment of the Constitution and Administration of Palestine all such measures shall be adopted as will afford the fullest guarantees for carrying into effect the British Government's Declaration of the 2nd of November, 1917. Article IV All necessary measures shall be taken to encourage and stimulate immigration of Jews into Palestine on a large scale, and as quickly as possible to settle Jewish immigrants upon the land through closer settlement and intensive cultivation of the soil. In taking such measures the Arab peasant and tenant farmers shall be protected in their rights, and shall be assisted in forwarding their economic development*».

«*Provided the Arabs obtain their independence as demanded in my Memorandum dated the 4th of January, 1919, to the Foreign Office of the Government of Great Britain, I shall concur in the above articles. But if the slightest modification or departure were to be made [sc. in relation to the demands in the Memorandum] I shall not be bound by a single word of the present Agreement which shall be deemed void and of no account or validity, and I shall not be answerable in any way whatsoever*». Disponibile online all'URL <*unispal.un.org/UNISPAL.NSF/0/5BFF833964EDB9BF85256CED00673D1F*>.

Quindi, se Weizmann avesse chiarito a Faysal, capo della Rivolta Araba, che in realtà l'obiettivo del sionismo era addirittura la creazione di uno Stato ebraico indipendente, in nessun modo Faysal avrebbe firmato. Invece Weizmann fu molto abile nel rassicurare il capo arabo e nel garantirgli esercizio di tutta la sua influenza per fare ottenere agli Arabi l'indipendenza.

Finita la guerra ed iniziata a Parigi la Conferenza della Pace, gli Arabi cercarono disperatamente di ottenere dai Britannici il rispetto delle promesse fatte, ma senza alcun esito. Per calmare le proteste arabe nel 1919 gli Alleati inviarono nel Medio Oriente la Commissione guidata da Henry Churchill King e Charles Crane, che propose la creazione di una Siria unita comprendente Libano e Palestina - il che avrebbe soddisfatto una fondamentale esigenza araba - e sostenne la necessità di apportare «*serie modifiche al programma estremista sionista per la Palestina concernente l'illimitata immigrazione ebraica, in vista dell'obiettivo di fare della Palestina uno Stato prettamente ebraico*».[xx]

In più tale Commissione aggiungeva che «*ripetutamente negli incontri della Commissione con esponenti israeliti è risultato che i sionisti mirano ad una estromissione praticamente completa degli attuali abitanti non ebraici mediante varie forme di acquisto*»,[xxi] per cui

> *la Conferenza della Pace non dovrebbe chiudere gli occhi dianzi al fatto che il sentimento antisionista in Palestina e in Siria è intenso e non può essere preso alla leggera. Nessun ufficiale consultato dai membri della Commissione ritiene che il programma sionista possa essere attuato se non con la forza delle armi [...]. Questo sta a dimostrare da parte della popolazione non ebraica della Palestina e della Siria un forte risentimento per l'ingiustizia del programma sionista. Le decisioni che per essere attuate richiedono l'intervento degli eserciti sono talvolta necessarie, ma certamente non vanno prese gratuitamente per favorire l'ingiustizia.*[xxii]

In più la Commissione accertò la contrarietà degli Arabi palestinesi a insediamenti sionisti permanenti.

[xx] «*We recommend, in the fifth place, serious modification of the extreme Zionist program for Palestine of unlimited immigration of Jews, looking finally to making Palestine distinctly a Jewish State*»: *The King-Crane Commission Report, August 28, 1919*, cfr. gli atti della Commissione disponibili all'URL <*web.archive.org/web/20080625193546/http://www.ipcri.org/files/kingcrane.html*>

[xxi] «*The fact came out repeatedly in the Commission's conference with Jewish representatives, that the Zionists looked forward to a practically complete dispossession of the present non-Jewish inhabitants of Palestine, by various forms of purchase*» (*ibidem*).

[xxii] «*The Peace Conference should not shut its eyes to the fact that the anti-Zionist feeling in Palestine and Syria is intense and not lightly to be flouted. No British officer, consulted by the Commissioners, believed that the Zionist program could be carried out except by force of arms. [...] That of itself is evidence of a strong sense of the injustice of the Zionist program, on the part of the non-Jewish populations of Palestine and Syria. Decisions, requiring armies to carry out, are sometimes necessary, but they are surely not gratuitously to be taken in the interests of a serious injustice*» (*ibidem*).

La Conferenza della Pace tuttavia non tenne in alcun conto le predette raccomandazioni, ed nel Vicino Oriente la situazione precipitò. Una delegazione sionista recatasi a Parigi ottenne dalla Conferenza che alla Gran Bretagna venisse attribuito il mandato sulla Palestina, regime poi approvato nel luglio 1922 dalla Società delle Nazioni, con l'esplicita raccomandazione di rispettare il testo della Dichiarazione Balfour. Nel 1920 detta neocostituita Società aveva affidato alla Francia il mandato su Siria e Libano, proprio mentre si riuniva a Damasco un Congresso Panarabo da cui Faysal era stato nominato re della Siria.

L'intervento armato francese in Siria distrusse radicalmente le speranze arabe, essendosi opposto il governo di Parigi anche alla costituzione della Siria in Stato arabo sotto protettorato, come invece era stato deciso a Sanremo dalla Suprema Conferenza Interalleata. Per cercare di ridurre il montante odio arabo nei suoi confronti, la Gran Bretagna nel marzo 1921 convocò al Cairo una Conferenza per gli Affari d'Oriente, in cui Winston Churchill (1874-1965)[xxiii] - facendo proprie le proposte di Lawrence - ottenne che: a) Faysal diventasse re dell'Iraq e che il mandato su quel paese (concessogli a Sanremo) si trasformasse in alleanza anglo/iraqena; b) al fratello 'Abd Allāh (1882-1951) fosse dato il minuscolo e povero emirato di Transgiordania (solo 230.000 abitanti), sotto mandato britannico; c) la Gran Bretagna mantenesse il mandato in Palestina per controllare l'evolversi del focolare ebraico. I due nuovi regni hashimiti furono sia un contentino per i protagonisti della rivolta araba contro gli ottomani, sia uno strumento per bloccare da nord l'emiro 'Abd al-'Azīz as-Sa'ūd, meglio noto come Ibn Sa'ūd (1880-1953), che nel frattempo si era impadronito di quasi tutta la penisola araba e aveva cacciato dalla Mecca lo *Sharif* Hussayn.

Ovviamente i due figli dello *Sharif* accettarono le rispettive corone. Il pragmatico 'Abd Allāh, tuttavia, ebbe l'accortezza di chiedere alla Gran Bretagna che l'intero territorio a lui assegnato restasse del tutto esente dall'immigrazione sionista. Londra accondiscese. Una iniziativa quanto mai assennata e preveggente, considerato che il mito della «grande Israele» (*eretz Israel*), includente le antichissime conquiste territoriali di Davide, era presente nell'ideario sionista; e in più esisteva in dato geopolitico di un certo rilievo.

Il mandato sulla Palestina Il regno di Davide

Il territorio affidato alla Gran Bretagna col nome di Palestina originariamente includeva sia la regione che ormai chiamiamo con questo nome - cioè i territori che si estendono a ovest del Giordano fino al mare - sia il territorio dell'attuale regno di Giordania, costituente la parte maggiore della Palestina, che solo a settembre del 1922 Londra costituì in territorio dell'emirato attribuito ad 'Abd Allāh ibn Hussayn.[xxiv]

[xxiii] Cfr. *La questione sionista e il vicino Oriente, <politica-internazionale.blogspot.co.uk/2012/10/la-questione-sionista-e-il-vicino.html>* con la raccolta di documenti ufficiali.

[xxiv] Nel 1873 la regione era stata riorganizzata dal governo ottomano - ai soli fini amministrativi - mediante la divisione in tre grandi aree: al nord, da Giaffa a Gerico e al Giordano, come parte del *vilayet* (distretto) di Beirut; da Giaffa lungo la costa e fino al Sinai, come parte del *vilayet* di Ge-

Se si gira un po' per internet nei siti sionisti emerge che il discorso dell'appartenenza dell'attuale Giordania alla Palestina è tutt'altro che dimenticato, e ogni tanto riemerge la tesi della «perfidia britannica» lesiva dei diritti di Israele a motivo della predetta separazione territoriale. Finora la politica ufficiale di Israele non ha rivendicato anche l'area del regno hashimita ma negli ambienti dell'estrema destra sionista l'idea serpeggia a tutt'oggi.

Quando ancora non si era del tutto calmato il malcontento arabo palestinese, il governo di Londra - cedendo alle ben sostenute pressioni sioniste - nominò Alto Commissario per la Palestina sir Erbert Samuel (1879-1963). Agli occhi degli arabi il fatto che Samuel fosse di religione ebraica lo rendeva poco adatto a garantire un'equilibrata politica. La conseguenza fu che la popolazione locale (come c'era da aspettarsi) prese la nomina come un affronto, scoppiarono torbidi sanguinosi nel paese con la morte di parecchi Ebrei ed Arabi. La doppiezza britannica creò così un solco di odio degli arabi nei confronti di Londra durato per parecchi decenni, e si spiega alla sua luce, per esempio, come mai il presidente egiziano Nasser sia stato subito creduto quando nel giugno 1967 accusò i britannici di aver mandato aerei in aiuto di Israele.

Alla fine dei vari giochi diplomatici, gli Arabi in genere e i Palestinesi in particolare si sentirono brutalmente traditi ed abbandonati ad un'invasione di stranieri che si comportavano ben presto come padroni in base alle loro rivendicazioni «bibliche e storiche». Nel quadro di dotte quanto sterili contese non era difficile per gli Arabi controbattere la propria discendenza da Abramo attraverso suo figlio Ismaele; il loro stanziamento sul territorio da circa 1.300 anni; oppure l'opinabilità di un asserito diritto storico sulla Palestina vantato da russi, polacchi, danubiani etc. sol perché di religione ebraica, etnicamente e culturalmente distinti dagli ebrei palestinesi che per secoli avevano continuato, senza interruzione, ad abitare nel paese. Ma al di là delle diatribe storico/teologiche i Palestinesi erano ben consapevoli di quanto poi si sarebbe verificato: il sionismo li avrebbe ridotti a cittadini di second'ordine se non addirittura di sudditi, alla mercé dei «veri discendenti di Abramo». D'altro canto le prese di posizione dei maggiori rappresentanti del sionismo non erano oggettivamente tali da rassicurare. Nel 1919 Weizmann affermò a Parigi che bisognava fare della Palestina un paese ebraico così come l'Inghilterra è un paese inglese,[xxv] mentre l'illustre orientalista Sylvain Levi (1863-1935) sosteneva, essendo la Palestina troppo popolata da arabi, l'inevitabilità per gli Ebrei di privarli dei loro beni. C'erano quindi tutte le condizioni perché il nascente - e subito deluso - nazionalismo arabo si scontrasse col nascente, baldanzoso nazionalismo sionista, ben diversamente appoggiato a livello internazionale. Inoltre, rotta l'unità della regione siriana a seguito degli accordi franco/britannici, (peraltro necessaria alla realizzazione del progetto sionista) i Palestinesi si trovarono all'improvviso sotto occupazione straniera (e, per i Musulmani, di infedeli) e senza più i

---

rusalemme; il resto (Penisola del Sinai e deserto de Negev) rientrava nel *vilayet* dell'Hijaz, esteso fino all'Arabia occidentale.

[xxv] Margaret McMillan, *Parigi 1919, sei mesi che cambiarono il mondo,* Mondadori, Milano 2006, p. 529.

tradizionali collegamenti amministrativi e politici goduti fino a quando avevano fatto parte di un organismo più vasto.

Per rendersi conto dell'entità dell'immigrazione sionista basta rifarsi allo sviluppo demografico della città di Gerusalemme: nel 1844 lì vivevano 7.000 Ebrei, 3.000 Cristiani e 5.000 Musulmani. Alla fine del secolo vi si trovavano 28.000 Ebrei e solo 17.000 tra Musulmani e Cristiani. Quando fu proclamato lo Stato di Israele, gli Ebrei erano diventati 100.000, 40.000 i Musulmani e 25.000 i Cristiani.

Gli anni del mandato britannico

Durante gli anni del mandato in Palestina le autorità britanniche - con una sconcertante mancanza di senso della realtà - rimasero attaccate al punto di vista che gli impegni assunti con i sionisti non erano incompatibili con il precedente impegno a tutelare i diritti degli Arabi, e che la creazione del focolare ebraico era possibile senza arrecare danno alla popolazione araba, nonostante la brutale franchezza dei sionisti al riguardo; franchezza che nel 1922 e poi nel 1930 costrinse il governo britannico a due prese di posizione ufficiali sul problema. Nel 1922, Churchill dichiarò che era intenzione della Gran Bretagna creare in Palestina uno Stato ebraico, ma non di trasformare tutta la Palestina in Stato ebraico, aggiungendo però che l'immigrazione ebraica doveva essere consentita in base alla «*capacità di assorbimento del paese*». Nel 1930 il governo del laburista Ramsay Mac Donald (1886-1937) respinse le richieste sioniste secondo cui l'obbligo di istituire il focolare ebraico doveva avere la precedenza su tutti gli altri impegni assunti dalla Gran Bretagna verso le comunità non ebraiche della Palestina (le quali, per inciso, si erano unite nella lotta contro il comune pericolo sionista). Tuttavia a quel punto si ebbe una prova del reale potere dell'influenza della lobby sionista, in quanto Mac Donald si rimangiò sostanzialmente la dichiarazione.

La creazione di nuovi Stati europei a seguito del crollo dei vecchi imperi centrali aumentò l'immigrazione ebraica in Palestina, a motivo dell'antisemitismo dilagante.; e poi con il consolidarsi del potere nazista in Germania il numero degli immigrati ebrei crebbe a dismisura, raggiungendo il totale di 60.000 unità l'anno, mentre correlativamente si estendeva nel paese il controllo sionista sulle risorse naturali e sulle pubbliche imprese del paese, quali l'energia elettrica, l'estrazione di materiali dal Mar Morto e l'irrigazione. Nel maggio del 1929 a Giaffa scoppiarono disordini anti-ebraici e furono uccisi almeno 100 Israeliti. Poi a Gerusalemme la tensione aumentò in relazione all'accesso degli Ebrei al Muro del Pianto e il 23 agosto gli Arabi presero le armi: 60 Ebrei furono uccisi a Hebron. La resistenza palestinese cominciò a organizzarsi, e uomo di punta ne fu lo *shaykh* Izz ad-Din 'Abd al-Qadar ibn Mustafa ibn Yusuf ibn Muhāmmad al-Qassam (n. 1882), morto alla fine del 1935 in uno scontro con militari britannici.

Si andava verso un punto di non ritorno, e lo si ebbe con la rivolta araba del 1936, durata tre anni. Il motivo scatenante fu la vendita di terre agli immigrati europei. Queste alienazioni immobiliari erano fatte apposta per suscitare violente proteste in un *mix* di astio

sociale e astio antisionista: «*Agli arabi la terra veniva sottratta non dagli acquisti degli ebrei, ma [soprattutto] perché, come del resto avveniva in Egitto, ne facevano incetta i grandi proprietari terrieri arabi, i quali poi a volte e con grande lucro la rivendevano proprio ai nuovi coloni*».[xxvi] Costoro, per di più, si affrettavano a licenziare i lavoratori arabi per sostituirli con mano d'opera ebraica. Ovviamente, per la pesante atmosfera che si andava creando, i coloni sionisti, quand'anche vi fosse il divieto di costituire gruppi di autodifesa, cominciarono ad armarsi e organizzarsi militarmente. Da questi nuclei deriveranno l'H*aganah*, e due gruppi terroristi, l'*Irgun* e la *Lehi* (meglio nota come Banda Stern).



Coloni sionisti

In seno al sionismo si formarono anche correnti di estrema destra, come quella dell'ebreo russo Vladimir Jabotinsky (1880-1940), estremamente aggressive e con carattere fascistoide. Fra loro vi furono due personaggi che sarebbero diventati Primi Ministri dello Stato di Israele: Menahem Begin (1913-1992) e Yitzhac Shamir (1915-2012). In fondo è stata questa ideologia - se non tutta, almeno in parte - a sostanziare il sionismo israeliano a scapito dell'originario sionismo socialista e anarchico. Con la guerra del 1967 la cosa è stata di assoluta evidenza. L'estremismo sionista - come già detto - propugnava la fondazione di uno Stato ebraico includente tutti i territori dell'antico regno di Davide (quindi le due sponde del Giordano), ma i settori più esagitati vagheggiavano addirittura un'Israele estesa «dal Nilo all'Eufrate»! Altre caratteristiche erano l'antimarxismo sfrenato, la mistica dello Stato autoritario e corporativo, il rifiuto della lotta di classe e l'educazione militarista della gioventù.[xxvii]

Dopo la rivolta del 1936 la Gran Bretagna inviò nel paese una Reale Commissione per l'accertamento delle cause e la ricerca di una soluzione al problema palestinese. La Commissione riconobbe l'impossibilità di comporre il conflitto fra Arabi ed Ebrei sionisti, l'irrealizzabilità della politica condotta fino ad allora da Londra e concluse indicando come soluzione la spartizione del paese in due Stati, uno arabo e uno ebraico. Gli Arabi protestarono in massa ed esplosero nuove ondate terroristiche. In termini politici da parte araba venne reiterata l'esigenza di costituire tutta la Palestina in Stato indipendente senza forzate inclusioni nel mondo arabo di uno Stato straniero, e di porre fine all'immigrazione

[xxvi] Leonid Mlečin, *Perché Stalin creò Israele*, Teti, Roma 2008, p. 51.

[xxvii] Massimo Massara, *La terra troppo promessa: sionismo, imperialismo e nazionalismo arabo in Palestina*, Teti, Roma 1979.

di colonizzatori europei di religione ebraica. La Gran Bretagna inviò allora in Palestina la Commissione Woodhead per studiare il progetto di spartizione, ma essa lo dichiarò irrealizzabile. Si decise quindi di convocare a Londra esponenti arabi e ebrei per una Conferenza della Tavola Rotonda, estendendo l'invito a Egitto e Iraq, a questo punto implicitamente riconoscendo quella sostanziale unità del mondo arabo che era stata negata dalla pace del 1919. Poiché non si giunse a nessun accordo, il governo britannico, per dare soluzione al garbuglio da esso stesso creato, optò per una soluzione unilaterale contenuta nel cosiddetto Libro Bianco. In esso si esprimeva il proposito di costituire entro dieci anni uno Stato indipendente palestinese in cui arabi ed ebrei avrebbero ugualmente partecipato al governo e, prima di allora, l'immigrazione sarebbe stata limitata ad un massimo di 150.000 unità, in modo da lasciare il rapporto numerico Arabi/Ebrei nei limiti di 3 a 1.



David Ben Gurion
Israel National Photo Collection
<commons.wikimedia.org>

Furono altresì vietati nuovi acquisti di terre da parte di Ebrei. Gli Arabi nell'insieme rimasero soddisfatti, si tranquillizzarono e non si prepararono al peggio che sarebbe inevitabilmente venuto a causa del palese contrasto fra il Libro Bianco e le intenzioni finali dell'imperialismo sionista. I sionisti dal canto loro intensificarono gli sforzi per mettere a punto un proprio apparato militare, in maniera da disporre di una forza adeguata a costringere i britannici - prima o poi - ad abbandonare la partita ed impadronirsi di tutto il paese. Allo scoppio della II Guerra Mondiale, i sionisti si arruolarono in un certo numero nelle forze armate britanniche, per fare una preziosa pratica militare e poter vantare un credito morale verso Londra per il contributo fornito nella lotta al comune nemico nazista.

Un anno decisivo fu quello che va dal novembre 1938 al giugno 1939, poiché il 9 novembre 1938 avvenne in Germania la *Kristallnacht*, la notte dei cristalli, cioè l'esplosione di un'orgia di violenza nazista contro gli Ebrei tedeschi, a cui fece seguito la legislazione volta a escludere completamente gli Ebrei dalla vita pubblica e sociale del paese. Le indignazioni verbali con cui i paesi occidentali reagirono a quegli eventi non si tradussero affatto in politica di accoglienza per gli Ebrei tedeschi, anzi. L'iniziativa del senatore statunitense Robert Wagner, per l'accoglimento di 20.000 bambini ebrei sotto i 14 anni fu bocciata da una commissione del Congresso e nemmeno giunse in aula.[xxviii] In definitiva, solo la Repubblica Dominicana accettò di ricevere un certo numero di profughi ebrei. Tutto questo finiva col fare della Palestina l'unico possibile rifugio.

[xxviii] Già a giugno del '38 c'era stato il fallimento della Conferenza di Evian, convocata dal presidente Franklin Delano Roosevelt, che aveva riunito i rappresentanti di 32 paesi e di 39 organizzazioni private per aiutare il crescente numero di Ebrei tedeschi che chiedevano di poter abbandonare la Germania.

Il fatto è che due elementi convergevano per la scelta del non-accoglimento: il perdurare di una certa depressione economica, talché aprire le porte a migliaia e migliaia di rifugiati (gli Ebrei tedeschi erano circa 400.000) avrebbe aggravato le condizioni sociali e politiche, creando una concorrenza straniera alle forze lavoro locali; e poi - cosa non trascurabile - l'esistenza di un forte pregiudizio religioso e razziale per nulla esclusivo della Germania nazista. Ovviamente aumentò l'immigrazione illegale in Palestina. La stessa situazione si avrà dopo la II Guerra mondiale: niente ospitalità occidentale per i superstiti dai *lager* nazisti.



Combattenti palestinesi

Gli arabi palestinesi di fronte all'immigrazione sionista

Vista dal versante sionista la colonizzazione ebraica della Palestina costituisce indubbiamente un'impresa grandiosa, epica ed entusiasmante. Vista dal versante palestinese, il quadro cambia completamente: fu l'inizio della *nakba*, della catastrofe. Per valide ragioni storiche già l'Europeo in linea di massima non è visto dagli Arabi con eccessiva simpatia: e l'immigrazione sionista fu fatta da stranieri europei. Notoriamente, quando degli stranieri si installano in un territorio altrui dapprima sono visti come alcunché di esotico, almeno fino a che gli altri non si abituano alla loro presenza, e molto gioca il fatto della loro capacità di integrazione, del comportamento rispettoso o improntato a *savoir faire* verso un ambiente originariamente non loro. Quando però gli stranieri cominciano a essere molti, negli autoctoni si formano sempre sentimenti non positivi: sospetto, timore di non essere più padroni in casa propria, preoccupazione per il lavoro indigeno, astio fino all'odio. Il sentimento di accoglienza benevola appartiene più al dover essere che all'essere, e il comportamento degli «accogliendi» svolge un ruolo notevole, giacché il fare di tutt'erba un fascio è facilissimo, e sono sempre pronti ad agire i professionisti del «dagli allo straniero». Ragion per cui l'arrivo di stranieri che si sentono i veri padroni del paese accentua fino all'estremo i sentimenti negativi.

In siffatta cornice - tanto frequente da essere di portata generale - va inquadrata l'immigrazione sionista. Oltre a essere europei, questi immigrati si ponevano verso gli arabi nel modo più adatto per suscitare reazioni di rifiuto. Non avevano nessuna intenzione di integrarsi (benché portatori di una specifica identità, erano assai più integrati gli Ebrei trovati *in loco* dagli immigrati sionisti), per lo più non imparavano l'arabo, tendenzialmente non assumevano mano d'opera locale, si sentivano i padroni del paese per investitura divina, consideravano gli Arabi dei barbari arretrati e quindi né li capivano né intendeva-

no farlo, e costituivano una società «loro» nel paese che escludeva gli altri. In più c'era il fattore religioso, sfruttabile in aggiunta agli altri.



Nell'ambiente sionista inizialmente non erano mancate le visioni romantiche e irrealiste dell'ambiente arabo, né le rodomontate «buoniste» prive di riscontro pratico; come quando David Ben Gurion (1886-1973) dichiarò: «*Il sionismo non deve nuocere neppure a un solo bambino arabo, anche a costo di sacrificare tutte le speranze dei sionisti*» (sic!).[xxix]

E difatti si è visto. Considerando le cose *a posteriori*, si può attribuire il diapason del ridicolo al momento in cui sempre Ben Gurion se ne uscì con la frase: «*Certo, non viviamo più insieme ormai da mille e cinquecento anni, ma essi [gli arabi] sono restati sangue del nostro sangue, carne della nostra carne, e i rapporti fra noi e loro non possono che essere fraterni [...] anche perché siamo figli dello stesso popolo, siamo fratelli di razza*».[xxx]

Ma le visioni di convivenza erano mera illusione, tanto più che gli immigrati sionisti non avevano nessunissima possibilità di conquistare il cuore degli Arabi, a parte l'assenza pratica della voglia di farlo.

La dichiarazione Onu di spartizione della Palestina

Alla fine della II Guerra mondiale la questione palestinese tornò a essere oggetto dell'attenzione dei politici britannici, anche a causa dell'intensificarsi dell'attività terroristica delle formazioni paramilitari sioniste (che nel corso delle loro azioni realizzarono tre colpi di rilevante impatto: la distruzione dell'ambasciata britannica a Roma, a Porta Pia, e la collocazione di un ordigno - fortunatamente rimasto inesploso - nella sede del Parlamento a Londra, l'attentato all'Hotel King David di Gerusalemme). In Palestina il contingente militare britannico dovette passare rapidamente a 200.000 unità nel vano tentativo di porre fine alle azioni armate di *Haganah, Irgun* e Banda Stern.

Nel 1947 il disegno sionista cominciò a realizzarsi appieno. In Europa e negli USA i sionisti ebbero buon gioco a mostrare all'opinione pubblica la questione palestinese esclusivamente alla luce del genocidio perpetrato dai nazisti, per cui gli Arabi finirono col non destare soverchie simpatie; anzi, erano facilmente presentabili come degli aspiranti emuli di Hitler nel levante mediterraneo, in ciò facilitati dalle vere e proprie truculente rodomontate verbali di tanti loro esponenti. Di modo che, pur essendo per lo più semiti, si attirarono la taccia di antisemitismo! Pur tuttavia nell'insieme l'Europa - peraltro distrutta e col problema di un'ardua opera di ricostruzione - rimase abbastanza indifferente alla tragedia che si consumava in Palestina, e i governi non nutrivano soverchio entusiasmo per

[xxix] L. Mlečin, *Perché Stalin creò Israele*, cit., p. 54.
[xxx] *ibidem*.

la causa dello Stato ebraico. Per esempio, forte era l'opposizione in seno all'amministrazione statunitense, sia di Roosevelt sia di Truman. D'altro canto era facile per i conservatori *yankees* considerare i sionisti una banda di criptocomunisti, cavallo di Troia di Mosca nel Vicino Oriente a motivo degli esperimenti socialisti dei *kibbutzim* e dell'orientamento politico di sinistra di parte della dirigenza sionista dell'epoca.

Dopo avere inutilmente esperito un ultimo tentativo per comporre pacificamente la situazione, il 18 febbraio 1947 la Gran Bretagna prese la pilatesca decisione di deferire all'Onu il problema della Palestina. Il 29 novembre dello stesso anno l'Assemblea Generale (risoluzione 181) dispose la spartizione del paese in due Stati - uno arabo e uno ebraico - e ne furono tracciate, più che le frontiere, le zone di rispettiva competenza, ma in modo che ne avrebbe reso difficile la gestione per entrambe le parti in causa. Gerusalemme venne internazionalizzata. La risoluzione venne approvata con i richiesti 33 voti a favore, a fronte di 13 contrari e 10 astensioni. Decisivi furono i 5 voti a disposizione di Joseph Stalin (Urss, Ucraina, Bielorussia, Polonia e Cecoslovacchia). Se ne parlerà nel paragrafo successivo. I sionisti, in definitiva, ottennero il 56% della Palestina, cioè ben più della porzione effettivamente occupata.

Lo Stato ebraico proposto dall'Onu era sensibilmente più ampio (56%) di quello arabo, anche se in gran parte occupato dal territorio desertico del Negev, ma fu deciso così in previsione di una massiccia immigratoria da parte dei sopravvissuti dai campi di sterminio nazisti (almeno 250.000 persone). In questo modo le terre costiere coltivabili andarono allo Stato ebraico; vale a dire, l'80% dei terreni cerealicoli (la popolazione ebraica possedeva il 7% delle proprietà fondiarie) e il 40% dell'industria palestinese (ad ogni modo per lo più installata da immigrati sionisti). Al momento della spartizione, la popolazione della Palestina era composta per due terzi da Arabi e per un terzo da Ebrei. La zona internazionale di Gerusalemme avrebbe avuto circa 100.000 ebrei e 105.000 arabi. Erano previsti circa 90.000 beduini nella zona ebraica. All'interno della zona araba era stanziata la maggioranza dei 145.000 Arabi cristiani; il 2% degli Ebrei (circa 10.000 persone) sarebbero vissuti nella parte araba, e il 31% degli Arabi (per lo più 405.000 persone) sarebbe vissuto nella parte ebraica.

Il decisivo ruolo di Stalin

Nell'Unione Sovietica l'ideologia sionista non trovava spazio alcuno, eppure Stalin decise di appoggiare la creazione dello Stato ebraico. Incongruenza senile? No, puro calcolo politico, magari un po' miope, di un uomo abituato a piegare alla tattica l'ideologia e la strategia. La svolta di Stalin fu decisiva per il successo del progetto sionista, giacché se non ci fosse stata è molto probabile che all'Onu non si sarebbe raggiunta la maggioranza necessaria per la spartizione (se i 5 voti di Stalin si fossero aggiunti a quelli contrari o astenuti il risultato sarebbe stato di 28 a 28, e quindi la proposta sarebbe stata respinta e per i sionisti di Palestina sarebbero stati dolori). Infischiandosene del tutto delle terribili conseguenze che ciò avrebbe avuto nel mondo arabo sui locali partiti comunisti, che avevano sempre propagandato il sionismo come complice dell'imperialismo, Stalin fece un ragionamento molto semplice (e, al solito, cinico): l'imperialismo occidentale era fortemente

impiantato nella regione, aveva il controllo degli Stati esistenti (in buona parte monarchici e reazionari), nel mondo arabo non c'era un significativo movimento politico suscettibile di alleare con l'Urss qualche paese e di consentire l'ingresso dell'influenza sovietica nella regione; pur tuttavia esisteva un punto debole, un tallone d'Achille: la Palestina. Il movimento sionista era dominato da partiti e gruppi politici considerabili di sinistra, ed era in urto con l'imperialismo britannico. Perché non appoggiarlo, battendo in breccia gli Stati Uniti che ancora non avevano preso una posizione netta? Inoltre la diplomazia sovietica temeva fortemente che la Gran Bretagna mirasse a consegnare tutta la Palestina nella mani dell'emiro transgiordano 'Abd Allāh per poi farsi concedere basi militari a lungo termine.

Oltre a ciò, l'aiuto di Stalin ai sionisti diventò vitale nella fase immediatamente successiva, attraverso la fornitura di armi (e volontari) mediante la Cecoslovacchia. Senza questo specifico aiuto il neonato Stato di Israele probabilmente avrebbe potuto resistere agli attacchi degli irregolari palestinesi e arabi in genere, ma certamente non all'intervento militare degli Stati confinanti. Sarebbe forse eccessivo attribuire a Stalin la creazione di Israele, ma è certo che senza di lui lo Stato ebraico non sarebbe sorto e, soprattutto, sarebbe vissuto il classico spazio di un mattino.

Dagli Stati Uniti i sionisti - in quel momento storico - non potevano aspettarsi nulla; e difatti Washington mise l'embargo sulla vendita di armi alla Palestina. Nel Dipartimento di Stato erano in molti a nutrire sentimenti antisionisti e filoarabi, anche per le forti pressioni delle grandi compagnie petrolifere statunitensi che vedevano in pericolo i loro interessi economici; e il petrolio era vitale anche per il governo degli Stati Uniti, sia per l'economia nazionale sia per i rifornimenti di carburante alle forze armate:

> *Né Marshall, [...] né il contrammiraglio Roscoe Hillenkoetter, direttore della Cia, di recente istituita, erano inclini a rifornire di armi gli ebrei palestinesi, ritenendo i dirigenti sionisti troppo ben disposti verso i comunisti, e i futuri governanti di Israele, specie Ben Gurion, ben noto per il suo orientamento filo socialista, inaffidabili. I servizi segreti americani paventavano l'eventuale presenza di truppe sovietiche in Medio Oriente, che, pensavano, avrebbe potuto favorire lo scoppio di una rivoluzione nella regione. È possibile che quelle allusioni a presunti atteggiamenti filocomunisti dei leader ebrei palestinesi fossero solo pretesti.*[xxxi]

L'emiro 'Abd Allah gioca in proprio

'Abd Allāh divenne emiro di Transgiordania, grazie alla mandataria Gran Bretagna, nel 1921, e l'anno successivo propose a Chaim Weizmann la riapertura di negoziati, sviluppatisi durante il ventennio a seguire con l'Agenzia Ebraica (creata nel 1929 quale entità preposta alla direzione della comunità ebraica di Palestina e incaricata di rappresentarla innanzi all'autorità mandataria). Ed effettivamente fu avviata una collaborazione economica.[xxxii] Il

[xxxi] *ibid.*, p. 99.

[xxxii] Importanti le concessioni a imprese ebraiche sul potassio del Mar Morto e sulla centrale elettrica di Naharayim.

passaggio dalla sfera economica a quella politica il più delle volte e semplicissimo. E così l'emiro di Transgiordania si impegnò molto nello sforzo di far cessare la rivolta palestinese del 1936. Inoltre da Amman provennero varie ipotesi di composizione del problema palestinese, tutte in base all'esigenza (comune ai sionisti) di eliminare dai giochi il Gran Mufti di Gerusalemme: a fine luglio del 1937 ci fu una proposta di spartizione con l'assegnazione ai sionisti di una zone di 5.000 km^2 nel Nord e nell'Ovest del paese, l'annessione del resto alla Transgiordania e scambi di popolazione in conformità; e a maggio del 1938, la proposta di un regno arabo unito al cui interno gli Ebrei disponessero di un governo autonomo. Diventato sovrano di uno Stato indipendente il 22 marzo del 1946, il 4 agosto dello stesso anno 'Abd Allāh propose una federazione arabo-ebraica aperta all'immigrazione sionista e, in alternativa, di nuovo la spartizione con l'annessione alla Giordania della parte araba della Palestina. A settembre del 1947 tornò alla carica per poi concludere il 17 novembre un accordo informale (ma non per questo meno valido per un Arabo d'onore) con Golda Meyerson (poi solo Meir; 1898-1978) a Naharayim in favore della creazione del solo Stato ebraico e dell'annessione del resto alla Giordania.



Combattenti dell'Haganah
< driverlayer.com/img/haganah/20/any>

Quando il giorno dopo la proclamazione dello Stato di Israele truppe degli Stati arabi confinanti penetrarono in Palestina, ovviamente anche la Legione Araba dovette scendere in campo, ma il suo intervento fu volutamente poco incisivo sul piano militare: a parte l'ingresso a Gerusalemme (non assegnata dall'Onu allo Stato ebraico né facente parte dell'accordo del 17 novembre con Golda Meyerson) essenzialmente le truppe transgiorda-

ne si concentrarono nell'impedire alle formazioni armate sioniste l'occupazione anche di territori cisgiordani assegnati agli Arabi, ma mai misero in pericolo la porzione di Palestina assegnata ai sionisti (a differenza di questi ultimi che si impadronirono della Galilea, di Lydda, Ramallāh e cercarono di prendere Latrun). E quando alla fine del 1948 le truppe arabe cominciarono a subire sconfitte da parte dell'esercito sionista la Legione Araba non intervenne affatto.



Haj Amin al-Hussayni Gran Mufti di Gerusalemme <he.wikipedia.org>

Si è trattato di una politica che fece gridare al tradimento nel mondo arabo, e tanto odio accumulò contro di sé ʻAbd Allāh da finire ucciso nel 1951 alla moschea di al-Aqsa a Gerusalemme. La questione tuttavia è complessa, e il miglior modo per non capirla è quello manicheo. Non si deve dimenticare la profonda disunione delle società della Mezzaluna Fertile, con buona pace dei nazionalisti arabi, peraltro più propensi agli slogan che alle analisi. Le divisioni di classe ovviamente c'erano, ma di gran lunga meno importanti di quelle religiose, di tribù e di clan con i rispettivi notabili. Il basilare principio in vigore per tutti era che ciascuno pensa a sé stesso a scapito degli altri. ʻAbd Allāh era circondato da nemici, tra cui il Gran Mufti di Gerusalemme e la sua potente famiglia. Era alleato della Gran Bretagna, che gli aveva organizzato un piccolo ma poderoso esercito beduino (la Legione Araba) con ufficiali britannici, senza di che Ibn Saʻūd avrebbe fatto un boccone del piccolo emirato transgiordano, così come era accaduto con lo Sceriffato della Mecca del padre di ʻAbd Allāh, Hussayn.

Dal canto suo Londra - e lo si sarebbe visto fino all'ultimo - non voleva uno Stato arabo indipendente in Palestina, consapevole che in esso a impadronirsi del potere sarebbero stati il Gran Mufti e il suo clan, e che il mantenimento della propria presenza/influenza nella zona richiedeva un forte regno hashimita ad Amman, la cui maggior forza sarebbe venuta dall'inglobare la parte di Palestina assegnata dall'Onu allo Stato arabo. Ovviamente l'ambizioso ʻAbd Allāh non poteva non gradire ciò.

Sotto un altro profilo, poi, questi piani di Londra e di Amman si incontravano con gli interessi sionisti, alquanto compressi dalla situazione in atto: per la dirigenza sionista - costretta a piegarsi all'inevitabilità della spartizione - una volta costituito comunque uno Stato ebraico, era pragmaticamente più agevole confinare con i domini di ʻAbd Allāh, sia pure su suolo palestinese, che non con uno Stato arabo ostile e desideroso di rivincita e vendetta. Inoltre era possibile fare un ragionamento in più, cosa che del resto fecero in parecchi tra i sionisti e non: una parte di Palestina, annessa allo scarsamente popolato regno transgiordano dove peraltro i Palestinesi sarebbero diventati automaticamente maggioranza, poteva anche fungere da Stato palestinese, in luogo cioè di quello limitato a una parte della Palestina previsto dalla decisione dell'Onu. In questo modo i Palestinesi (profughi inclusi) non avrebbero potuto dire fondatamente di essere rimasti senza patria e sen-

za Stato. E poi, d'altro canto, 'Abd Allāh era un gran pragmatico con una solida forza armata composta da beduini non palestinesi. Tutti soddisfatti? Ovviamente no. Con un po' di buona volontà, tuttavia, la situazione avrebbe potuto reggere e forse evolversi; ma sta di fatto che con la guerra del 1967 e l'occupazione sionista dell'intera Palestina tutto è precipitato, e i Palestinesi hanno perso ogni cosa.



Fawzi al-Qawuqji
<ztopics.com/Fawzi%20al-Qawuqji>

La prima guerra arabo/israeliana: Davide contro Golia? Una mera favola sionista

Il piano di spartizione dell'Onu stabiliva esplicitamente - oltre ad un'utopistica forma di unione economica di tutta la regione - che lo Stato ebraico rispettasse i fondamentali diritti umani, civili e politici degli arabi residenti sul suo territorio, e riguardo alla questione delle proprietà arabe disponeva che «*nessuna espropriazione di terreni posseduti da arabi nello Stato ebraico sarà permessa se non per ragioni di pubblico interesse. In tutti i casi di espropriazione, inoltre, dovranno essere prima dell'esproprio corrisposte tutte le indennità nella misura fissata dalla Corte Suprema*».[xxxiii]

Tutto sarebbe rimasto lettera morta. Tanto ieri (quando ipocritamente si manifestava un formale ossequio al diritto internazionale) quanto oggi (in cui dal 1992 in poi l'arroganza dell'imperialismo Usa ha fatto tornare il mondo alla dimensione hitleriana del puro «diritto della forza» e del palese disprezzo per il diritto internazionale) parlare di problemi giuridici può sembrare comico. Ma vale la pena farlo quanto meno per esigenza di chiarezza tra l'essere e il dover essere. Sull'effettiva titolarità del potere giuridico dell'Assemblea Generale dell'Onu per disporre la spartizione della Palestina senza aver previamente interpellato le popolazioni interessate mediante apposite e controllate consultazioni, si potrebbe discutere assai, non avendo nell'ordinamento internazionale quell'organo né carattere legislativo né carattere giudiziario; di modo che la sua risoluzione tutt'al più poteva valere come semplice raccomandazione. Inoltre l'Onu in questo modo ha anche violato un principio basilare del suo stesso Statuto, cioè la tutela del diritto di autodeterminazione dei popoli: le popolazioni di Palestina - gli Arabi (Cristiani, Musul-

[xxxiii] «*No expropriation of land owned by an Arab in the Jewish State (by a Jew in the Arab State) shall be allowed except for public purposes. In all cases of expropriation full compensation as fixed by the Supreme Court shall be said previous to dispossession*» (*United Nations General Assembly Resolution 181, November 29, 1947*, online all'URL <*www.yale.edu/lawweb/avalon/un/res181.htm*>).

mani, Drusi, ed eventualmente atei), gli Ebrei ostili alla creazione di uno Stato di Israele prima dell'avvento del Messia per motivi religiosi, e gli Ebrei sionisti, invece favorevoli - non furono interpellati.

Durante i sei mesi che precedettero la proclamazione dello Stato di Israele i sionisti intensificarono le azioni terroristiche ai danni degli Arabi palestinesi (famoso il massacro del villaggio di Deir Yassin) per indurli ad abbandonare tutto il paese, e le loro forze paramilitari scorrazzarono ampiamente nella zona assegnata dall'Onu allo Stato arabo. Dal canto loro gli Arabi, animati da quel controverso personaggio che fu il Gran Mufti di Gerusalemme, Haj Amin al-Hussayni (1897-1974), organizzarono una propria forza armata sotto il patrocinio della Lega Araba: il nome era pomposo: Esercito Arabo di Liberazione (*Jaysh al-Inqādh al-'Arabī*) o anche Esercito Arabo di Salvezza o Esercito Popolare Arabo. In realtà si trattava di poca cosa, poiché il vero esercito stava dalla parte sionista. I Palestinesi avevano messo su una formazione di volontari comandata dall'ex ufficiale ottomano Fawzi al-Qawuqji (1890-1977) ma, formalmente, dal generale iracheno Isma'il Safwat (1896-1972), il quale però si sfilò subito dall'impresa una volta resosi conto che si trattava di una specie di «armata Brancaleone».

Questo «esercito» doveva essere composto da 10.000 uomini, ma ancora nel marzo 1948 il numero dei volontari che avessero compiuto la formazione militare si aggirava sulle 5.000-6.000 unità al massimo, mai più aumentate ma semmai diminuite, giacché a maggio erano rimasti solo in 3.830. I volontari erano Libanesi, Iracheni, Giordani, Palestinesi, militanti dei Fratelli Musulmani egiziani, e anche alcuni Jugoslavi, Tedeschi, Turchi e disertori britannici. A seguito della disastrosa battaglia di Sa'sa', alla fine di ottobre del 1948, questo raggruppamento armato dovette abbandonare la Palestina e riparare in Libano.

Dopo il ritiro delle forze armate britanniche l'intervento militare dei paesi arabi confinanti, iniziato il 15 maggio 1948, finì col diventare necessario per la difesa dei Palestinesi vittime delle atrocità e del terrorismo sionista, e privi di un effettivo apparato paramilitare capace di stare alla pari con quello ebraico. Cominciava così il primo conflitto arabo/israeliano, che manifestò subito l'impotenza dell'Onu. Addirittura il suo mediatore, conte Folke Bernadotte (1895-1947), fu ucciso a Gerusalemme da terroristi della banda Stern (il gruppo estremista della destra sionista israeliana che, da Primo Ministro britannico, Winston Churchill aveva ufficialmente gratificato con il non troppo fuori luogo epiteto di «nazisti»). La vicenda si interruppe malamente per i Palestinesi con gli accordi armistiziali del 1949 fra Israele, da un lato, e Giordania, Siria, Egitto e Libano, dall'altro lato. In conclusione Israele occupò il 77% della Palestina e la maggior parte di Gerusalemme, 'Abd Allāh di Giordania occupò ed annesse la Cisgiordania palestinese, e l'Egitto si prese la striscia di Gaza. Un milione e mezzo di Palestinesi finì profugo a chiedere la carità dell'Onu, mentre i regimi arabi pensavano alle cose proprie. Va detto, per quello che vale, che gli accordi di armistizio non contenevano nulla di formalmente idoneo a pregiudicare i diritti palestinesi. Ma a decidere davvero era la forza delle armi, cioè nelle mani di Israele che non fu mai il Davide contro Golia mistificato dalla sua propaganda (cinematografia hollywoodiana compresa), nemmeno nella prima fase della guerra, quando Egiziani e

Transgiordani riscossero taluni successi e in certi casi i combattenti sionisti si trovarono sul filo del rasoio. Ma questo fu solo a maggio-luglio del 1948.

Ben Gurion, il 16 giugno del 1948, parlò propagandisticamente di 27 milioni di arabi contro 200.000 ebrei. Una balla, basata solo sulla rispettiva quantità di popolazione, ma non sulle forze combattenti. Per quanto non siano identici i dati contenuti nella relazione presentata a dicembre del 1947 dal Presidente del Comitato Militare della Lega Araba, Isma'il Safwat Pasha, e quelli forniti da Benny Morris,[xxxiv] risulta chiaro che le forze armate sioniste disponevano di un armamento di gran lunga superiore a quello dei Palestinesi,[xxxv] col duplice vantaggio di possedere fabbriche di armi e munizioni (i Palestinesi, invece, ne erano privi) e della presenza tra le loro fila di ben addestrati veterani, reduci sia dagli scontri in Palestina sia dalla II Guerra mondiale. In più i sionisti ricevettero massicci aiuti militari dalla Cecoslovacchia per conto di Stalin (che preferì non impegnarsi direttamente). L'intervento dei paesi arabi vicini a difesa delle comunità palestinesi sarebbe stato decisivo se questi paesi avessero avuto eserciti decenti e comandanti capaci; e senza l'intervento della Legione Araba in Cisgiordania i sionisti avrebbero preso tutta la Palestina già in quello scorcio finale degli Anni Quaranta.

Va tenuta presente la considerazione dell'ex responsabile del partito israeliano *Mapam* (socialista marxista), e poi storico, Simha Flapan:

> *L'Alto Comitato Arabo non godeva dell'appoggio popolare di massa e quando, a seguito della risoluzione delle Nazioni Unite, il Mufti di Gerusalemme recluta volontari per il suo esercito [...] la maggioranza degli arabi palestinesi non risponde all'appello. In verità, prima della dichiarazione unilaterale di indipendenza da parte di Israele, molti dirigenti e gruppi palestinesi non volevano avere nulla a che vedere con il Mufti e il suo partito politico e avevano sviluppato vari sforzi nel senso di conseguire un modus vivendi con i sionisti. Ma la profonda resistenza di Ben Gurion alla creazione di uno Stato palestinese ridusse significativamente l'opposizione alla politica bellicista del Mufti.*[xxxvi]

E continua notando che

> *se c'era tra i palestinesi una forte opposizione al Mufti e ai suoi partigiani, sarebbe stato praticamente suicida per qualsiasi dirigente palestinese opporsi pubblicamente al radicato rifiuto*

[xxxiv] Per il primo, 50.000 uomini, con armi leggere, artiglieria e relative munizioni nonché blindati e un'aviazione abbastanza; per il secondo, 44.500 uomini, 10.489 fucili, 702 mitragliatrici leggere, 2666 fucili mitragliatori, 186 mitragliatrici di medio calibro e 764 mortai. Cfr. Jon e David Kimche, *A Clash of Destinies. The Arab-Jewish War and the Founding of Israel*, Frederik A. Praeger, New York 1960, p. 79; Benny Morris, *The Birth of the Palestinian Refugee Problem, 1947-1949*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, pp. 21-2.

[xxxv] Gli uomini di al-Qawuqji disponevano di 10.000 fucili, spesso antiquati; a ciò si aggiungevano 2.618 fucili dei volontari di Palestina.

[xxxvi] *The Birth of Israel. Myths and Realities*, Croom Helm, London-Sidney 1987, p. 58.

> *dell'Alto Comitato Arabo in ordine alla spartizione. Una tale posizione sarebbe stata considerata tradimento.*[xxxvii]

Un secondo conflitto scoppiò nel 1956 nel quadro della crisi di Suez e dell'aggressione franco-britannica all'Egitto, ma anch'esso si interruppe con un armistizio che non interferì nell'assetto precedente. Quattro questioni - foriere di ulteriori sanguinosi contrasti - erano state lasciate irrisolte da questi due armistizi, che comunque non avevano posto fine alla guerra: il problema dei profughi arabi, la navigazione nel golfo di Aqaba ed attraverso gli Stretti di Tiran, la navigazione nel canale di Suez, lo statuto di Gerusalemme che l'Onu aveva internazionalizzato e Israele occupato per una buona metà. Il problema dei profughi riguardava circa 1.500.000 arabi palestinesi cacciati brutalmente, o spinti ad andarsene. La propaganda sionista dapprima ha sostenuto che essi in realtà non furono cacciati ma se ne erano andati spontaneamente, a ciò indotti dalla perfidia dei capi arabi che - fidando nel rapido esito dell'intervento degli eserciti di Egitto, Giordania e Siria - volevano avere mano libera per il massacro degli Ebrei ed evitare di fare vittime fra i propri confratelli.

Si tratta di una bugia svelata come tale dallo stesso comportamento dei sionisti prima dell'intervento degli Stati arabi confinanti. Abbiamo detto che la decisione dell'Onu fu nel novembre 1947, e l'intervento militare arabo a maggio del 1948; orbene, tanto per fare due esempi, un dirompente attentato ebraico all'Hotel Semiramis di Gerusalemme avvenne il 4 gennaio 1948, e la gratuita e terroristica strage di uomini, donne e bambini arabi a Deir Yassin fu effettuata il 9 aprile dello stesso anno.

Nel 1948 l'Onu in una sua risoluzione stabilì che

> *ai profughi desiderosi di tornare alle loro case ciò fosse permesso non appena possibile, e che si dovesse corrispondere un risarcimento in cambio delle proprietà a coloro che scegliessero di non tornare; e per la perdita o il danno alle proprietà, secondo i principi della legislazione internazionale o secondo equità, il risarcimento dovesse essere corrisposto dai governi o autorità responsabili.*[xxxviii]

Tuttavia non si è mai fatto nulla in tal senso per indurre Israele ad ottemperare, anzi è noto che Israele non ha mai rispettato nessuna risoluzione dell'Onu che la riguardasse, e nessuno l'ha bombardata per questo. Guardando al problema palestinese non solo retroattivamente ma anche col «senno del prima», si deve dire che le dirigenze arabe hanno contribuito fortemente al successo del progetto sionista, per la loro costante miopia. Ve-

---

[xxxvii] *ibid.*, pp. 67-8.

[xxxviii] *«The General Assembly [...] Resolves that the refugees wishing to return to their homes and live at peace with their neighbours should be permitted to do so at the earliest practicable date, and that compensation should be paid for the property of those choosing not to return and for loss of or damage to property which, under principles of international law or in equity, should be made good by the Governments or authorities responsible»* Risoluzione n. 194 dell'11 dicembre 1948, disponibile anline all'URL *<unispal.un.org/UNISPAL.NSF/0/C758572B78D1CD0085256BCF0077E51A>*.

devano solo quel che avevano vicino: cioè le loro ragioni, che però non interessavano a nessuno. La storia e la politica insegnano che tutta la ragione del mondo non serve a niente senza forza propria o di qualcuno che aiuti. E gli Arabi avevano solo le proprie ragioni. Quando le cose stanno così, a diventare essenziali sono le mosse capaci di ridurre al massimo i danni, quand'anche si debba cedere sul piano dei principî. Risulta quindi ineccepibile il giudizio dato da Leonid Mlečin:



La Palestina dopo la prima guerra arabo-israeliana

> *Per tutto il Ventesimo secolo gli arabi, di fatto contro il proprio interesse, hanno risposto «no» a ogni proposta. Se nel 1919 non si fossero opposti alla Dichiarazione Balfour, l'esigua popolazione ebraica di Palestina non avrebbe ottenuto che una limitata autonomia e gli ebrei avrebbero dovuto accontentarsi della condizione di minoranza nazionale all'interno di uno Stato arabo, come i cristiani maroniti in Libano. Se alla vigilia della Seconda guerra mondiale gli arabi avessero accolto la proposta britannica di costituire in Palestina un minuscolo Stato ebraico e un grande Stato arabo, Israele con la sua piccolissima estensione sarebbe risultato veramente minuscolo. Nel 1947 gli ebrei palestinesi dovettero scegliere tra la possibilità concreta di creare un proprio Stato su un territorio molto circoscritto e la continuazione di una lotta senza speranza per ottenere tutta la Palestina. Non rifletterono a lungo e sulla carta del mondo comparve lo Stato di Israele. Uomini saggi, non inclini al fanatismo, non potevano fare una scelta diversa. Gli arabi palestinesi, al contrario, tra la possibilità di costituire uno Stato sul territorio assegnato loro dalle Nazioni Unite e la lotta per avere l'intera Palestina, scelsero quest'ultima. Lo Stato palestinese per il quale gli arabi si battono da tanti anni e per il quale hanno sacrificato tante vite, proprie e altrui, sarebbe potuto sorgere nel maggio del 1948. Ma a impedirlo non furono gli ebrei, bensì i governi degli Stati arabi che con le loro posizioni oltranziste impedirono di fatto agli arabi palestinesi di proclamare il loro Stato.*[xxxix]

Non si deve dimenticare che tra i motivi per cui non avvenne la proclamazione di uno Stato arabo palestinese, in parallelo con la proclamazione dello Stato di Israele, c'era anche il timore che su di esso avrebbe finito col mettere le mani l'emiro 'Abd Allāh di Giordania alleato della Gran Bretagna. Ebbene, fino al 1967 accadde proprio questo.

La prima ondata di profughi arabi

Per quanto riguarda le fughe massicce di arabi dalla Palestina la *vulgata* sionista innocentizza le formazioni armate ebraiche e getta tutta la colpa sui Palestinesi e sui governi arabi confinanti. Né dai notabili palestinesi, né dagli altri Stati arabi provennero mai inviti alla popolazione civile affinché abbandonasse il paese. Semmai le ondate di profughi fu-

[xxxix] L. Mlecin, *op. cit.*, p. 127.

rono provocate vuoi dal terrore ingenerato da massacri di civili (uomini, donne, bambini, neonati compresi) - a Deir Yassin, ad-Dawayima, Eilabun, Jish, Safsaf, Madj al-Kurum, Lydda, Saliha, Sasa, ecc.[xl] - vuoi da ricorrenti pratiche di espulsione mai contrastate dalle autorità sioniste. Parlare di un *piano* generalizzato di espulsioni non sembra storicamente esatto: risulta ampiamente, invece, l'esistenza di una *politica* di espulsioni. D'altro canto, al riguardo non c'era alcuna necessità di un apposito piano, trattandosi di un esito del tutto «naturale» per la logica sionista. A dicembre del 1940 Josef Weitz (1890-1972), sionista venuto dalla Polonia, scrisse:

> *Deve essere chiaro che non c'è posto nel paese per due popoli [...]. Se gli arabi se ne andassero via, resteremmo con un paese ampio e spazioso per noi [...]. L'unica soluzione è la Terra di Israele [...] senza arabi. In relazione a questo punto non c'è compromesso possibile! [...] L'unica soluzione è trasferire gli arabi da qui ai paesi vicini, trasferirli tutti, con l'eccezione forse di quelli di Betlemme, di Nazareth e della città vecchia di Gerusalemme.*[xli]

Si tratta dello stesso Weitz che sarà poi attivissimo nella creazione di autonominati Comitati di Trasferimento (degli Arabi) che con la complicità di reparti delle forze armate sioniste libereranno la Palestina da un bel po' di non ebrei lasciando spazio libero ai futuri immigrati sionisti e facendo risparmiare un bel po' di soldi all'amministrazione israeliana. Infatti, il costo medio per costruire la casa a una famiglia di nuovi immigrati si aggirava tra i 7.500 e i 9.000 dollari; mentre in caso di installazione nella casa di esuli arabi i costi scendevano a solo 1.500 dollari (750 per le riparazioni e altrettanti per il bestiame e l'equipaggiamento agricolo).[xlii]

Comunque il citato pensiero di Weitz non va inteso come frutto di personali e quindi opinabili riflessioni. Gli acritici «amici di Israele» che - in buona o mala fede - l'esaltano come unico Stato democratico del Vicino Oriente, omettono di far presente che si tratta di uno Stato ebraico, il che va ben al di là dell'essere uno Stato per gli Ebrei: ne discende cioè che la sua democrazia vale solo per gli Ebrei, e non anche per le minoranze che ebree

[xl] Il costante rifiuto di riconoscere le atrocità, i veri e propri crimini di guerra, di cui furono responsabili combattenti sionisti, risponde alla perversa logica della *tohar haneshek*, o purezza delle armi: ovvero, le armi di israeliane restano sempre pure nella misura in cui vengano usate per la difesa di Israele. La questione fu sollevata da esponenti del Mapam e del Partito Comunista Israeliano, e le proteste già all'epoca non mancarono affatto, anche da parte di membri del governo sionista, con il ministro Aharon Zisling che si espresse con queste espressioni di sdegno e dolore: «*Quello che sta succedendo è una ferita nella mia anima [...] in questo momento anche gli ebrei si comportano come i nazi e una scossa agita tutto il mio essere*» (citato da Tom Segev in *1949. The First Israelis*, Free Pass, New York-London 1998, p. 26). Invece il poeta nazionale Abba Kovner esaltò «serenamente» il massacro degli Arabi con i toni amorali usati dai carnefici della *shoah*. Purtroppo così va il mondo.

[xli] Cit. in Edward W. Said, *La questione palestinese,* Il Saggiatore, Milano 2011, p. 148.

[xlii] Dominique Vidal, *O pecado original de Israel*, Campo da comunicação, Lisboa 2002, p. 128.

non siano. Per questo il sionismo, inevitabilmente, si è espresso in forma coloniale, come ha notato lo storico israeliano (di sinistra) Ilan Pappé.[xliii]



Gamal 'Abd al-Nasr

Con la risoluzione 194 dell'11 dicembre 1948 l'Assemblea Generale dell'Onu e poi col protocollo firmato tra Israele e i paesi arabi alla Conferenza di Losanna del 12 maggio 1949, fu sancito il principio del rientro dei profughi. Principio mai applicato. Orbene, dal punto di vista logico, una politica volta a impedire il rientro non si sostanzia forse in una politica di espulsione?

Indipendentemente dalle prove scoperte dai nuovi storici israeliani, esiste un ragionamento che, per così dire, «taglia la testa al toro» e impedisce di credere alla propaganda sionista: quale sensato politico e/o militare si sarebbe tenuto una popolazione nemica nei territori di cui via via si impadroniva? Se ad avanzare fossero stati gli Arabi, la sorte degli abitanti ebrei sarebbe stata la stessa, massacri inclusi. Dopo una sconfitta in cui chi vince prende tutto, gli esodi di massa sono usuali nella storia. Sono forse tornati nei Sudeti e a Danzica i Tedeschi espulsi dopo la II Guerra mondiale? Ovviamente no. Semmai a indignare della posizione ufficiale israeliana è la costante ipocrisia dell'autopresentarsi come i «giusti» per definizione, anche nell'iniquità, strumentalizzando l'atroce tragedia della *Shoah*.

Sul versante opposto c'è la mistificazione di quei dirigenti palestinesi e in genere arabi che hanno sempre parlato, e ancora parlano, di ritorno dei profughi in Palestina, illudendo chi sia così disperato da crederci. Ne parleremo meglio nell'ultimo paragrafo.

C'è un cinico epitaffio di parte israeliana - da taluni attribuito a Ben Gurion, da altri a Moshe Dayan - sulla sorte della Palestina araba:

> *Al posto dei villaggi arabi furono costruiti villaggi ebrei. Voi non sapete nemmeno i nomi di quei villaggi arabi, e non ve ne faccio una colpa, perché i libri di geografia non esistono più, e non solo non esistono più i libri, ma non esistono più nemmeno i villaggi arabi [...]. Non c'è un solo luogo in questo paese che, un tempo, non sia stato popolato da arabi.*[xliv]

Risulta quindi perfettamente calzante (seppure «politicamente scorretta») l'amara considerazione di Ernst Nolte, per cui

---

[xliii] *ibidem*.

[xliv] E. W. Said, *La questione palestinese*, cit., p. 65.

non è così assurdo ritenere che nessuna guerra del XX secolo sia giunta così vicino a rispecchiare l'originario carattere della guerra come forma di sradicamento forzato quanto la guerra di «indipendenza» del neonato Stato di Israele nello spirito dell'espressione: ôte-toi de là que je m'y mette.[xlv]

La Guerra dei sei giorni, causa della situazione attuale

Nel 1950 l'Egitto, per tutelare interessi propri e dell'Arabia Saudita, occupò le isole di Tiran e Sanafir, che appartenevano a quest'ultimo paese, con il consenso di Riyad. Nel 1955, l'Egitto, perdurando lo stato di guerra con Israele, vietò il passaggio degli Stretti alle navi da guerra israeliane e ai mercantili anche di paesi terzi se si rifiutassero di sottostare ai suoi controlli. La cosa costituì il «casus belli» per le guerre del 1956 e del 1967, anche se difficilmente il golfo di Aqaba potrebbe essere considerato facente parte di acque internazionali, poiché la sua larghezza non supera le diciassette miglia, di modo che le sue acque rientrano nelle acque territoriali dei paesi che vi si affacciano. Anche il divieto di passaggio di navi israeliane nel canale di Suez fu motivato dall'Egitto (prima della pace fatta da Sadat) con la persistenza dello stato di guerra.

Nell'immaginario collettivo europeo - dominato dalla propaganda israeliana, dal conformismo dei media, dall'influsso di lacrimevoli film/stereotipo come *Exodus*, dalla sua cattiva coscienza verso gli Ebrei - la Guerra dei 6 Giorni scoppiata nel 1967 è stata vista come la lotta fra il Davide sionista ed il Golia arabo che lo aveva attaccato. La realtà è un po' diversa, e se il pretesto fosse stato costituito solo dal problema delle libertà di navigazione nel golfo di Aqaba ed attraverso gli Stretti di Tiran, Israele avrebbe ben potuto ragionevolmente esperire un'azione presso la Corte Internazionale di Giustizia. Questo non avvenne perché ad un Israele ormai militarmente fortissimo le azioni di Nasser - malaccorte, con toni inutilmente e velleitariamente truculenti, e non preparate diplomaticamente - davano il pretesto per coronare il sogno sionista: il controllo totale di Gerusalemme e della Palestina, un'ulteriore riduzione della popolazione araba nella regione, il controllo dei pozzi petroliferi nel Sinai giungendo fino al Canale, e inoltre consentirono al governo di Tel Aiv di fronteggiare problemi interni socio/economici che minacciavano di esplodere malamente: per la prima volta dal 1947, a seguito di una profonda crisi economica e finanziaria, in Israele si era manifestato il preoccupante fenomeno di un'emigrazione ebraica verso altri paesi, col rischio che - continuando quest'esodo - si verificasse una più o meno prossima disgregazione del tessuto sociale dello Stato.

La posizione aggressiva di Israele nella regione non si ridusse affatto per questo, anzi. Nel novembre 1966 vi furono incursioni in Giordania, e nell'aprile 1967 nel cielo di Damasco si ebbe uno scontro aereo fra aviogetti siriani ed israeliani. Oltre tutto era chiaro l'intento israeliano di rovesciare il regime siriano dell'epoca. Nel frattempo la penisola del Sinai era stata smilitarizzata e truppe Onu si erano disposte sul confine con Israele, anche

[xlv] E. Nolte, *Il terzo radicalismo, Islam e Occidente nel XXI secolo*, Liberal, Genova 2004, p. 159.

col compito di assicurare la navigazione nel golfo di Aqaba alle navi neutrali e israeliane. Tuttavia era stato convenuto che queste truppe, stanziate con il consenso del Cairo, avrebbero dovuto lasciare il territorio egiziano se il suo governo lo avesse richiesto.

Dopo il raid israeliano su Damasco le pressioni di Israele sui paesi arabi non scemarono di intensità per cui nel maggio 1967 lo Stato Maggior egiziano chiese che le truppe Onu si ritirassero dalla frontiera ripiegando verso Gaza. Gli Stretti di Tiran tornarono provvisoriamente sotto controllo egiziano. Tutto questo doveva avere il valore di monito verso i sionisti e di controbilanciamento della pressione di Israele sulla Siria, come chiarì Nasser al presidente statunitense Lyndon Johnson (1908-1973). Ma l'Egitto aveva solo chiarito, senza concordare nulla col grande alleato di Israele; e Israele non aspettava altro.

La mossa difensiva araba venne facilmente presentata all'opinione pubblica mondiale come un tentativo di ripetere le gesta hitleriane. In quattro giorni il presunto «Davide» spazzò via gli eserciti del povero «Golia». E si arriva così alla storia contemporanea: terribile incremento dei numero dei profughi, privazione dei diritti della popolazione nella Cisgiordania occupata, guerre in Libano, creazione di armi di distruzione di massa in Israele, *intifada* etc. E ancora sangue e sangue nella regione, e razzismo israeliano verso i Palestinesi. Sosteneva Pio XI che la storia sarà pure maestra di vita, ma ha pochi allievi. Nell'insieme il giudizio appare esatto, ma è certo che il sionismo, i dirigenti e le classi politiche dello Stato di Israele costituiscono un'eccezione, dovendosi dire che hanno appreso benissimo le lezioni della storia passata degli Ebrei in Europa, organizzandosi di conseguenza: hanno cercato il dominio sulla Palestina; hanno costituito uno Stato essenzialmente, razzista, sfruttatore, imperialista, dispregiatore del diritto internazionale e delle dignità dei popoli e delle persone; hanno fatto propria la filosofia della rappresaglia sproporzionata in termini che fanno apparite una bazzecola il rapporto «10 a 1» teorizzato da Hitler; hanno torturato sia in Palestina sia dove il protettore statunitense abbia chiesto aiuto contro ribelli e sovversivi (es. America latina). Hanno dimostrato ancora una volta che il dominio nega la morale e inevitabilmente si sono resi indegni della memoria e del dolore dei morti della *shoah*. Oggi il soldato israeliano, arrogante e prepotente, che uccide donne e bambini, che bombarda indiscriminatamente, che blocca per tempi lunghissimi malati e partorienti ai posti di controllo, che si sente chiamato dal suo Dio a dominare in quella terra, fa pensare - e dispiace - a quei giovani con divise d'altro colore e con altri simboli che si comportavano in modo analogo contro gli Ebrei. E il principio di base è sempre lo stesso: «Noi siamo gli eletti» (dalla razza, o da Dio, non importa). Chi lo dice? «Ce lo diciamo da soli. Voi non potrete dimostrare il contrario se non quando avrete (se mai l'avrete) una forza militare capace di batterci». Se ne può prendere atto realisticamente, perché non è una novità, ma a dare fastidio sono la reiterazione del vittimismo quando le vittime ormai sono altri,[xlvi] la

[xlvi] Lo iato fra le premesse e gli esiti del progetto sionista è notevole. Dirlo è politicamente scorrettissimo, ma i fatti ci sono e spesso sono proprio degli israeliani a denunciarlo. Quando, nel 1982, Menahem Begin definì i palestinesi bestie che camminano su due gambe alla Knesset (il Parlamento) i deputati applaudirono calorosamente. Non fu il primo a manifestare il proprio disprezzo, Chaim Weizmann, primo Presidente di Israele, non aveva esitato a dichiarare: «*Gli Inglesi ci hanno*

detto che lì c'è qualche centinaio di negri e che non valgono niente». Il grande rabbino Yossef Ovadia (1920-2013) nell'aprile del 2001 pronunciò questa invocazione: «*Possa il Nome Divino castigare gli arabi, disperdere il loro seme e annientarli. E' vietato avere pietà di loro! Dobbiamo lanciare dei missili contro di loro e sterminarli. Essi sono malvagi e dannati!*». Dal canto suo il rabbino, Yitzhak Ginsburg (1944) affermò che «*il sangue degli ebrei e quello dei goy (non ebrei) non è uguale [...] uccidere non è un crimine se le vittime non sono ebree*». Ed Eli Yishai (1962), ministro dell'Interno, responsabile di una vera e propria caccia agli emigrati africani, senza mezzi termini dichiarò nel giugno 2012: «*Mi servirò di tutti i mezzi per espellere gli stranieri, perché Israele appartiene all'uomo bianco!*».

Ma la cosa non riguarda solo certi esponenti della destra sionista. Un sondaggio pubblicato nell'ottobre 2012 dal quotidiano israeliano *Haaretz* dette questo risultato: *il 42% della popolazione non vuole abitare nello stesso immobile in cui vi sono Arabi israeliani e non vogliono che il loro figli frequentino scuole in cui vi siano bambini arabi; il 33% vorrebbe una legge contro il voto dei cittadini arabi alle elezioni politiche; il 69% si oppone all'idea di conferire il diritto di voto ai Palestinesi in caso di annessione della Cisgiordania; il 74% è addirittura favorevole a strade separate per Israeliani e Palestinesi in Cisgiordania (e in effetti una c'è: si tratta della Strada 60 che, da nord a sud, taglia la Cisgiordania in due); e il 58% è consapevole del regime di* apartheid *in vigore nei confronti degli Arabi, ma lo approva.*

Esiste poi una vera e propria militarizzazione dell'educazione. Nurit Peled-Elhanan (1949), professoressa di didattica all'Università ebraica di Gerusalemme, nel suo libro *La Palestina nei manuali scolastici israeliani: ideologia e propaganda nell'educazione*, sottolinea che quasi tutti i temi trattati nei programmi israeliani di insegnamento sono impregnati di un nazionalismo esacerbato. Mai i Palestinesi vengono presentati come esseri umani, bensì come un «problema», la parola «palestinesi» non viene mai utilizzata ed essi sono definiti primitivi con pratiche tribali e arcaiche, sempre «ostili», «aggressori» o «terroristi». Zvi Ba'rel, anziano giornalista del quotidiano *Haaretz*, dopo il linciaggio a Gerusalemme del giovane palestinese Jamal Julani da parte di una banda di adolescenti israeliani ha riportato le parole di uno di essi: «*Poteva ben morire, la cosa mi lascerebbe indifferente, perché è un arabo*».

In Israele *la carta di identità israeliana è differente a seconda che si sia Ebreo o Arabo; la popolazione dei territori «annessi» nel 1967 non ha alcuna nazionalità e i civili «non ebrei» sono sottoposti alla giurisdizione di tribunali militari; esistono discriminazioni etniche generalizzate nelle assunzioni nei confronti di quel milione e 200.000 Palestinesi che hanno nazionalità israeliana; la giustizia è discriminatoria in quanto gli israelo-palestinesi sono sistematicamente condannato a pene più pesanti di quelle inflitte ai cittadini ebrei a parità di reato; le terre ancestrali dei beduini del Negev sono state confiscate e i nomadi trasferiti nel piccolo triangolo del Siyag (Beersheva, Dimona, Arad) e confinati in vere e proprie* township*; solo il 2% delle terre possono essere acquistate dagli israelo-palestinesi e per legge l'Agenzia ebraica può opporsi alla vendita ad un non ebreo.* Il Tribunale Russel per la Palestina» a Cape Town nel novembre 2011 concluse che «*Israele ha sottomesso il popolo palestinese ad un regime istituzionalizzato di dominazione considerato come apartheid secondo il diritto internazionale. Questo regime discriminatorio si manifesta con una intensità e forme variabili nei confronti delle diverse categorie di Palestinesi, a seconda del luogo di residenza. I cittadini palestinesi di Israele, benché godano del diritto di voto, non fanno parte della nazione ebraica secondo il diritto israeliano, e sono quindi privati dei vantaggi che derivano dalla nazionalità ebraica e sottoposti ad una discriminazione sistematica nell'ambito di una vasta gamma di diritti umani riconosciuti [...]*».

Va anche ricordato che Israele ha sempre collaborato con i peggiori regimi dittatoriali e razzisti, a cominciare dalla collaborazione militare col regime bianco del Sud Africa anche per la realizzazione di armi nucleari. Nell'accoglienza al politico sudafricano John Vorster (1915-1983) nel 1975,

costante strumentalizzazione del genocidio nazista, e infine l'immediata accusa di antisemitismo ai critici di Israele (ma non erano semiti anche gli arabi del Vicino Oriente?).

La Guerra dei sei giorni ha svelato come non ci si dovesse lasciare ingannare dal fatto che Ben Gurion e altri dirigenti sionisti di centro-sinistra e di sinistra - con la situazione che si era sedimentata nel'*47-'49*, però - sembrassero appagati dalla creazione di uno Stato ebraico a prescindere dalla sua estensione. L'espansionismo sionista era solo in sonno, in attesa di tempi migliori e il futuro di Israele restava pericolosamente aperto per i Palestinesi. Ne fu profeta Chaim Weizmann, quando scrisse che «*Il regno di Davide era più piccolo. Con Salomone diventò un impero. Chissà?* C'est le premier pas qui compte!».[xlvii]

Il diniego sionista dell'identità arabo-palestinese

I sionisti hanno sempre negato, e negano tutt'oggi, l'identità nazionale degli Arabi palestinesi prendendo a pretesto la ripartizione amministrativa esistente ai tempi dell'impero ottomano, la mancanza di uno Stato palestinese nel passato e di storia propria di quella regione, nonché la comunanza linguistica, religiosa e di usi con gli altri arabi del Vicino Oriente. In definitiva, si tratterebbe semplicemente di Arabi siriani; i Palestinesi non sarebbero mai esistiti prima della costituzione dello Stato ebraico, e neppure dopo. Solo dopo la creazione di Israele questi Siriani di Palestina si sarebbero autodefiniti «palestinesi»

Yitzakh Rabin (1922-1995) brindò «*ai comuni ideali di Israele e dell'Africa del Sud, due paesi che affrontano una brutalità e una instabilità ispirata dall'estero*».

Ci fu poi la collaborazione del *Mossad* nell'assassinio di Mehdi Ben Barka (1920-1965) durante il regno di Hassan II (1929-1999) in Marocco; l'assistenza alla famigerata *Savak* (la polizia politica dello Scià in Iran); l'aiuto tecnico del *Mossad* nella formazione degli «esaminatori negli interrogatori»; la collaborazione con diverse dittature latino-americane (Pinochet in Cile, Stroessner in Paraguay, ecc.), la stretta alleanza operativa (senza la quale Israele non avrebbe potuto costruire le sue atomiche) con regime razzista del Sud Africa. Circa dieci anni fa Nelson Mandela scrisse: «*La discriminazione razziale di Israele segna la vita quotidiana della maggior parte dei Palestinesi [...] L'Apartheid è un crimine verso l'umanità. Israele ha privato milioni di Palestinesi della loro libertà e delle loro proprietà. Perpetua un sistema di discriminazione razziale e di diseguaglianza. Ha sistematicamente incarcerato e torturato migliaia di Palestinesi, violando il diritto internazionale. Ha scatenato una guerra contro la popolazione civile, soprattutto i bambini*».

Il 10 novembre 1975, l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite aveva adottato la risoluzione n. 3379, che definiva il sionismo una forma di razzismo. Politicamente scorretta, per le pressioni successivamente esercitate quella risoluzione fu revocata nel 1991 dalla stessa Assemblea Generale con la risoluzione dell'Assemblea Generale n. 86. Comunque oggi il sionismo non è considerato una forma di razzismo solo da Israele e dai suoi sostenitori. Su tutto ciò cfr.:

<*www.ossin.org/israele/palestinesi-bestie-che-camminano-su-due-gambe.html*>, con le relative indicazioni bibliografiche delle fonti.

[xlvii] Citato da Michael J. Cohen, *Palestine and Great Powers, 1945-1948*, Princeton University Press, Princeton 1982, p. 145.

in contrapposizione propagandistica con gli Israeliani. Si aggiunge che nemmeno il nome di questa presunta nazione è di origine araba, bensì riporta agli antichi Filistei. Questa tesi, come naturale corollario, sta a giustificare il rifiuto israeliano a riconoscere il diritto di rientro in Palestina per quanti l'abbandonarono con la I Guerra arabo/israeliana o con la Guerra dei sei giorni: se sono Siriani, se ne vadano in Siria; se sono genericamente Arabi, se ne vadano in un paese arabo, purché si levino di torno. La tesi tende a ben presentarsi sul piano argomentativo, ma presenta talune falle. In primo luogo rimane impregiudicata la prevaricazione costituita dall'aver sradicato questi Arabi «siriani» dalla porzione di Siria geografica in cui erano stanziati da secoli e secoli. Di vero c'è l'essere dipesa dall'immigrazione sionista l'assunzione dell'endonimo «Arabi palestinesi» per riferirsi all'identità nazionale della popolazione di lingua araba della regione. Questo tuttavia è avvenuto ben prima della creazione dello Stato di Israele, e per la precisione nel dicembre 1920, in occasione del Terzo Congresso dell'Esecutivo Arabo di Palestina, tenutosi a Haifa. Questo dimostra l'esistenza di una presa di coscienza circa il fatto di essere palestinesi. Inutile dire che, grazie a Israele e alle sue imprese, fra gli Arabi di Palestina (profughi o no) il sentimento identitario nazionale si è presto diffuso a livello di massa (ammesso e non concesso che nel 1920 appartenesse solo a un'*élite*); e ormai da almeno mezzo secolo si sono formati e raggruppati tutti gli elementi per potersi parlare di nazione palestinese.

Sul concetto di nazione (questa identità sorta a seguito della grande rivoluzione borghese in Europa) sono state scritte intere biblioteche, in buona parte frutto di condizionamenti ideologici; pur tuttavia una definizione delle caratteristiche fondamentali di tale concetto esiste, e ce ne appropriamo indipendentemente da chi l'abbia formulata:[xlviii] «*Una comunità stabile, storicamente formatasi, di lingua, di territorio, di vita economica e di conformazione psichica che si manifesta nella comune cultura*».

Su questa base, i Palestinesi sono una nazione. Ad ogni buon conto, la tesi israeliana è pericolosa proprio per i sionisti, perché facilmente ritorcibile contro le pretese «nazionali» avanzate per ottenere lo Stato di Israele. Infatti, che gli Ebrei costituiscano un popolo - tesi già contestata da molti rabbini al sorgere del sionismo - è molto controargomentabile, mentre è indubbio che formino una comunità religiosa specifica.

Tornando al problema, c'è il fatto dell'impossibilità di stabilire *ab extra* e/o con criteri astratti, quando si abbia o no un popolo determinato o, se si vuole, una nazione (quand'anche in sé l'etimo rimandi più al luogo di nascita che all'*ethnos*). Negare agli Arabi palestinesi i profili identitari per cui essi siano tali, implica l'arduo compito - e l'arrogante pretesa - di stabilire dall'esterno quali siano gli elementi essenziali di questa identità. Nel ragionamento sionista è facile individuare impronte imperialiste e colonialiste: la Palestina non è mai assurta a Stato a sé stante (non conta che per secoli abbia fatto parte di un impero pluricontinentale), *ergo* chi la abita - in quanto privo di identità nazionale - non ha diritto all'autodecisione, non ha sovranità e sul quel territorio si può «tran-

[xlviii] Josif Stalin nel capitolo I del suo saggio *Il Marxismo e la questione nazionale,* Einaudi, Torino 1975, pp. 52-3.

quillamente» istallare e imporre la propria sovranità un terzo, magari a suo dire più «civile» rispetto alla popolazione precedente; chi non è d'accordo o si sottomette o se ne va. Lo stesso ragionamento di chi colonizzò Africa, Asia e America.

L'aspetto prevaricatorio del diniego dell'identità nazionale discende essenzialmente dall'uso di criteri non scelti dal popolo oggetto del diniego. I testi di dottrine politiche contengono elenchi dei fattori richiesti (cioè scelti dagli stessi studiosi e non senza una astrazione), salvo poi dover prendere atto dell'esistenza di identità collettive non supportate né da comunanza linguistica, né da unità religiosa, e le cui componenti reali pur condividendo vari aspetti e fattori con altre popolazioni tuttavia non sentono verso queste il legame identitario che invece percepiscono all'interno del proprio contesto. In realtà, il legame identitario corrisponde a un sentimento collettivo che il più delle volte nasce (quando nasce) per cause indipendenti dalla concomitante esistenza dei fattori richiesti non già dalla vita concreta ma dai teorici della politica. Quando una comunità, per evoluzione propria e/o per cause esterne, sente di essere un *quid* a sé stante allora può dirsi sorto il legame identitario interno. A proposito delle varie cause produttive del sentimento di nazionalità, John Stuart Mill considerò più forte di tutte «*l'identità del passato politico, il possedere una storia nazionale in comune e conseguentemente un insieme di ricordi, di orgogli e umiliazioni comuni, di piaceri e dispiaceri, collegati dagli stessi eventi del passato*».[xlix]

Il «quando» ciò sia avvenuto poco importa; importa invece che sia avvenuto. Cosa innegabile nel caso dei Palestinesi. Confutare tutto ciò ha la stessa mancanza di senso del voler convincere della natura illusoria della felicità una persona che si sente felice. Per lo meno se si è in buona fede; altrimenti si tratta solo di propaganda. In definitiva, quando in un aggregato umano si percepisce il predetto legame interno come elemento di identità e coesione, la verifica *a posteriori* fa riscontrare sempre almeno taluni elementi di comunanza: un nome proprio collettivo che è stato dato o ci si è dati, e non importa quando o perché; una propria peculiare nuova narrazione di sé stessi per collegare il passato col presente e viceversa; un territorio controllato o rivendicato come proprio; il sentimento delle proprie origini collettive. Non a caso, nella Dichiarazione Universale dei Diritti Collettivi dei Popoli, varata a Barcellona il 27 maggio 1990, si afferma: «*Ogni popolo ha il diritto a identificarsi in quanto tale. Ogni popolo ha il diritto ad affermarsi come nazione*».

Cioè a dire, l'auto-identificazione di un gruppo determinato è il reale elemento fondante dell'identità nazionale. Gli altri fattori individuati dagli studiosi ne sono soltanto il contorno. Non vi è dubbio che le ondate di immigrazione sionista, e l'atteggiamento assunto dai coloni, abbiano fortemente determinato il sorgere del sentimento identitario nella popolazione araba di Palestina, per giunta trovatasi isolata dal resto della Mezzaluna Fertile dopo l'assetto imposto alla regione da Francia e Gran Bretagna dopo la I Guerra mondiale, e in più esposta alle mire espansioniste dell'emiro 'Abd Allāh. L'identità pale-

[xlix] J. S. Mill, *Considerations On Representative Government*, 1861, Parker son & Boum, cap. XVI, cit. in Giovanni Arrighi, *La geometria dell'imperialismo*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 128.

stinese è stata riconosciuta (non sempre per motivi nobili) dal resto del mondo; solo i sionisti (per motivi tutt'altro che nobili) la negano.

Persistendo la mancanza di prospettive, c'è chi pensa a cambiare strada

Lo storico palestinese Ibrahim Abu-Lughod (1929-2001) ebbe a scrivere:

> *L'espulsione degli arabi è cominciata il giorno in cui il primo sionista comprò una terra araba in Palestina, pertanto molto prima che Ben Gurion apparisse sulla scena politica. Quando i sionisti si appropriarono delle terre della regione di Marj Ibn A'mer (attualmente Emek Israel) espulsero tutti i contadini palestinesi che vi lavoravano. [...] Di fatto i «nuovi storici», così come l'establishment israeliano, rifiutano di ammettere che l'esodo forzato dei palestinesi è parte integrante del sionismo.*[l]

Questa ineccepibile considerazione fa capire innanzi tutto l'inevitabilità del conflitto fra arabi e sionisti. Per una maggiore intelligenza delle cose ci si può interrogare sulla inevitabilità anche del suo esito che, nonostante tutto, nell'immediato secondo dopoguerra non era per nulla scontato. Ciò sulla base del principio (oggi non più tanto eretico) che considerare inevitabile un fatto storico per l'unico motivo del suo verificarsi sarà pure molto hegeliano, ma è anche semplicistico e consente una comprensione della storia solo superficiale. Infatti tali eventi sono per lo più preceduti e/o accompagnati da processi non univoci né convergenti. Il realizzarsi di uno fra essi, e poi la sua capacità di influire secondo la sua linea su eventi ulteriori, non implica che altri processi non si sarebbero potuti completare e affermare. E spesso a incidere in un senso invece che negli altri sono eventi imponderabili e apparentemente minimali.[li]

Per quanto riguarda le vicende palestinesi, i processi reattivi al sionismo ci furono e le rivolte del 1936 e del 1946 lo attestano. Tuttavia, avendo lasciato trascorrere il primo periodo successivo alla fine della Grande Guerra senza operare con accortezza, la dirigenza araba si trovò in balìa degli eventi e si comportò di conseguenza: cioè disorganicamente; mentre al contrario il processo sionista procedeva e - sia pure fra alti e bassi - si consolidava. Mancarono, insieme, pragmatismo e determinazione circa i fini.

Si può altresì pensare che le *élite* palestinesi avrebbero fatto meglio ad accettare il Piano Balfour e stringere accordi di collaborazione con le autorità britanniche per ridurne i danni potenziali, in modo da avere *in loco* una minoranza ebraica più allargata di quella preesi-

[l] Citato da D. Vidal nell'*op.cit.*, p. 218.

[li] Un solo esempio, senza andare lontano sui piani geografico e temporale. Se John Philby (1885-1960) - padre del più noto spione doppiogiochista Kim (1912-1988) - inviato nel 1917 da Londra in Arabia per mettere in riga l'emiro Ibn Saud, non avesse invece deciso - di testa sua - di aiutarlo a conquistare Mecca, Medina e quasi tutta la penisola araba, probabilmente ci sarebbe stata una terna di regni hashimiti (Hijaz, Transgiordania e Iraq) che avrebbe avuto una maggiore possibilità di ruolo anche nelle vicende palestinesi.

stente al sionismo, ma meno pericolosa di quella poi insediatasi. D'altro canto era stata la Gran Bretagna (sia pure per i suoi interessi) a salvare dal disastro Faysal Ibn Hussayn, espulso dalla Siria a opera della Francia; e a dare al fratello 'Abd Allāh l'emirato della Transgiordania. Gli Arabi avrebbero dovuto avere l'astuzia di 'Abd Allāh, vale a dire rendersi i collaboratori indispensabili dei Britannici in modo da ridurre l'incidenza dei sionisti. Invece ci fu il colossale e diffuso errore di simpatizzare per l'Asse nella II Guerra mondiale (ancora una volta a differenza di 'Abd Allāh), cioè per aspiranti padroni di gran lunga peggiori della potenza mandataria e per giunta finiti sconfitti. Né durante la II Guerra mondiale si è mai giocata la carta degli Stati Uniti, la cui politica all'epoca non era proprio favorevole ai sionisti. In definitiva, le disunite e incapaci dirigenze palestinesi non hanno tessuto idonee alleanze e nemmeno si sono preparate militarmente a quello scontro finale che sempre più nitidamente si affacciava all'orizzonte. Hanno reagito in modo umorale - convinti delle proprie ragioni - ma non con ponderazione. E così si sono ritrovati del tutto soli. Pur tuttavia i giochi ancora non erano fatti, come si è già rilevato, e solo l'imprevisto intervento di Stalin ha ribaltato la situazione. In fondo confermandosi quanto sostenuto prima.

Dopo tutto quel che è successo dal 1967 a oggi, c'è da chiedersi quale senso abbia ancora parlare di uno Stato palestinese indipendente - che non fu proclamato nel 1948 - e continuare a puntarvi. Un'occhiata alla mappa sottostante.



Essa è drammaticamente interessante, in quanto non solo dà il quadro dell'entità delle perdite territoriali subite dai palestinesi nel corso degli anni, ma altresì mostra (davvero a una prima occhiata) come nelle macchie a pelle di leopardo dei territori affidati all'Autorità Nazionale Palestinese sia impossibile costituire un'entità statale indipendente che possa minimamente funzionare - economicamente, nei trasporti, nei servizi nella difesa, nella prevenzione e repressione dei crimini ecc. ecc. - trattandosi di un vero e proprio *bantustan* per illudere i gonzi e quanti ormai non hanno altro che affidarsi alle chimere per un po' di fallace anestetico per la disperazione.

Hamas è velleitaria, Abu Mazen (1935) una figura patetica, e da anni ormai Israele si comporta come se la questione palestinese non debba più avere una soluzione ma possa lentamente incancrenirsi sempre più nello *status quo*. I ricorrenti e sterili contatti per un accordo di pace si sono trasformati in un vuoto e annoiante teatrino. E allora? Sarebbe meglio che nel mondo arabo «quelli che contano e possono» si piegassero pragmaticamente dinanzi al fatto della sconfitta nella battaglia per la Palestina, per ripartire da qui.

Sul come ripartire con un minimo di buon senso il modo ci sarebbe, e infatti da un po' di tempo qualcuno ne parla. L'argomento non è stato affrontato solo dal noto giornalista Daud Kuttab (1955), in un articolo comparso su vari giornali arabi alla fine del 2012, ma altresì a ottobre dal principe giordano Hassan bin Talal (1947), durante un incontro organiz-

zato da un ente caritatevole giordano a cui aderiscono anche esponenti dell'Autorità Nazionale Palestinese. In buona sostanza Hassan bin Talal ha ripreso la tesi della Cisgiordania come parte del Regno Hashimita di Giordania al quale ritorni. Stante il totale fallimento degli accordi di Oslo, il principe - pur manifestandosi non ostile in linea di principio all'ipotesi dei «due Stati» in Palestina - l'ha considerata ormai superata dagli eventi, suggerendo che si torni all'unione tra Palestina cisgiordana e Giordania.



Ebrei antisionisti

In realtà - se si ragiona in termini storico-geografici, e quindi a prescindere dai confini artificiali tracciati da Gran Bretagna e Francia nel primo dopoguerra - sulla base di quanto in precedenza detto sarebbe più appropriato parlare di unione fra una parte della Palestina cisgiordana e la Palestina transgiordana. Nel 1974 il re Hussayn di Giordania (1935-1999) al vertice arabo di Rabat fu costretto a riconoscere l'Olp quale unico rappresentante legittimo del popolo palestinese e ad accettare - per implicito - la formazione di uno Stato palestinese indipendente in Cisgiordania per il solo fatto di far cessare l'isolamento della Giordania nel mondo arabo; e così il 31 luglio la Giordania rinunciò formalmente a ogni diritto sulla Cisgiordania.

Al discorso di Hassan bin Talal i grandi *mass-media* non hanno dedicato il giusto spazio (tanto per cambiare), ma reazioni palestinesi ci sono state, come quella dell'importante esponente di *al-Fatah* Faruk al-Qadumi (1931) - strenuo avversario degli accordi di Oslo - che in un'intervista rilasciata al giornale arabo londinese *Al Quds Al-Arabi*, ha osservato che «*l'idea di un ritorno della Cisgiordania alla Giordania come ente federato o come territorio annesso non era per niente da scartare, anzi, poteva essere l'unica vera alternativa*».[lii]

Lo stesso giornale ha poi dato notizia del fatto che all'inizio di dicembre 2012 Abu Mazen avrebbe informato i leader dell'Olp sul fatto di essere «*allo studio un nuovo progetto di confederazione con la Giordania*», citando studi effettuati da un gruppo di la cui conclusione è che l'annessione della Cisgiordania alla Giordania sarebbe il modo migliore per la soluzione della questione palestinese. Sembra pure che un sondaggio svolto tra gli abitanti della Cisgiordania avrebbe rilevato un diffuso favore per l'annessione oppure la confederazione con la Giordania. Potrebbe rientrare in tale quadro anche la visita a sorpresa (e segreta fino all'ultimo) fatta dal Primo Ministro israeliano, Benjamin Netanyahu, in Gior-

[lii] Cfr. *<www.rightsreporter.org/cisgiordania-annessa-dalla-giordania-una-idea-che-prende-sempre-piu-corpo/>*.

dania, nel senso che pur essendo stata la Siria l'argomento principale non si esclude che si sia parlato anche dell'ipotesi in questione.

Un tale percorso, se imboccato, non sarebbe certo fatto di rose e fiori. Sul versante arabo esso comporterebbe la messa fuori gioco di *Hamas* dalla Cisgiordania, tanto che qualcuno ha ventilato la possibilità di un ritorno di Gaza all'Egitto. E forti reazioni dell'estremismo islamico sono da mettere in conto. Comunque sono in gioco vari interessi e non tutti animati da nobili ideali. Si pensi alle centinaia di milioni e milioni di dollari in forma di aiuti ai palestinesi e di cui una parte resta nelle casse di cosiddette «organizzazioni pacifiste» o nelle tasche di notabili dell'Olp. E infine - *last but not least* - resta tutto da definire il merito degli accordi con Israele circa la ridefinizione territoriale della Cisgiordania e tutto ciò che essa implica. Che la Cisgiordania possa andare tutta ai palestinesi «rigiordanizzati» sarebbe una mera fantasia. Non si dimentichi che in questa parte di Palestina la superficie occupata da insediamenti sionisti israeliani è aumentata del 182% negli ultimi due decenni (dai 69 km^2 nel 1990 ai 194,7 km^2 nel 2012), e il numero dei coloni è passato dai 240 mila nel 1990 agli oltre 656 mila nel 2012, con un incremento del 189%. Ciò ha comportato costi materiali e aspettative umane , di modo che in teoria Israele - in cambio della pace - dovrebbe rinunciare a qualche insediamento (farlo digerire ai coloni, cero, non sarà cosa facile), ma è molto difficile che il nuovo aggregato giordano palestinese potrà avere in Gerusalemme (cioè in una parte di essa) la propria capitale. A meno che qualche buona volontà non riesca ad attribuire agli Arabi una *enclave* gerosolimitana destinata a fungere da capitale di rappresentanza, collegata alla Cisgiordania araba da un corridoio stradale, magari sotto controllo Onu.

Anche qui problemi dalla soluzione non agevole. Tuttavia, tra una via che ha dimostrato di non portare da nessuna parte, e un'altra via che invece potrebbe dare dei risultati, la scelta dovrebbe essere automatica. Ma sarà così? Comunque sia per Israele sarebbe l'occasione per diventare finalmente uno Stato normale. Ha scritto al riguardo Joseph Algazy (1938) - in relazione al ruolo della «nuova storiografia», ma la valutazione ha un proprio valore «a prescindere» -:

> *Dopo tanti anni di esistenza dello Stato di Israele, considerato una grande potenza della regione, il sionismo classico [...] è superato, è tempo di «postsionismo». Nel nocciolo di questa idea c'è il progetto di normalizzazione dello Stato ebraico: normalizzazione a livello esterno, con i palestinesi e con gli altri Stati arabi; normalizzazione, anche a livello interno, con la trasformazione dello Stato ebraico in Stato di tutti i cittadini. Per molto tempo Israele ha voluto, o ha pretesto, essere lo Stato di tutti gli ebrei del mondo: un terzo di loro è venuto, gli altri hanno preferito restare nelle loro case. Invece di aspettare eternamente che tutta la diaspora si decida a fare la sua aliya,*[liii] *è più importante fare di Israele uno Stato normale, vivendo in pace con sé stesso e con vicini [...]. Per alcuni il sionismo aveva cessato di rappresentare, o di servire, una giusta causa. [...] appartiene alla storia, è superato: ha ormai compiuto la sua missione.*[liv]

[liii] Significa ascensione, elevazione spirituale, e indica anche l'immigrazione in Palestina.

[liv] Nella sua postfazione al citato D. Vidal, *O pecado original de Israel*, pp. 207-8.



Paris a la belle epoque
www.flickr.com_groups_1056362@N20



«I'M LIKE A BOOK YOU HAVE TO READ. A BOOK CAN'T READ ITSELF TO YOU»: AUTOBIOGRAFIA COME STRUMENTO DI CONOSCENZA INTERCULTURALE IN THOMAS WOLFE E CHRISTOPHER ISHERWOOD

MARIO FARAONE[i]

[i] Immagine iniziale da: <*http://reliquiasysouvenirs.blogspot.it/2013_04_16_archive.html*».

[...] this book was written in innocence and nakedness of spirit, and [...] the writer's main concern was to give fullness, life, and intensity to the actions and people in the book he was creating. Now that it is to be published, he insists that this book is a fiction, and that he meditated no man's portrait here.
Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel* (1929)

I had better start by saying what this book is not: it is not... an autobiography; it contains no «revelations»; it is never «indiscrete»; it is not even entirely «true». ... Read it as a novel.
Christopher Isherwood, *Lions and Shadows* (1938)

You came to ask me something that really is important... I know exactly *what you want. You want me to tell you* what I know *- ... But I can't... Because, don't you see,* what I know is what I am? *And I can't tell you that. You have to find it out for yourself. I'm like a book you have to read. A book can't read itself to you. It doesn't even know what it's about. I don't know what I'm about - [...]*
Christopher Isherwood, *A Single Man* (1964) [ii]

All'amica e collega Igina Tattoni, alla quale devo il mio interesse per Thomas Wolfe.

1. Autobiografia e arte come strumenti interculturali

La narrativa autobiografica, intesa come la forma particolare di romanzo il cui materiale trae essenzialmente origine dall'esperienza personale individuale vissuta dall'autore, costituisce uno dei canoni artistici ed espressivi più fecondi dell'intero Novecento. Nella sua introduzione a *Identità e Scrittura: Studi sull'Autobiografia Nord-Americana* Ornella Marotti - sottolineando la forma intrinsecamente autobiografica della narrativa americana dalle origini sino ai nostri giorni - pone in risalto come l'autobiografia rispecchi le concezioni dell'io in evoluzione nei diversi periodi della storia della cultura americana.[iii] Il caso di Thomas Wolfe (1900-1939) è in questo senso esemplare. Negli scritti teorici autobiografici *The Story of a Novel* (1935) e *Writing and Living* (1962, postumo) è presente al contempo un'evoluzione dell'io narrante e la narrazione della storia progressiva individuale e sociale che questa evoluzione ha reso possibile. Inoltre, nel breve arco temporale da essi individuato è evidente un diverso rapporto dell'autore con l'America pre-crisi del 1929 e con

[ii] Rispettivamente Thomas Wolfe, *Look Homeward, Angel. A Story of the Buried Life*, Charles Scribner's Sons, New York 1929; Harmondsworth, Penguin, 1987, «To the Reader» p. 7; Christopher Isherwood, *Lions and Shadows. An Education in the Twenties*, Hogarth Press, London 1938; Methuen, London 1953, «To the Reader»; e Christopher Isherwood, *A Single Man*, Methuen & Co, London 1964; Mandarin, London 1991, p. 149.

[iii] Cfr. Ornella Marotti, «Introduzione», in *Identità e Scrittura: Studi sull'Autobiografia Nord-Americana*, a cura di Anna Lucia Accardo, M.O. Marotti e Igina Tattoni, Bulzoni, Roma 1985, p. 8.

l'America degli anni Trenta, che di quella crisi è in gran misura un risultato. Ma l'elemento di maggior differenza tra i due scritti autobiografici di Wolfe è posto in rilievo dall'autore stesso: laddove in *The Story of a Novel* la messa a fuoco dell'obbiettivo è effettuata sull'esperienza personale di chi scrive, illustrando una continua riflessione sulla dinamica della creazione artistica ma anche sul rapporto dell'autore con il materiale esaminato, in *Writing and Living* Wolfe sposta l'attenzione al di fuori di sé, esamina la sfera politica, sociale ed economica, cercando di capirla e assimilarla nei propri scritti. In altre parole, se nel primo scritto l'elemento autobiografico è in diretto rapporto con il mondo creativo interno, nel secondo scritto è correlato piuttosto al mondo esterno, nella sua totalità e complessità, mondo che è l'artefice in prima istanza della natura di quell'io autobiografico che si dispone ad esaminarlo.[iv]



Tiziano Vecellio, *Ritratto di Tomaso o Vincenzo Mosti* (1520), olio su tela, 85 x 67, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

Il testo di questi scritti in realtà non fu mai pubblicato come tale dall'autore. Dato alle stampe da Leslie Field solo nel 1963 con il titolo *The Autobiography of an American Novelist*, è il risultato della unione dei due unici scritti di teoria narrativa prodotti dall'autore nell'arco della sua breve vita. *The Story of a Novel* è il testo - rielaborato e rimaneggiato dall'autore stesso - di una conferenza tenuta nell'estate del 1935 alla University of Colorado at Boulder, e già pubblicato dalla *Saturday Review of Literature* nel dicembre del 1935, per la cura di Elizabeth Nowell, suo agente letterario. *Writing and Living*, invece, è il testo di un'altra conferenza, tenuta questa volta nella primavera del 1938 alla University of Indiana at Purdue: un testo che Wolfe non fa in tempo a vedere pubblicato, e che viene dato alle stampe solo nel 1962, per la cura di Paul Gitlin, esecutore dell'Estate of Thomas Wolfe.

Insieme questi due testi costituiscono il nucleo delle teorie estetiche dell'autore, del suo vivere e scrivere eternamente in bilico tra vita e arte. E insieme rappresentano una sorta di dichiarazione di difesa dall'accusa di ricorso eccessivo all'autobiografia che l'autore subisce più o meno direttamente nel corso dell'intera carriera. In questi testi Wolfe afferma l'importanza dell'elemento autobiografico per la sua narrativa, e definisce legittimo l'impiego di elementi riconducibili all'esperienza personale. Si tratta di un'accusa che Wolfe, scrittore appartenente alla cultura del sud degli Stati Uniti, condivide con Christopher Isherwood (1904-1986), autore proveniente da un'ambiente sociale e

[iv] A tal proposito si veda l'introduzione di Leslie A. Field al volume da lui curato *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, New York UP, New York; University of London Press, London 1968, pp. xiv-xv.

culturale completamente diverso, l'*upper middle class* dell'Inghilterra Edoardiana di inizio secolo. Entrambi gli scrittori, sostanzialmente coetanei, crescono fortemente influenzati dalla lezione modernista e in particolare dall'insegnamento letterario di Joyce.[v] Entrambi si pongono nei confronti dell'arte considerandola uno strumento conoscitivo che permette l'analisi e la comprensione dell'essere umano, della comunità d'appartenenza e, via via, sempre più profondamente di se stessi e dell'Altro con cui si rapportano. Entrambi affrontano problemi quali la natura e l'utilizzo del materiale letterario, concetti che sono al centro stesso del discorso artistico del Novecento: «*Where does the material of an artist come from? What are the proper uses of that material, and how far must his freedom in the use of that material be controlled by his responsibility as a member of society?*». (*AN*, 18)[vi] Il tentativo di trovare una risposta spinge gli autori a teorizzare sulla qualità autobiografica della propria narrativa, e al contempo a raccontare l'autobiografia dei propri romanzi. Anche Isherwood affronta l'argomento in diverse conferenze tenute negli anni Sessanta e Settanta alla University of California at Los Angeles and Berkeley, ma sono per lo più le sue autobiografie romanzate e i suoi romanzi autobiografici a fornire chiarimenti e a delineare il percorso della sua ricerca. Nel caso di Wolfe, invece, la narrativa esiste costantemente in bilico, ai margini del territorio autobiografico, ed è sintomatico che, pur essendo l'intera sua opera strutturata secondo uno schema autobiografico, egli di fatto rifiuti di scrivere una autobiografia vera e propria.

2. L'argilla da modellare e il pescatore e i suoi racconti: biografia e narrativa

Un punto comune di partenza è certamente l'esplicita affermazione di un'identità comunicativa tra romanzo e autobiografia. Entrambi gli autori sostengono e teorizzano spesso che una narrativa, per aspirare alla qualità artistica e alla verosimiglianza e credibilità, debba non solo partire dalla propria esperienza del vissuto, ma anche e soprattutto incorporare questa stessa esperienza negli scritti. La riflessione di Wolfe in questo senso, è illuminante:

[v] Per quel che concerne Isherwood, l'influenza di Joyce opera soprattutto negli anni Venti, e culmina con i romanzi *All the Conspirators* (1928) e *The Memorial* (1932). In seguito infatti, l'autore riconosce soprattutto l'influenza della prosa di E. M. Forster, al cui stile fa spesso riferimento sia in interviste che nelle sue autobiografie. Per un approfondimento sui rapporti di Isherwood con il Modernismo, si vedano i miei *Un uomo solo: Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Bulzoni, Roma 1998; e *Il morso del cobra: Percorsi autobiografici e rinascita spirituale in Christopher Isherwood*, Sapienza Università Editrice, Roma 2012.

[vi] Thomas Wolfe, *The Autobiography of an American Novelist*, a cura di Leslie Field, Cambridge, MA e London, Harvard UP, 1983. Per ragioni di brevità, farò riferimento a questa edizione riportando direttamente nel corpo del testo l'acronimo «*AN*» seguito dal numero di pagina della citazione.



Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *San Sebastiano* (1525), olio su tela, 206 x 154, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

[Look Homeward, Angel] was what is often referred to as an autobiographical novel. I protested against this term in a preface to the book upon the grounds that any serious work of creation is of necessity autobiographical and that few more autobiographical works than Gulliver's Travels *have ever been written. I added that Dr. Johnson had remarked that a man might turn over all the volumes in his library to make a single book, and that in a similar way, a novelist might turn over half the characters in his native town to make a single figure for his novel. In spite of this - my argument that all creative work is autobiographical and that a man has got to use what is his own if what he does has value and he cannot use what is not his own, that a man must use somehow the materials of his own experience if what he does has value and he cannot use what are not the materials of his own experience - in spite of this, the people in my native town were not persuaded or appeased, and the charge of autobiography was brought against me in many other places. (AN, 18-9)*

Pur non avendo mai avuto rapporti diretti o indiretti, nei loro scritti i due autori ricorrono spesso a immagini simili e impiegano termini uguali. Infatti, anche per Isherwood è l'*experience* personale a costituire la fonte inestinguibile a cui lo scrittore deve abbeverarsi per produrre una narrativa convincente e coinvolgente:

> *You see, I am always concerned with telling the reader feelings and emotions, how it felt to be there, how it felt to meet such and such a kind of person, what the phisical experience of meeting them was like, the kind of effect they had on you. Now I am supremely indifferent how much of this is invented because my truth is the experience. On the other hand it follows that I am not going to tell you about something I have never done in my life. [...] I do try to convey, if it doesn't sound too pompous, the inwardness of experience. That's what the books are really about, and the experience of meeting certain kinds of people, the experience of the encounter, that's very important to me. And so you cut corners, you invent, you simplify, you heighten certain lights and deepen certain shadows as you might in a portrait. This may mean a very great divergence from the truth. I just don't worry about that. I naturally worry about the question of the book causing offence or pain, but by and large they never seem to have [...].*[vii]

[vii] George Wickes, «An Interview with Christopher Isherwood», *Shenandoah*, XVI, 3, 1965, pp. 25-52, pp. 49-50.

Igina Tattoni afferma che è questo «*il motivo per cui Wolfe considerava l'autobiografia sinonimo di opera letteraria: la scrittura autobiografica infatti è l'espressione più completa della sua concezione di un'arte che si identifica o almeno scorre parallela alla vita*».[viii] Wolfe insiste spesso in questa direzione. *In Writing and Living*, ad esempio, egli afferma decisamente la dimensione specificamente autobiografica, nel senso stretto del termine, di *Look Homeward, Angel*, proprio perché è possibile identificare la vita dell'eroe con quella dell'autore.[ix] Ben lungi dal sentire la necessità di dovere giustificare in qualche modo questa sua scelta, Wolfe ne difende a gran voce la legittimità:

> *[T]he book still showed unmistakably the evidence of the stages I had gone through, the periods of development, the special aesthetic faiths and creeds of the time. It is what is called an autobiographical novel - a definition with which I have never agreed, simply because it seems to me every novel, every piece of creative writing that anyone can do, is autobiographical. Nevertheless, it is true that this book was autobiographical in the personal and special sense: it was possible, for example, to identify the life of the author - to suspect that a great many of the characters and incidents in the book were drawn pretty closely and directly from the writer's own experience. (AN, 120)*

Con le dovute differenze, si tratta della stessa linea di difesa assunta da Isherwood a riguardo del medesimo problema: «*I see little difference between my fiction and non-fiction. All I'm concerned with, in writing is conveying to the reader some sort of experience I've had myself. That could mean that I distort the facts, to heighten the effect: but no more than a fisherman does telling a story about the sharks he's met*».[x]

Ma aldilà di semplici dichiarazioni programmatiche, è opportuno chiedersi in che modo il ricorso al materiale autobiografico contribuisca alla qualità artistica della produzione di Wolfe e di Isherwood. Qual è la natura dell'apporto tecnico, tematico e strutturale che Wolfe ottiene tramite il percorso autobiografico della propria narrativa? In questo senso, è utile a mio avviso un raffronto con l'analogo esempio di Isherwood, in modo da poter comprendere come l'esperienza di Wolfe non sia isolata e fine a se stessa, ma si inquadri piuttosto in un più ampio spettro espressivo che l'arte modernista consegna al XX secolo.

[viii] Igina Tattoni, «"La ricerca dell'Altro": La narrativa autobiografica di Thomas Wolfe», in *Identità e Scrittura*, cit., p. 74.

[ix] Anche Maxwell Perkins, l'amico curatore e agente letterario a cui l'arte di Wolfe deve tanto, afferma la natura completamente autobiografica del romanzo. Cfr. Maxwell Perkins, «Thomas Wolfe», *The Harvard Library Bulletin*, I, Autumn 1947, pp. 269-77; ora in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit., pp. 139-47; p. 142: «*I had realized, for Tom had prefaced his manuscript with a statement to that effect, that* Look Homeward, *Angel was autobiographical [...] But when we were working together, I suddenly saw that it was often almost literally autobiographical - that these people in it were his people*».

[x] Janet Watts, «Mr Isherwood Changes Sides», *Observer Review*, Sunday, 13 July 1980, p. 32.



Peter Lely (1618-1680), *Oliver Cromwell*, olio su tela, 73 x 61, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

In primo luogo, è interessante notare l'insistenza di entrambi gli autori sulla necessità che il materiale costituente l'argomento principale della narrativa debba provenire dalla propria esperienza individuale. Infatti, Wolfe afferma:

> *[M]y conviction is that all serious creative work must be at bottom autobiographical, and that a man must use the materials and experience of his own life if he is to create anything that has substantial value. But I also believe now that the young writer is often led through inexperience to a use of the materials of life and memory which are, perhaps, somewhat too naked and direct for the purpose of a work of art. The thing a young writer, using his own life experience in this way, is likely to do is to confuse the limits between actuality and reality. He tends unconsciously to describe an event in such a way because it actually happened that way, and from an artistic point of view, I can now see that this is wrong. (AN, 19-20)*[xi]

Un concetto questo identico, in tutto e per tutto, a quanto afferma Isherwood in più di un'occasione:

> *I couldn't really project myself into anybody else and tell the story through his or her eyes. I found it a very unnecessary bypass because if you are going to tell the story through somebody else's eyes, you first of all have to imagine the person through whose eyes the story is being told. I felt this was absolutely unnecessary and tiresome, and I don't really trust my ability to know what anything looks like through anybody else's eyes anyhow under any circumstances in life whatsoever.*[xii]

Ovviamente non ci si può limitare a riportare i *facts* nudi e crudi: nella migliore delle ipotesi risulteranno noiosi e ordinari, nella peggiore autoreferenziali e irritanti, perché a nessuno veramente interessa la vita ordinaria di un altro essere umano, mentre le vicissi-

[xi] Gran parte del panorama critico contemporaneo a Wolfe e immediatamente successivo, sostiene questa dipendenza totale dell'autore dall'esperienza autobiografica. Si confronti ad esempio Oscar Cargill, «Gargantua Fills His Skin», *University of Kansas City Review*, XVI, Autumn, 1949, pp. 20-30; ora in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit., p. 4: «*Detachment from his material, and this always meant detachment from himself, was, through most of his life, impossible for Wolfe. He was a kind of Cyclops whose one eye looked inward while he roamed about, batting his poor head against the stars*».

[xii] David Geherin, «An Interview with Christopher Isherwood», *The Journal of Narrative Technique*, II, 23, September 1972, p. 143; ora in *Conversations with Christopher Isherwood*, a cura di James J. Berg e Chris Freeman, UP of Mississippi, 2001, p. 74.

tudini di personaggi di spicco sono di solito ben più appetibili, soprattutto se divulgate in forma di diario e di memoriale, non di romanzo seppure autobiografico. Anche in questo Isherwood è molto esplicito e, in un'intervista del 1974 finora inedita ma che ho potuto consultare nell'archivio del carteggio dell'autore conservato presso la Christopher Isherwood Foundation at The Huntington - l'autore così replica a chi gli domanda a proposito della presupposta «morte del romanzo»:



Pieter Paul Rubens, *Le Conseguenze della guerra* (1637-1638), olio su tela, 206 x 305, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

> *Some people are very fond of saying the novel is doomed or something, whereas what I'm actually getting at when I write is that there's no real difference... nonfiction or fiction. What I mean by that is that what I'm trying to do is analyze experience. What is it like being alive? What's it like being old? Feeling this or feeling that. How to describe things... to see into them and make them real. You can do that with true material or for convenience you can fictionalize it in order to get at the real thing. A Single Man is a perfect example of that. It's fictionalized in many respects and yet what I'm doing is analyzing a lot of experience that I actually had. There's not a word in that book that I haven't experienced personally. Nothing. And yet if I'd written it as an autobiography people would have said so what! It doesn't have sufficient authority!*[xiii]

Alla base di queste affermazioni di Wolfe e Isherwood, vi è certamente la consapevolezza di un maggiore agio che il muoversi in un territorio ben conosciuto può dare all'artista. Inoltre, entrambi i romanzieri indicano nell'influenza joyciana una motivazione ulteriore a praticare la strada della vita dell'artista esaminata attraverso lo strumento dell'arte, vita che diviene pertanto il materiale di interesse principale su cui sviluppare l'indagine autobiografica. Wolfe dichiara:

> *Like every young man, I was strongly under the influence of writers I admired. One of the chief writers at that time was Mr. James Joyce with his book* Ulysses. *I was a great deal under his*

[xiii] Intervista rilasciata a Guy Trebay, 1952-, 1974, Feb. 21, phot. copy (MS., typewritten: 25 p.). With the author's original autograph corrections and photocopied autograph corrections. CI 3067. Il brano è citato per gentile concessione di The Huntington Foundation, San Marino, Pasadena, California.

> *spell. The book that I was writing was much influenced, I believe, by his own book, and yet the powerful energy and fire of my own youth played over and, I think, possessed it all. Like Mr. Joyce, I wrote about things that I had known, the immediate life and experience that had been familiar to me in my childhood. (AN, 8)*



Raffaello Sanzio, *Madonna con il Baldacchino* (1507-1508), olio su tela, 279 x 217, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

Anche Isherwood afferma di aver sempre lavorato in questo senso: «*What is important is that you must find out what you're interested in - the essence of your interest. So many young writers start writing what they're not really interested in. So their books aren't either - I mean interesting. To be interesting, your book must be your burning interest*».[xiv]

Ma non bisogna credere che l'elemento autobiografico venga recepito sterilmente e rimanga fine a se stesso, perché sia Wolfe che Isherwood individuano il pericolo di praticare questa strada in modo cieco e assoluto. Entrambi riconoscono che l'equazione vita=romanzo se portata all'estremo è limitativa e artisticamente controproducente. In altre parole, sarebbe sbagliato cercare di sovrapporre sistematicamente e ostinatamente il segmento autobiografico a quello narrativo nelle opere dei due scrittori, perché una simile sovrapposizione, quando anche fosse praticabile, risulterebbe senz'altro piatta e negherebbe il valore inventivo e creativo dell'arte.

Difatti, Wolfe sottolinea di aver commesso proprio questo tipo di errore nella stesura e successiva realizzazione di *Look Homeward, Angel*, errore che costituisce «*the book's greatest weakness*». Wolfe ravvisa la necessità che il materiale autobiografico debba essere sottoposto a un trattamento artistico da parte dello scrittore, trattamento che - pur conservando la specificità individuale dell'episodio e del tipo umano che ne è protagonista - riesce a trasfigurare il tessuto conferendo una qualità più universale ed eterogenea all'impiantito narrativo. L'autore ricorre alla metafora dell'argilla e dello scultore, per indicare questo necessario intervento creativo:

> *Everything in a work of art is changed and transfigured by the personality of the artist. And as far as my own first book is concerned, I can truthfully say that I do not believe that there is a*

[xiv] Cfr. l'intervista rilasciata a Cleveland Amory, «Trade Winds», *Saturday Review*, 55, 19 February 1972, p. 10.

> *single page of it that is true to fact. [...] For although my book was not true to fact, it was true to the general experience of all men living. The best way I can describe the situation is this: it was as if I were a sculptor who had found a certain kind of clay with which to model. Now a farmer who knew well the neighbourhood from which this clay had come might come by and find the sculptor at his work and say to him, «I know the farm from which you got the clay.» But it would be unfair of him to say, «I know the figure, too.» (AN, 20)*

In qualche modo, seppur alla lontana e con diverse modalità, l'affermazione ricorda il celebre accostamento eliotiano della mente del poeta con il filamento di platino, entrambi capaci di realizzare una trasformazione dei materiali con i quali entrano in contatto, pur non lasciando traccia della propria presenza nel risultato finale:

> *And I hinted, by an analogy, that the mind of the mature poet differs from that of the immature one not precisely in any valuation of «personality», not being necessarily more interesting, or having «more to say», but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations. The analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected; has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.*[xv]

3. La soubrette e l'angelo: inventare la realtà

Ed è indubbio che nel corso della sua carriera narrativa, Wolfe si sia sempre di più scostato dalla precisa identità vita=arte, fino a fornire con la prosa poetica degli ultimi due romanzi pubblicati postumi, *The Web and the Rock* e *You Can't Go Home Again*, l'idea di una maggiore oggettività.[xvi]

[xv] T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» (1921), pp. 37-44 in *Selected Prose of T. S. Eliot*, a cura e con introduzione di Frank Kermode, Faber and Faber, London 1975, pp. 40-1.

[xvi] Cfr. Robert C. Slack, «Thomas Wolfe: The Second Cycle», pp. 41-53 in *Lectures on Modern Novelists*, (Carnegie Series in English Number Seven), Pittsburgh, PA, Carnegie Institute of Technology, 1963; poi pp. 105-22 in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit., p. 109:

> *I believe that Wolfe really did effect a change in his later work. Of course, the last two novels are autobiographical, as are the first two; but there is a great deal more of another element in them. [...] Eugene Gant (Thomas Wolfe) was seeing the things he looked at. More and more he was becoming aware of them as objects outside himself and outside his own young, sensitive nature. The process grew; Wolfe was recording the world as it actually was.*



Raffaello Sanzio, *Ritratto di Tommaso Inghirami* (c. 1510-14), olio su tavola, 91 x 61, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

Anche Isherwood, pur partendo da un preciso tessuto autobiografico, è convinto che lo scrittore non possa limitarsi a una coincidenza assoluta tra *fact* e *fiction*, e affronta questo aspetto a più riprese nella propria carriera, spesso affermando l'importanza estrema di tenere diari personali e intervenendo pubblicamente per indicare la necessità per l'artista di plasmare creativamente il materiale autobiografico. Nel corso di una celebre intervista rivelatasi poi seminale per gli studi isherwoodiani, alla richiesta se la parte diaristica contenuta nel suo romanzo *Down There on a Visit* (1962) avesse una effettiva corrispondenza storica, l'autore ribadisce la necessità che l'artista, pur ispirandosi alla realtà, debba saper inventare:

> *I keep diaries rather irregularly, but I do have quite a lot of diaries. I haven't got anything earlier now than 1939, because the earlier stuff, after being absorbed into various books, has disappeared, except for some brief notes. But when I came to the United States I started to keep a diary and later rewrote and added to it, and I have a big, big manuscript, especially good from 1939 to the end of 1944. That's right. That is an absolutely authentic diary - I mean the basis of it is. On the other hand, you'd be astounded at how much of this is invented. If I can only have one little fact, then I start inventing. [...A]ctually, I was putting into it many other times of great anxiety, many of the post-war crisis and things that other people have said to me they felt about such crisis.*[xvii]

E anche in altre occasioni sottolinea spesso come il concetto di invenzione non sia poi una prerogativa dell'arte ma faccia invece parte del bagaglio culturale di chiunque sia impegnato in una interazione sociale:

> *For me, narration always is the problem. Writing in itself is just know-how; but to tell a story chronologically and yet build it into something dramatic, that carries you along - that's tricky. What do you cut out? What do you leave in? If* Christopher and his Kind *does in fact read like a novel, perhaps it's because I've always felt very little difference between fiction and non-fiction. What matters is what you say about a given situation. Maybe you can explain its reality better by heightening its drama, by way of a comment on it. Fiction enters the garden in a serpentine way. What lies we tell to our friends, after all, when we're telling «true» stories!*[xviii]

[xvii] George Wickes, «An Interview with Christopher Isherwood», *Shenandoah*, XVI, 3, 1965, pp. 23-52; p. 31.

[xviii] W. I. Scobie «The Youth that Was I: a Conversation in Santa Monica with Christopher Isherwood», *London Magazine*, 17, Apr/May 1977, pp. 22-32; p. 24.

La trasformazione del materiale autobiografico nell'impalcatura del romanzo è percepita da entrambi gli autori come un delicato procedimento alchemico, che spesso sfugge di mano all'artista. Isherwood attribuisce questa debolezza all'oggettiva difficoltà di mantenere una percettibile differenza tra l'originale autobiografico e la resa artistica. Riferendosi nel 1977 alla creazione del celebre personaggio di Sally Bowles - la cantante e soubrette protagonista di *Goodbye to Berlin* (1939) - l'autore afferma di non essere più in grado di distinguere in maniera sufficiente la «vita» del personaggio e la «vita» dell'originale, Jean Ross:

> *I wish I could remember what impression Jean Ross - the real-life original of Sally Bowles in* Goodbye to Berlin *- made on Christopher when they first met. But I can't. Art has transfigured life and other people's art has transfigured Christopher's art. What remains with me from those early years is almost entirely Sally. Beside her, like a reproachful elder sister, stands the figure of Jean as I knew her much later. And both Sally and Jean keep being jostled to one side of my memory to make way for the actresses who have played the part of Sally on the stage and on the screen. If a fiction character is allowed to play act so selfconsciously, there is a danger that the mask may stick to its face. It may lose its identity altogether.*[xix]

Per Wolfe, il problema si verifica in sede di ricezione dell'opera d'arte da parte di quella fascia di pubblico che tende a riconoscere alcuni elementi della finzione narrativa con eventi e personaggi della realtà contestuale, per poi allargare l'equivalenza a tutto l'universo narrativo. Riferendosi all'esperienza personale, al rapporto con la comunità di

[xix] Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind*, Methuen, London 1977, pp. 51-2. Con l'affermazione «*other people's art has transfigured Christopher's art*», Isherwood si sta riferendo alle trasposizioni e agli adattamenti a cui i suoi *Berlin Novels - Mr Norris Changes Trains* (1935) e *Goodbye to Berlin* (1939) - vengono sottoposti nei decenni successivi, trasposizioni e adattamenti che attestano la fortuna del materiale narrativo, in buona parte autobiografico, di partenza. Infatti, nel 1951 dai due romanzi berlinesi il drammaturgo americano John Van Druten, con la collaborazione e l'approvazione di Isherwood, trae la *pièce* teatrale *I am a Camera*, generalmente definita dalla critica come mediocre e inconsistente, ma che offre una magistrale interpretazione di Julie Harris nel ruolo della protagonista Sally Bowles; ed è la stessa Harris a interpretare la stessa parte protagonista nel film omonimo tratto da questa commedia nel 1955 da Jo Collier, e distribuito in Italia con il titolo demenziale *La donna... un male necessario*. La vitalità del testo è comprovata da un musical del 1966 e da un successivo film nel 1972, il famoso *Cabaret* di Bob Fosse, interpretato da Joel Gray, Michael York e da una strepitosa Liza Minnelli nel ruolo di Sally. Per maggiori dettagli su queste trasposizioni e adattamenti si veda il mio studio già citato *Il morso del cobra*; e, per uno studio approfondito, un mio saggio dal titolo «"Life is a Cabaret, old chum!": Sally Bowles e la Berlino di Christopher Isherwood, dalla narrativa alla pellicola cinematografica», in un volume collettaneo di saggi su teatro, cinema, televisione e altre arti sceniche, da me curato per i tipi di LULU e di imminente pubblicazione.

Asheville, suo paese natale, Wolfe racconta il famoso episodio dell'angelo del cimitero locale, erroneamente considerato l'eponimo di *Look Homeward, Angel*:



Andrea Del Sarto, *Assunzione della Vergine (o Assunta Passerini)* (1526-1529), olio su tavola, 236 x 205, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

It was my own experience to be assured by people from my native town not only that they remembered scenes and incidents and characters in my first book, which may have had some basis in actuality, but also that they remembered, and had even been present at, scenes and incidents in the book which so far as I know had no historical basis whatever. For example, there was one scene in the book in which a stonecutter is represented as selling to a notorious woman of the town the statue of a marble angel [...]. So far as I know, and, after all, I wrote the scene myself, there were no basis in fact or in story, and yet I was informed by several people later that they [...] remembered the incident perfectly [...]. Nor was this the end of the story. The title of the book was Look Homeward, Angel, *and the title comes from a line in the poem Lycidas by John Milton, the full sentence being: «Look homeward, Angel, now, and melt with ruth.» This title proved extremely puzzling to people in my native town, and finally they concluded that the book derived its title from the stone angel previously mentioned [...] and that since the angel was facing in a general direction [...] the reason for the title* Look Homeward, Angel *became apparent. (AN, 21)*

Briefly, the people of the town read the book as if it had been the pages of the World Almanac; and seeing that some things were true, they became almost immediately convinced that everything was literally true and literally intended; and from this they became so outraged that they denounced me and my book individually and in the mass [...]. Their outrage and anger, although mistaken, was unmistakable: there is no doubt that from the moment's of the book publication, I became an exile from my native town. (AN, 121-2)

Igina Tattoni non ha dubbi sulla qualità di *fiction* che Wolfe conferisce ai *facts* da cui trae ispirazioni per il suo romanzo: «*The relationship between fact and fiction in* Look Homeward, Angel *is a crucial issue because it is closely connected to the debate about its autobiographical dimension. [...] But Wolfe's relying on autobiographical memory is not a limitation [...] but rather a personal way of approaching fiction that is anticipatory of more contemporary, innovative poetics*».[xx]

Anche Wolfe, come Isherwood, si rende dunque conto che, una volta creata, l'opera d'arte vive una «vita» propria, e l'autore denuncia la «*awful, utter nakedness of print*» (*AN*, 11)

[xx] Igina Tattoni, *The Unfound Door: Innovative Trends in Thomas Wolfe's Fiction*, Bulzoni, Roma 1992, p. 103.

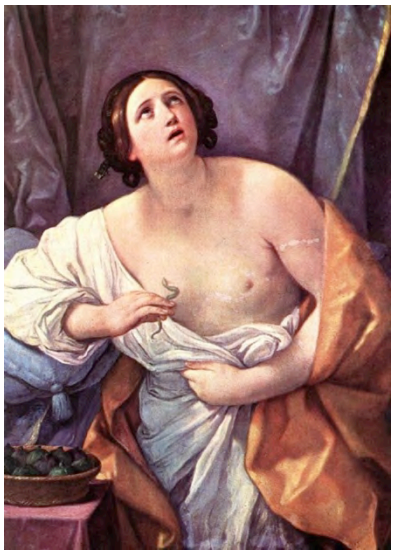
come una delle angosce che più tormentano la sua vita di scrittore: «*Having created and published one book, that book had, of its own accord, created another life, and now, having written that book, gotten it out of my system, feeling remote, detached and far away from it in the way I have described, I found myself suddenly plunged into the second life the book had of its own accord created*». (*AN*, 22)

Per Wolfe, l'autore stesso perde il privilegio della creazione, non riesce più a distinguere l'oggetto originale dal suo riflesso narrativo, soprattutto perché la memoria dell'oggetto è sfumata fino a fondersi nel riflesso stesso: «*He can recall no more and does not know if what he has recalled is fact or fable or a fusion of the two*». (*AN*, 44) Ma non perde invece la consapevolezza della propria capacità inventiva che quella vita ha creato e disposto secondo leggi e regole proprie, in maniera simile a quella indicata da Henry Fielding nel primo capitolo del secondo libro di *The History of Tom Jones, A Foundling* (1749).[xxi] Wolfe ribadisce la natura di creazione artistica del materiale autobiografico «trattato» in *Look Homeward, Angel*: «*And as far as my own first book is concerned, I can truthfully say that I do not believe that there is a single page of it that is true to fact*», (*AN*, 20) e afferma il diritto / dovere di un artista

[xxi] Si tratta della celebre rivendicazione del diritto dell'autore a stabilire le leggi che vuole nell'ambito di stesura della sua opera, in modo non dissimile da quello che permette al sovrano - che talvolta diviene un despota - di imporre le proprie leggi ai sudditi, alle quali essi devono conformarsi senza possibilità di appello. Cfr Henry Fielding, *The History of Tom Jones, A Foundling* (1749), a cura di R. P. C. Mutter (1966), Harmondsworth, Penguin, 1983, pp. 88-9:

> *Now it is our purpose, in the ensuing pages, to pursue a contrary method. When any extraordinary scene presents itself (as we trust will often be the case), we shall spare no pains nor paper to open it at large to our reader; but if whole years should pass without producing anything worthy his notice, we shall not be afraid of a chasm in our history; but shall hasten on to matters of consequence, and leave such periods of time totally unobserved. These are indeed to be considered as blanks in the grand lottery of time. We therefore, who are the registers of that lottery, shall imitate those sagacious persons who deal in that which is drawn at Guildhall, and who never trouble the public with the many blanks they dispose of; but when a great prize happens to be drawn, the newspapers are presently filled with it, and the world is sure to be informed at whose office it was sold: indeed, commonly two or three different offices lay claim to the honour of having disposed of it; by which, I suppose, the adventurers are given to understand that certain brokers are in the secrets of Fortune, and indeed of her cabinet council. My reader then is not to be surprized, if, in the course of this work, he shall find some chapters very short, and others altogether as long; some that contain only the time of a single day, and others that comprise years; in a word, if my history sometimes seems to stand still, and sometimes to fly. For all which I shall not look on myself as accountable to any court of critical jurisdiction whatever: for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein. And these laws, my readers, whom I consider as my subjects, are bound to believe in and to obey; with which that they may readily and cheerfully comply, I do hereby assure them that I shall principally regard their ease and advantage in all such institutions: for I do not, like a* jure divino *tyrant, imagine that they are my slaves, or my commodity. I am, indeed, set over them for their own good only, and was created for their use, and not they for mine. Nor do I doubt, while I make their interest the great rule of my writings, they will unanimously concur in supporting my dignity, and in rendering me all the honour I shall deserve or desire.*

a trasformare il materiale di riferimento, a traghettare dal territorio dei *facts* a quello della *fiction*: «*A novelist might turn over half the characters in his native town to make a single figure for his novel*». (*AN*, 19)[xxii]



Guido Reni, *Cleopatra* (1635-40), olio su tela, 122 x 96, Galleria Palatina, Palazzo Pitti

La necessità di alterare il tessuto autobiografico per adattarlo alle esigenze artistiche e al progetto narrativo è posta in rilievo anche da Isherwood il quale, pur affermando di rifarsi a precisi modelli reali, ha sempre presente il fine ultimo di mostrare, sulle proprie pagine, il nucleo pulsante dell'interesse che tali modelli hanno suscitato in lui:

> *I was always concerned primarily with live models. But I was trying to show the inwardness of the models that I was using for my characters. That is to say, I was trying to show what it was about them that really interested me, why they seemed to me more than themselves, why they seemed to me to be almost archetypes, and therefore why I was writing about them, what was magic about them, what was numinous about them. In order to show that, I didn't hesitate to alter actual facts and create scenes which never actually happened, invent circumstances of all kinds. The analogy I usually use here is that of a horse that you're showing off at a show. You want to put it through its paces. In the same way you want to put a character through its paces, provide scenes which will make it behave in the way which is almost characteristic of itself. Therefore you very quickly get away from what really happened into what might have happened - that is to say, you get into fiction.*[xxiii]

4. Quando è troppo, è troppo! No?! Sovrabbondanza modernista e memorie ipertimesiche

A proposito della trattazione e struttura degli elementi autobiografici nella narrativa, Wolfe condivide con Isherwood anche un altro aspetto interessante e comune a molti au-

[xxii] Maxwell Perkins, l'amico curatore editoriale impegnato con Wolfe nell'impresa titanica di dare una forma pubblicabile al milione e mezzo di parole che originariamente costituisce *Of Time and the River*, racconta la creazione del personaggio di una bambina, la figlia di Foxhall Edwards, e afferma che questa bambina è in realtà la resa letteraria delle tre figlie dell'originale a cui Wolfe si è ispirato. Cfr. Maxwell Perkins, «Thomas Wolfe», cit., pp. 145-6: «*His detractors say he could only write about himself, but all that he wrote of was transformed by his imagination. [...] That is how Tom worked. He created something new and something meaningful through a transmutation of what he saw, heard, and realized*».

[xxiii] David Geherin, op. cit., p. 143; ora in *Conversations with Christopher Isherwood*, cit., p. 75.

tori cresciuti alla scuola modernista: la sovrabbondanza di materiale e l'oggettiva difficoltà a maneggiare trame dense di avvenimenti, popolate da centinaia e centinaia di personaggi. Wolfe è consapevole di questo limite:



Filippo Lippi, *Madonna col Bambino con la nascita della Vergine e l'incontro di Gioacchino e Anna (o Tondo Bartolini)* (1452-1453), tempera su tavola, 135 x 135, Palazzo Pitti

> *My great fault - a fault of great excessiveness, a general too-muchness - has been conditioned somewhat to the fact that I do not always know when I have said enough. It comes, perhaps, from a certain lack of confidence in my own powers and a certain lack of confidence in the perceptions of my readers so that often, having said a thing, I will go back and say it over in another way in the hope that somehow I will make it plain, that by excess I will get understood. (AN, 77)*

Si tratta della tecnica usata di frequente da Wolfe anche nelle sue conferenze e nei due scritti teorici che formano l'ossatura di *The Autobiography of an American Novelist*. La reiterazione, con frequenti cambiamenti di registro e di dimensione espositiva, ma molto spesso con il ricorso a uno o più termini identici per tutto lo scritto, è la cifra interpretativa di questa tecnica:

> *This fault [Max Perkins and I] had to grapple with all through the book. The editor performed miracles in cutting. Chapters fifty thousand words long were reduced to ten or fifteen thousand words, and having faced this inevitable necessity, I finally acquired a kind of ruthlessness of my own, and once or twice, myself, did more cutting than he was willing to allow. (AN, 77)*

Wolfe aspira a una vetta altissima dell'arte del narrare, quella di poter riprodurre la realtà nella sua interezza, senza tralasciare mai nessun dettaglio, «*a voice once heard; an eye that looked; a mouth that smiled; a face that vanished; the way the sunlight came and went; the rustling of a leaf upon a bough; a stone, a leaf, a door*» (*AN*, 44), triade quest'ultima spesso a sua volta reiterata dall'autore, e che ben presto diviene un emblema favorito da critici e studiosi. Questo anelito «*to reproduce in its entirety the full flood and fabric of a scene in life itself*», (*AN*, 77-8) Wolfe lo considera

> *[a]nother fault that has always troubled me in writing. [...] Thus, in another section of the book, four people were represented as talking to each other for four hours without a break or intermission. All were good talkers; often all talked, or tried to talk, at the same time. The talk was wonderful and living talk because I knew the life and character and the vocabulary of all these people from its living source, and I had forgotten nothing. [... T]he two women and two young men [...] carried on a torrential discourse and discussed exhaustively the lives and histories of almost everyone in town, their memories of the past, adventures of the present, and*

> *speculations of the future. [... T]he floodtide river of it all was wonderful, but I had made four people talk eighty thousand words - two hundred printed pages of close type in a minor scene of an enormous book, and of course, good as it was, it was all wrong and had to go. (AN, 77-8)*

Anche alla base di questo aspetto, c'è l'influenza di Joyce e in particolare dell'*Ulysses*: l'ansia modernista per il conseguimento della totalità della conoscenza, si accompagna a una memoria enciclopedica, probabilmente ipertimesica, quasi Borgesiana, che registra ogni più piccola esperienza, suono, odore, colore e persona, e insieme spingono l'autore a una produzione narrativa torrenziale, impedendogli di rendersi conto che il materiale su cui sta lavorando appartiene a trame diverse e che può essere diviso in diversi nuclei narrativi, conseguendo una chiarezza maggiore e un respiro ben più ampio. Simili difficoltà dovute alla sovrabbondanza di materiale autobiografico sono spesso incontrate anche da Isherwood, in special modo allorché l'autore si accorge dell'impossibilità di realizzare il progetto di *The Lost*,[xxiv] e di dovere dividere il materiale autobiografico e narrativo del periodo berlinese in diversi nuclei che poi costituiranno i due romanzi *Mr Norris Changes Trains* e *Goodbye to Berlin*:

> *Confronted by all his characters and their stories, Christopher was like an official who is called upon to deal with a crowd of immigrants and their belongings. They wait, absolutely passive, to be told where they are to live and what their jobs will be. The official regards them with growing dismay. He had imagined that he could cope with them all, somehow or other. Now he is beginning to realize he can't. [...] It has been my experience that the embryos of nov-*

[xxiv] *The Lost*, o meglio *Die Verlorenen*, perché è la parola tedesca che affascina Isherwood sia per il suono che per la molteplicità dei significati, viene concepito dall'autore come un mastodontico libro di memorie sul suo soggiorno berlinese (1929-1933). Scrive all'amico John Lehmann: «*I'm afraid it's rather difficult to send you bits of it, as it is written entirely in the form of a diary, without any break in the narrative. It will have lots of characters and be full of "news" about Berlin. I think the climax will be during these elections. Frank journalism, in fact*». Cfr. Christopher Isherwood, lettera del 6 febbraio 1932 a John Lehmann, in John Lehmann, «Two of the Conspirators», *Twentieth Century Literature*, XXII, 3, October 1976, pp. 264-75; p. 265. L'elemento strutturalmente unificante di questa opera monumentale, a detta dello stesso Isherwood, avrebbe dovuto essere la sensazione di sconfitta, desolazione, inanità contenuta nella parola *lost*, una sensazione che avrebbe accomunato tutti i personaggi riecheggiando per tutto il romanzo, facendo sì che la situazione personale dei protagonisti fosse strutturalmente collegata a quella politica ed economica della Germania. Per poter sviluppare l'intera gamma di sfumature contenute nel termine *verlorenen*, Isherwood comprende di avere bisogno di parecchi prototipi, simbolo dei vari concetti; ma dopo aver a lungo tentato diverse strade, alla fine si trova costretto ad ammettere di non essere capace di inserirli tutti in un solo romanzo e di gestirne la trama in maniera soddisfacente. Cfr. Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind*, cit., p. 136: «*How can I call my novel The Lost, if I don't fully explain what I mean by "lost"? To which the shockingly answer was: "You can't"*». L'autore «abbandona» il progetto, scorpora personaggi ed episodi da lui ritenuti fondamentali e scrive dapprima *Mr. Norris Changes Trains*, e poi i sei racconti che verranno raccolti da John Lehmann per costituire *Goodbye to Berlin*.

els tend to start their growth as interlocked Siamese twins or triplets, which can only be separated by the most delicate surgery. I remember a long morning during which Christopher paced the [Towers Strand's] hotel roof [in Las Palmas, Gran Canaria], back and forth, back and forth, performing this surgery inside his head and freeing Norris from the stranglehold of his brothers and sisters. Having done so, he quickly sketched out a first chapter.[xxv]



Filippo Lippi, *Madonna col Bambino e angeli detta Lippina* (1457-1469), tempera su tavola, 92 x 63,5, Uffizi

Questa teoria della narrativa come «nido di gemelli siamesi» permette all'autore l'analisi del materiale autobiografico sul quale lavora. Per definire il proprio processo creativo Isherwood ricorre all'immagine di «operazione chirurgica», un'immagine particolarmente incisiva e illuminante della consapevolezza della qualità maieutica dello stesso:

You know, all my books take me a long time to do, largely because until I get started I never really know what they're going to be about. To quote Mr. Forster, «how can I know what I think till I see what I say». In this case, as in several other cases, what I had produced where Siamese twins, one of which was dead and had to be removed by surgery.[xxvi]

Ed è il lavorare, sudare e soffrire sul tessuto narrativo, il duro lavoro di artigiano che anche Wolfe persegue con indefessa solerzia per tutta la vita, a fargli rendere conto della natura dell'ostacolo. Seppure con difficoltà, Wolfe si rende mano mano conto che il materiale a sua disposizione non è quantificabile in un solo romanzo:

I had still believed, or had made myself believe at the time of my return from Europe, that I was writing a single book, that the title of that book would be The October Fair*, and that the book, although large, would be comprised within the limits of about two hundred thousand words. Now as scene followed scene, as character after character came into being, as my in-*

[xxv] Christopher Isherwood, *Christopher and His Kind*, cit., pp. 134 e 136. Isherwood ricorre sempre alla terza persona quando nei suoi scritti narrativo-autobiografici si riferisce a «Christopher Isherwood», il personaggio da lui creato per parlare di se stesso nel passato, lasciando alla prima persona narrativa commenti e interpolazioni realizzate nel presente. Si noti, inoltre, la curiosa analogia con quanto scrive Luigi Pirandello nel 1911, parlando del proprio procedimento creativo: «*È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle [...] Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota dei nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto dei loro sentimenti e delle loro aspirazioni*». Cfr. Luigi Pirandello, «La tragedia di un personaggio», in *Novelle per un Anno*, Milano, Mondadori, 1976, p. 713.

[xxvi] Denis Hart, «Here on a Visit: An Interview with C. I.», *Manchester Guardian*, 22 September 1961, p. 11.

vestigation and understanding of my material became clearer and more comprehensive, I discovered that it would be impossible to write the book I had planned within the limits I had at first thought would be sufficient. (AN, 50)



Alessio Baldovinetti, *Annunciazione*, (1457 ca) Tempera su legno, 167 x 137, Uffizi

5. Taccuini perduti e scarpe nuove: Wolfe in Italia

L'esperienza accumulata da Wolfe e Isherwood osservando il mondo e la gente che li circonda trova spazio nei loro scritti, e permette di constatare continuamente come il rapporto degli autori con l'Altro - inteso come ambiente (inter)culturale con il quale interagiscono e come persone «altre da sé» con le quali entrano in contatto - sia in eterno divenire e mostri sfumature di colore e riflessi di luce che catturano lo sguardo e permettono un accesso privilegiato nell'atelier di produzione che è la mente dell'autore. Il ricorso a una serie di termini propri delle arti figurative non è peregrino: infatti, i due autori sono molto legati all'arte, Wolfe alla pittura e Isherwood alla fotografia, e molto spesso immagini in questo senso compaiono nei loro scritti. Ma il percorso funziona anche in senso opposto: se la pittura e la fotografia compaiono nei romanzi, anche i materiali di studio e gli appunti che a quei romanzi porteranno mostrano la presenza continua di queste arti figurative. Mi riferisco ai taccuini tenuti da Wolfe, soprattutto in occasione dei suoi tour europei, e ai diari di Isherwood, redatti sia nell'intimità della propria abitazione che in occasione dei numerosi viaggi che l'autore, inquieto e sempre alla ricerca di equilibrio almeno dagli anni Trenta agli anni Sessanta, compie in diversi paesi del mondo.

Thomas Wolfe visita l'Italia due volte: in occasione del suo primo tour europeo nel giugno del 1925, limitando i suoi giri al nord, tra Genova, Milano e Venezia;[xxvii] e al termine del suo tour europeo dal 5 al 21 dicembre del 1928, dormendo una notte a Venezia, e vi-

[xxvii] In realtà, il progetto era ben diverso, come Wolfe scrive alla madre. Cfr. la lettera da St Raphaël 26 maggio 1925, in *The Letters of Tomas Wolfe to His Mother*, a cura di C. Hugh Holman e Sue Fields Ross, Kingsport, TN, Kingsport Press, 1968, p. 96: «*I shall visit several of the Italian cities, Florence, Milan, Genoa, and Venice, but I shall not get to Rome this time. This is the Holy Year in Rome, and thousands of rich American catholics are making pilgrimages there. I understand that rooms are hard to get and that one must pay cut throat prices*»; e la lettera dal Cranston's Ivanhoe Hotel, Bloomsbury Street, London, 17 luglio 1925, p. 98: «*I was in Italy for three weeks - until my money was gone, and I had just enough to take me from Venice to Paris. I knew I could not afford an extensive tour of the country; I confined my travels to the Northern part - to the cities of Genoa, Milan, and Venice*».

sitando Firenze, Roma e Napoli. Ma in occasione del secondo viaggio c'è una curiosità di non secondaria rilevanza: Wolfe arriva in Italia dopo aver visitato Vienna e aver smarrito in quella città il suo prezioso taccuino, perdendo quindi un'enormità di preziose annotazioni, riflessioni e considerazioni sugli ultimi quattro giorni trascorsi nella capitale austriaca, che da appena un decennio vive il trauma di non essere più il centro di un impero che aveva per secoli diretto le sorti del Vecchio Continente. Wolfe rimane molto colpito da questa perdita:



Cimabue, *Maestà di Santa Trinita* (1285-1286 circa), tempera e oro su tavola, 385 x 223, Uffizi

Tuesday night, Dec. 4 - [...] Leaving for Italy Tomorrow - Terribly distressed over the loss of my last notebook - Convinced it was left at Thomas Cook's, as that is the only place I remember taking it out. [... I] went to Cook's - made payments and here remember taking notebook out - went from Cook's to Wechsel Stube [Exchange Room], from there to bookseller on Stefansplatz, from there to Gilhofer's Bookshop, from there to cigarette booth on Graben, and from there to L'Europe where discovered loss - went back to Cook's - it was late but found manager there - he couldn't find it - went to Stefansplatz Bookshop and yelled thru window at them - they say they didn't have it - after careless look - went to Gilhofer's - said they didn't have it - then to coffee house on Rotenturm Str., then to big coffee house - nowhere. I am convinced I left it at Cook's - they promise to send it on to me if it's found. (NB, 264)[xxviii]

Ma, evidentemente, Wolfe non è fortunato, e il taccuino non viene mai ritrovato. Nell'ottica di uno scrittore che si basa moltissimo sulle impressioni raccolte durante la quotidianità la perdita è di rilevanza estrema, e Wolfe ne è sconvolto al punto tale da non avere lucidità sufficiente per acquistare immediatamente un altro taccuino, neppure in occasione delle frenetiche visite da Cook e nelle librerie dove potrebbe averlo perso, luoghi che sicuramente sarebbero stati in grado di fornirgliene di nuovi: «*I*

[xxviii] *The Notebooks of Thomas Wolfe*, a cura di Richard S. Kennedy e Paschal Reeves, 2 vols, Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 1970. Per ragioni di brevità, farò riferimento a questo testo riportando direttamente nel corpo del testo l'acronimo "*NB*" seguito dal numero di pagina della citazione.

made no notes yesterday or today - My last notes in this book apparently are on Wednesday night - that means I have lost notes for Thursday, Friday, Saturday, Sunday - but very full and copious ones». (*NB*, 264)



Ghirlandaio, *Madonna in trono con santi (o Sacra Conversazione di Monticelli)* (c. 1483), tempera su tavola, 167 x 195, Uffizi

Questa perdita lo fa precipitare in uno stato d'angoscia in cui rimane anche nei giorni successivi. Una delle ragioni principali è che l'autore è costretto a scrivere brevi appunti in qualunque pagina, angolo o margine ancora vuoti di quello che oggi è noto come «Taccuino nr. 6», acquistato il 16 novembre in occasione del suo soggiorno a Budapest. E questa perdita è anche uno dei motivi principali per i quali, in occasione della sua visita alla Galleria degli Uffizi il 7 dicembre, i suoi appunti sono molto scarsi e di limitato spessore artistico e critico. Ma la sua impazienza di visitare le collezioni degli Uffizi, letteralmente trascinato dai grandi tesori d'arte, è determinante perché, appena giunto a Firenze giovedì 6 dicembre, Wolfe si dirige immediatamente alla volta degli Uffizi, ancora una volta senza neppure fermarsi per acquistare un nuovo taccuino.

La visita di Wolfe a Firenze, tappa importante del suo personale Grand Tour da Venezia a Roma, rappresenta per l'autore un'esperienza fertile tanto dal punto di vista artistico quanto da quello umano, e l'autore riesce davvero a trarre il massimo dalla sua pur breve permanenza nella culla del Rinascimento italiano ed europeo. Gira per la città in lungo e in largo, e riesce a vedere la maggior parte dei siti artistici e storici. Muovendosi in carrozza, visita la Cappella Medicea, il Duomo, il Battistero, Fiesole, e ammira «*the grand and gleaming church of Santa Croce*», (*NB*, 268) della quale realizza uno sketch nel suo taccuino.

Gironzolando per Firenze, trova persino tempo sufficiente per acquistare un nuovo paio di scarpe, episodio che ben presto si rivela denso di umorismo. Infatti, calzando la misura 13 e perdipiù a pianta larga, Wolfe ha nel passato spesso incontrato molte difficoltà a reperire scarpe comode a New York, figurarsi nell'Italia degli anni Venti! Comunque, alla fine riesce a trovare «*the only pair that fitted [him]*» (*NB*, 268) e contratta sul prezzo, riuscendo a scendere alle iniziali 105 lire fino a 90, che considera «*only 15 or 20* lire *above their regular price*». (*NB*, 268) Si accontenta di pagare 90 lire perché si accorge che «*[he] was wasting too much time*» (*NB*, 268) nella contrattazione.

Secondo il suo taccuino, l'evento principale del sabato 8 dicembre è la visita a Palazzo Pitti, benché dai suoi commenti questa visita non sembra proprio essere stata un «evento» nel senso comune del termine. Infatti, nell'insieme non sembra rimanere colpito da Palazzo Pitti, e offre del luogo un giudizio complessivo abbastanza negativo: «*Saturday [December 8] - Today up, left hotel at 11 - to Pitti Palace - Rightly named - it is more than a pity; it is a ca-*

tastrophe, a tragedy. It should never have been. The good pictures are bad, the bad ones horrible». (*NB*, 272) «Giocando» sulla parziale omofonia del nome «Pitti» con il termine anglofono «pity» (pietà, compassione, schifo), tuttavia Wolfe basa la severità del suo giudizio su basi estetiche ben precise, poiché è dell'opinione che la maggioranza dei pittori raffigurino nei loro lavori esposti nella galleria lievi variazioni dello stesso singolo tema, così riproducendo all'infinito sempre lo stesso unico quadro:



Domenico di Bartolomeo, detto Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia dei Magnoli* (1445-1447), tempera su tavola, 210 × 215, Uffizi

How can we say that a man is great who reproduces himself hundreds and hundreds of times as do painters like Rubens, and Titian, and Veronese and writers like Dumas and musicians like Schubert and most of the poets. [...] People will say Shakespeare - yes, he had enormous fertility and enormous power - he wrote 3 dozen plays - but if you consider the sonnets, they belong to a single thing. (NB, 273)

A ogni modo, l'esperienza non si rivela poi del tutto negativa. Infatti, Wolfe ha la possibilità di ammirare dipinti del Bronzino, che definisce «*pretty good portrait painter - but not interesting*» (*NB*, 269), e sembra rimanere colpito da un dipinto di Andrea D'Agnolo (meglio noto come Andrea del Sarto), del quale non riporta il titolo ma apprezza i colori, affrettandosi ad aggiungere un «*enough*» come massimo giudizio critico che crede il pittore meriti. Wolfe spesso non fornisce dettagli dei quadri che vede, per la qual cosa rimaniamo all'oscuro dei loro titoli. Invece, appunta i titoli dei quadri di Tiziano ed esprime il suo gradimento complessivo del maestro del Rinascimento italiano. Osservando il *Ritratto di Tommaso Mosti*, ad esempio, commenta: «*Great fault of Italians is their sweet false prettiness. Perhaps it is the way they really look, not the artist. I think this likely - Titian's picture of old German Duke in Vienna is not this - it is a grand picture of the powerful old swine*». (*NB*, 269)[xxix]

[xxix] Wolfe probabilmente fa affidamento sulla targhetta identificativa del quadro, ma si sbaglia: infatti, l'identificazione tradizionale fa il nome di Tommaso Mosti, esponente di una famiglia legata agli Estensi di Ferrara, sulla base di un'iscrizione sul retro, con caratteri seicenteschi: «Di Thomaso Mosti in età di anni XXV l'anno MDXXVI. Thitiano de Cadore pittore». In realtà Tommaso, secondogenito, intraprese la carriera ecclesiastica, per cui l'abito con cui è ritratto non sarebbe stato adeguato. Si tende piuttosto a riferire l'opera a suo fratello maggiore Vincenzo, conte dal 1526 e morto nel 1536, anticipandone la datazione al 1520 circa, compatibilmente anche con fattori stilistici.



Filippo Lippi, *Incoronazione della Vergine (o Incoronazione Maringhi)* (1441), tempera su tavola, 220 x 287, Uffizi

In generale, si stupisce della cura estrema per i dettagli mostrata dai pittori del Rinascimento, probabilmente individuando nelle loro opere la stessa cura per una descrizione dettagliata che egli mostra nei suoi scritti: «*Corridor full of the little delicate pictures - kind you examinate* [sic] *with a microscope to see how perfectly a fly has been painted on the rose leaf*». (*NB*, 269) I suoi commenti sulla collezione di Palazzo Pitti sono di natura molto eterogenea. Infatti, spaziano dalla completa soddisfazione e godimento del dipinto che osserva, come nel caso della *Madonna con bambino e natività di Maria* (o *Tondo Bartolini*) di Filippo Lippi; della *Cleopatra* di Guido Reni, a proposito del quale appunta «*Oh, but this is good!*» (*NB*, 271); e del *Ritratto di Tommaso Inghirami* di Raffaello, che definisce «*Good*» (*NB*, 270); al tiepido interesse e scarso coinvolgimento, come per *Madonna del Baldacchino* dello stesso Raffaello, sul quale riflette «*Of course he could paint and he is very dear - but god, how dull!*» (*NB*, 270); o come per il *San Sebastiano* di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma: «*Celebrated - not excited by it*». (*NB*, 270) Talvolta, le chiose di Wolfe esprimono delle considerazioni umoristiche, probabilmente involontarie ma ciononostante divertenti, come nel caso del ritratto di *Oliver Cromwell* di Sir Peter Lely's: «*Good (But good partly because the sitter was good)*». (*NB*, 270) Uno dei dipinti che apprezza maggiormente è l'*Assunzione della Madonna* (o *Assunta Passerini*) di Andrea del Sarto, del quale offre una descrizione piuttosto comica: «*The bland gestures, the red draperies - the foot upon the step, the natural-unnaturalness of the outstretched hand - the interesting-uninteresting variety of expressions of the faces of the saints - with Mama sitting on a cloud upstairs, hands clasped before her, and little fat boys all around*». (*NB*, 271)

Dai suoi appunti, è evidente che Wolfe abbia preferito di gran lunga la Galleria degli Uffizi, che visita ben due volte, venerdì 7 e domenica 9 dicembre. In generale però, anche nel caso degli Uffizi gli appunti di Wolfe si limitano a elencare nome del pittore, titolo del quadro e numero del catalogo, soprattutto in occasione della sua prima visita quando non dispone di un taccuino su cui annotare estese impressioni, e deve limitarsi a brevi note vergate negli spazi bianchi rimasti in quello precedente, ormai completo. Molto raramente aggiunge più di qualche parola di commento e di descrizione. Ma se esaminiamo queste poche parole, è evidente il gran numero di dipinti della collezione degli Uffizi che Wolfe trova di suo gradimento. Ad esempio, apprezza moltissimo l'*Annunciazione tra i santi Ansano e Massima* di Simone Martini e Lippo Memmi, che definisce «*Good*» (*NB*, 274); o *La*



Giotto di Bondone, *Maestà di Ognissanti* (c. 1310), tempera su tavola, 325 x 204, Uffizi

battaglia di San Romano di Paolo Uccello, «*Good battle picture*» (*NB*, 274);[xxx] e così pure la *Madonna in trono con santi* di Domenico Bigordi detto il Ghirlandaio.[xxxi] E sicuramente ammira *La Vergine col Bambino e Angeli* di Giotto, cioè la famosa *Maestà di Ognissanti*, che confronta con gli sketch di quattro coppie di teste, opera di Cimabue: «*The Giotto has lovely clear color - the Cimabue is covered with a marvellous gold rust. Giotto far and away the greatest painter - his colors beautiful and fresh still, but Cimabue the greatest artist - Cimabue one of the greatest artists that ever lived - The convention of their heads*». (*NB*, 274) Inoltre, il suo apprezzamento delle qualità di Cimabue gli permette di considerare il suo *Vergine col Figlio* (meglio nota come la *Maestà di Santa Trinità*) come «*one of the greatest pictures in the world*». (*NB*, 274) In concreto, Wolfe è profondamente appassionato di quelli che definisce «*early Florentines*», come *l'Incoronazione della Vergine* di Filippo Lippi, del quale apprezza in particolar modo i «*marvellous fair delicate colours*». (*NB*, 274)

I ritratti sembrano essere il tipo di dipinti preferito da Wolfe. Benché egli consideri Andrea Vasari «*not a bad portrait painter*» (*NB*, 275), lo scrittore non fa alcun riferimento a sue opere specifiche. Al contrario, apprezza moltissimo i ritratti di Pontormo che definisce «*good*» (*NB*, 275); i quadri collettivi di Francesco Granacci, che reputa «*good for masses and numbers*» (*NB*, 275); ed elenca dipinti di molti altri artisti come il *Ritratto di Evangelista Scappi* di Francesco Raibolini detto il Francia, e la *Giuditta* di Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio. La vista dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, gli fa esclamare «*What a great drawer [he] was!*» (*NB*, 274) Molto probabilmente, l'arte rinascimentale affascina Wolfe perché nei dipinti densamente popolati di personaggi, ricchi di

[xxx] Il «quadro» di Paolo Uccello è in realtà un trittico di grandi dimensioni, diviso in tre pannelli, e Wolfe può aver visto solo il pannello centrale, *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, perché gli altri due - *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini* e *Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Michele Attendolo* - sono rispettivamente alla National Gallery di Londra e al Louvre di Parigi.

[xxxi] L'inesattezza di Wolfe nel riportare il titolo del quadro di Domenico Ghirlandaio questa volta genera un dubbio, visto che gli Uffizi possiedono due tele che possono corrispondere alla sua scarna descrizione. Comunque, il «*various saints*» sembra indicare che si riferisca alla *Sacra Conversazione di Monticelli* (c. 1483) che mostra la Madonna attorniata da angeli e quattro santi (Dionigi l'Areopagita, san Domenico, san Clemente I Papa e san Tommaso d'Aquino), piuttosto che alla *Sacra conversazione degli Ingesuati* (c. 1484-1486), nella quale i santi sono solo due (san Zanobi e san Giusto di Volterra).

dettagli, saturi di colori, egli individua molte somiglianze con i suoi scritti, nei quali spesso impiega una tecnica simile a quella degli affreschi, per presentare un panorama sociale e umano di ampie proporzioni.



Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi* (1481-1482), olio su tavola e tempera grassa, 243 x 246, Uffizi

Contrariato da Palazzo Pitti e meravigliato dalle bellezze delle collezioni degli Uffizi, Wolfe trascorre buona parte del suo soggiorno a Firenze meditando sul significato dell'Arte, e sulla natura individualista della fruizione dell'oggetto artistico:

> *All discussions as to whether art is for «the few or the many» seem to me foolish. Some art is for the few and some is for the many - some artists have pleased and interested a few and some have pleased and interested a great many - it is stupid and provincial to say that a man is a bad artist because only a few know him and like him, and it is stupid to say that a man is bad because many like him. (NB, 273)*

Quello che realmente emerge dalle fin troppo brevi annotazioni di Wolfe su Firenze e sull'Italia nel suo taccuino numero 7, sembra essere l'importanza della bellezza, che egli incontra praticamente a ogni angolo: «*People say that beauty is a rare thing and must be sought after. This is not true. Perhaps our beauty - these things that we see as beautiful - is rare - but the number of beautiful things is infinite. Beauty is a very common thing. In Italy there are thousands and thousands of very beautiful things*». (*NB*, 273)

In generale, l'intera «esperienza Italia», nello specifico Firenze, tocca le corde della sua sensibilità artistica, e lo porta ad annotare commenti che talvolta assomigliano a veri e propri paradossi: «*Italy - The trouble with it is that it it is too beautiful - There are too many beautiful things - much of it therefore ceases to have meaning*». (*NB*, 273) Ma l'apprezzamento di Wolfe per l'Italia, non si limita alla sfera artistica. Come è noto, il suo interesse e la sua curiosità per la gente non vengono mai meno. Nel corso del suo precedente tour europeo nel 1925 - scrivendo da Londra alla madre pur annotando difficoltà e problemi incontrati con la polizia fascista durante il suo soggiorno italiano di tre settimane, limitato per motivi economici e di tempo alle città di Genova, Milano e Venezia - Wolfe aveva dichiarato apertamente il suo affetto al nostro paese e al suo popolo:

> *The Italian police, including the secret service, did me the honour of keeping a very close watch over me; in Milan, the largest city in Italy, I was stopped by plain clothes men twice at night, searched, examined; and my passport read backwards and forwards. I haven't the faintest idea what it was all about, but I enjoyed it hugely, and I like the Italians tremendously. They are a lovable, witty, pleasent, affectionate and unrestrained people, with infinitely*

greater sincerity than the French; and their country is as beautiful place as God has created.[xxxii]



Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano* (c. 1438), tempera e tecnica mista su tavola, 182 x 323, Uffizi

L'attenzione dell'artista è quindi anche per la gente che incontra e per il territorio nel quale vive la sua esperienza, e che lo colpisce per la diversità rispetto al ben più familiare panorama urbano ed extraurbano americano, ma anche per alcune somiglianze. A Roma, il 4 dicembre, la penna di Wolfe annota nel taccuino, esercizio che permette all'autobiografia di divenire in seguito narrativa:

The Italian land - what is it about Italian earth that seems strange and familiar and wonderful - consider the mountains - the intimate hills of Italy from Venice to Florence - and from Florence to Rome. And especially the Roman Campagna - what is the Roman Campagna? Is it flat? No, for there are hills, and some of the land rolls. Is it bare? No, for there are trees - but most is bare - We feel that every part of this land has been lived on - in a hundred suggestive ways we see that the land has been manipulated thousands of times by men - that the land has come to belong to man rather than to nature - in a hundred ways outside of Rome we get these strange and baffling suggestions of the enormous city greater than either New York or London today - that this country held. (NB, 279)

6. Fotografie, spiritualità e una mucca a passeggio: Isherwood in India

Curiosamente, la «Roman Campagna» colpisce anche Isherwood, in occasione della sua terza visita a Roma, il 14 febbraio 1973, una breve visita all'amico Gavin Lambert in occasione di uno «scalo» di due giorni da Zurigo a Los Angeles. A distanza di quasi mezzo secolo dalla visita di Wolf, il panorama che si offre agli occhi di Isherwood - e che egli annota scrupolosamente nei suoi diari - è molto diverso:

[xxxii] Thomas Wolfe, Lettera del 27 luglio 1925 alla madre, in *The Letters of Tomas Wolfe to His Mother*, cit., p. 98.



Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione tra i santi Ansano e Massima* (firmato e datato 1333), tempera e oro su tavola, 184 x 210, Uffizi

[Gavin's villa] is on a side street called the Via Lugari, off the Appian Way. One might say that it is in the Campagna - some sheep were wandering about in the drizzle - but that part of the Campagna is being encroached upon by buildings and billboards. No doubt it was more romantically isolated when it was new. Its rust-red walls, within a courtyard, still suggest the romantic melancholy of a nineteenth-century watercolour. Our driver (after treating us to a positively surrealistic display of recklessness) exclaimed on arrival: «it's a paradise!» [xxxiii]

Segni incombenti e invasivi della modernità «corrompono» la visione stereotipica ma anche classica della «Roman Campagna», che pure mantiene un qualche fascino agli occhi di Isherwood. E dire che comunque, in occasione della prima visita nel novembre 1955, l'autore rimane colpito dalla Città Eterna e dai suoi dintorni, annotando nei diari un misto di sensazioni deprimenti e affascinanti che rispecchiano il suo stato d'essere e che in quel periodo compaiono nei suoi scritti:

> *November 11 - Chief impression of Rome: dampness, mottled walls, dim green gloom, the smell of the past. The cats of Rome, everywhere [...] And the awful insane traffic tearing everywhere - especially the auto-scooters. [From the roof outside Iris' apartment overlooking the Spanish Steps] we saw that amazing sight - the thousand of starlings (or swifts) circling and swooping in clouds, thickening to dark blobs, diving with an uncanny, frightening speed down over the rooftops out of the yellow sunset sky.*
>
> *November 14 - [...] Yet Rome imposes itself solidly. The unexpected glimpses - the sudden coming upon a mountain or a pillar or a cypress seen through an archway - those are most memorable. [...] And if it's so wonderful, why does every Italian (allegedly) want to emigrate to the U.S.? It can't be just the lure of TV and automobiles. Or can it?*
>
> *November 22 - [Yesterday the painter Filippo Sanjust] drove us out to see Hadrian's Villa and the Villa d'Este, which is almost the most wonderful thing I've seen so far - a cathedral of water. The sun was setting and the gardens can never have been more romantic. What makes them so marvellous is that the place is so small and enclose. You feel the power of the water. It*

[xxxiii] Christopher Isherwood, *Liberation. Diaries. Volume Three: 1970-1983*, a cura di Katherine Bucknell, prefazione di Edmund White, Chatto & Windus, London 2012, pp. 339-40.

seems to be all round you - spurting up at you, bursting out over you, shooting out horizontally from every angle. And the dank alleys of cypress and the mottled stone stairs [...][xxxiv]



Francesco Raibolini detto il Francia, *Ritratto di Evangelista Scappi* (1500-1505), tempera su legno, 55 x 44, Uffizi

Le immagini tratteggiate da Isherwood sembrano proprio quelle di un acquarello o di un dipinto, e lo stesso stile si riscontra nella descrizione di Venezia: «*November 24 - [Last night, we] came up from the station on a motor launch in a thick fog. Nothing but a few blurred lights. And the utter dank canal cold in our bones. Today has been only misty, with a beautiful faint golden sunshine - Venice by Turner, not Canaletto. Tonight it's quite clear - the lights sharp, and canals full of lanmp glitter*».[xxxv] E riferimenti alla pittura sono presenti, ovviamente, anche nelle pagine di diario dedicate a Firenze, dove il 3 dicembre Isherwood visita la galleria degli Uffizi, e annota nel suo diario i dipinti che maggiormente lo colpiscono: «*Cimabue's crucifix, Uccello's* Battle of San Romano, van der Goes' Adoration [of the Shepherds], *Dürer's* Adoration [of the Kings], *Altdorfer's* Martyrdom of St. Florian, *Bellini's Sacred Allegory, all the Caravaggios, the two Guardis, the Magnasco, Ruben's* Isabella Brandt. *But my head is whirling - and Tomorrow we have to see the Pitti [...]*»[xxxvi]

Tuttavia, non è la pittura il mezzo artistico a cui si può accostare la tecnica narrativa e diaristica di Isherwood, ma piuttosto la fotografia. Rapide e incisive «inquadrature» rie-

[xxxiv] Christopher Isherwood, *Diaries. Volume One: 1939-1960*, a cura di Katherine Bucknell, Methuen, London 1996; HarperCollins Publishers, New York 1997, brani scelti dalle pp. 548-52. L'osservazione di Isherwood a proposito del proliferare di *scooters* (motorini, motorette) per Roma e del loro causargli ansia fa sorridere perché, proprio a Roma, appena due anni prima nel 1953 William Wyler aveva girato il celebre film *Roman Holyday* (*Vacanze romane*), vera e propria icona della cinematografia mondiale, una storia d'amore tra Ann (Audrey Hepburn), principessa di uno staterello mitteleuropeo non meglio precisato, e Joe Bradley (Gregory Peck), cronista americano che lavora a Roma. Elemento importante del film, vero e proprio «terzo protagonista», è proprio uno *scooter*, uno dei primi modelli di Vespa Piaggio, sul quale Ann e Joe scorrazzano per la città. Il film contribuisce tanto alla popolarità della Città Eterna in terra americana, quanto a quella della Vespa, che diviene a sua volta un'icona conosciutissima e molto invidiata presso il pubblico statunitense.

[xxxv] Christopher Isherwood, *Diaries. Volume One: 1939-1960*, cit., p. 553.

[xxxvi] *ibid.*, p. 554. Interessante notare come anche Isherwood rimanga colpito dai dipinti di Cimabue e di Paolo Uccello, che avevano già conquistato l'attenzione di Wolfe. I Caravaggio a cui si riferisce sono *Bacchus*, *Medusa*, *Sacrifice of Abraham* e *Youthful Bacchus*; i dipinti di Francesco Guardi sono *Capriccio* e *Village with Canal*; il quadro di Magnasco è *Gypsies Meal*. Nei diari non c'è traccia della visita a Palazzo Pitti: chissà se l'impressione avutane sia stata migliore di quella di Wolfe!

scono a delineare le impressioni che l'autore prova di fronte all'Altro, al diverso dal già conosciuto, e a comunicarle con brevi descrizioni. Ad esempio, si veda un'altra descrizione di Venezia, sapiente mescola di fotografia in bianco e nero e sequenza cinematografica:



Sandro Botticelli, *Annunciazione di Cestello* (1489-1490), tempera su tavola, 150 × 156, Uffizi

November 28 - Impressions of Venice: The gondolas, black against the glitter of the water, with upcurving bow and stern, and the rowers bent forward at such an angle that their movement seems to have an estreme urgency. The dark cold of black canal water between sunless walls. The terrifying pigeons of St. Mark, whizzing past our ears like jets. The tidy, leafy streets of the Lido, like a German town. The Tintoretto crucifixion [in the Scuola di San Rocco]. The incredible heavy gold ceilings of the Ducal Palace. The soapsuds flooding the canal from hotel washing machines. The snugness of lighted restaurants in the narrow streets. The strange sinister silence of the winter afternoon on Torcello, with its deserted gardens and fields, and the mud flats all around. The gold in the Fenice Theater - but what's the use of writing all this down? There is nothing left to say about Venice. There's just the incredulity of finding oneself there - like having stepped into a picture.[xxxvii]

Il termine inglese «*picture*» ha sia il significato di «quadro, ritratto», che quello di «immagine, fotografia», e non è un caso che Isherwood lo scelga per concludere questa descrizione. La macchina fotografica è sempre stata associata alla sua narrativa, sin dal celebre incipit del suo narratore omonimo in *Goodbye to Berlin*, la descrizione di quanto il protagonista vede della vita berlinese, dalla finestra del suo appartamento:

> *From my window, the deep solemn massive street. Cellar-shops where the lamps burn all day, under the shadow of top-heavy balconied façades, dirty plaster frontages embossed with scrollwork and heraldic devices. The whole district is like this: street leading into street of houses like shabby monumental safes crammed with the tarnished valuables and second-hand furniture of a bankrupt middle class. I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Some day, all this will have to be developed, carefully printed, fixed.*[xxxviii]

Un'associazione effettuata spesso con grossolane forzature che hanno portato a vedere soprattutto l'Isherwood Trentista come un freddo e distaccato osservatore della tragica

[xxxvii] *ibid.*, pp. 553-4.
[xxxviii] Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (1939), Methuen, London 1987, p. 9.

realtà socio-politica sua contemporanea.[xxxix] Quel che è innegabile è una evidente propensione dell'autore per i mezzi cine-fotografici, anche in virtù della sua lunga e intensa attività come sceneggiatore nel mondo del cinema britannico prima e americano poi.[xl] Esempi molto evidenti in questo senso, però, non vengono dalle pagine italiane dei suoi diari, ma da quelle che l'autore redige tra il dicembre 1963 e il gennaio 1964, in occasione di una lunga visita al Belur Math in India, sacro monastero connesso al culto di Ramakrishna e del Vedanta, in compagnia del suo guru, Swami Prabhavananda, per la cerimonia nel corso della quale l'amico e correligioso Prema prende i voti finali e diviene Swami a sua volta. Il panorama fisico e umano che circonda il pur convertito Isherwood è tale da causare forti turbamenti, dovuti anche alla comprensione che quella che finora lui in America ha creduto fede dei pochi, in Oriente è fede delle moltitudini, moltitudini che non lasciano spazio alla privacy, all'isolamento, alla serenità distaccata:

> *December 26 - This afternoon, I wanted to get into the Math grounds before the gates were opened. But I couldn't climb over the side gate because there were so many people standing there. And the main gate was much worse: a crowd of maybe a hundred, including two cows. So I had to wait my turn. A tiny child begged cross-legged on an outspread mat. An adult beggar exhibited his deformed hand. Merchants squatted behind white cupie-dollish figures of Ramakrishna and framed photos of Vivekanda and Rabindranath Tagore. Quite well-dressed middle-aged men crouched to piss in the ditch alongside the lane, exposing ugly naked shanks. The dhoti looks so proper front in front; then, from behind, you glimpse the bare legs; and the effect is indecent because it seems unintentional.*[xli]

L'esperienza di Isherwood in terra indiana è molto intensa e sconvolgente, e troverà spazio in molti suoi scritti, il principale dei quali è *A Meeting by the River* (1967), ultimo romanzo vero e proprio, in buona misura basato proprio su queste pagine di diario, come l'autore stesso ha frequentemente affermato. L'obbiettivo della sua macchina fotografica è ben lungi dall'essere asettico e distaccato, anzi riprende fedelmente quanto lo circonda ma connotando ogni immagine di sfumature particolari che, se dipendono anche dal suo sta-

[xxxix] La narrazione oggettiva e distaccata del C.I. di *Goodbye to Berlin* è un concetto critico di vecchia data, in pratica risalente agli stessi anni Trenta: il gusto letterario dell'epoca propende per gli scritti autobiografici, i reportage e gli scritti giornalistici, indicando la narrazione oggettiva degli eventi, nonché il distacco da essi, come la tecnica migliore per parlare della realtà contemporanea. Pur non essendo l'argomento di diretta pertinenza a questa trattazione, per approfondire, si vedano i già ricordati studi *Un uomo solo* e *Il morso del cobra*.

[xl] A proposito del fecondo rapporto di Isherwood con le arti sceniche, si veda l'altro mio studio «"The Emperor and the Clown": Immagini di attori, registi e sceneggiatori in *Prater Violet*», pp. 163-81 in *Il romanzo dell'attore*, a cura di Agostino Lombardo, Bulzoni, Roma 2005.

[xli] Christopher Isherwood, *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, a cura di Katherine Bucknell, Chatto & Windus, London 2010, p. 311. Il *dhoti* è un tradizionale indumento indossato dagli uomini in India. Si tratta di un pezzo di stoffa rettangolare che viene legata intorno alla vita e scende fino ai piedi, come fosse un pareo.

to d'animo inquieto e preoccupato per l'età incipiente e per il senso di angoscia che il dubbio spirituale ciclicamente gli pone, certamente sono attribuibili alla sua arte narrativa in continua crescita artistica:



Sandro Botticelli, *Madonna in gloria di serafini*, (1479-1480) Tempera su tavola, 120 x 65, Uffizi

December 30 - [...] Calcutta is a pale faded city - all strong color has been burned, parched out of it by the sun. At night it is crowded but cheerless, under its pall of dirty smoke. A poor wretched place; the joyless street of six million people. Looking out the window at dawn, you see bent figures in wispy smoke-colored garments moving silently about like emanations of the smoke, as they light their fires to create more smoke.[xlii]

Ed ecco che il *camera eye* dei romanzi berlinesi torna in azione, più o meno in una situazione simile a quella descritta nella Berlino degli anni Trenta, ovvero l'osservazione della realtà circostante da una finestra. Ma di asettico vi è ben poco: Isherwood è passato attraverso moltissime esperienze di vita, tra le quali due in particolare - l'emigrazione negli Stati Uniti e la conversione al Vedanta - hanno giocato un ruolo importantissimo per far sì che il vissuto autobiografico debba coscientemente essere trasformato in dettaglio narrativo:

January 1, 1964 - [...] View from my bedroom window, on to the street outside: A large building, once a wealthy family mansion, now broken down and overcrowded. The plaster has fallen away from it in great pieces, exposing brickwork. Its green shutters are faded. Small trees grow from crevices in the upper balcony. A bamboo pole is fixed across the main entrance, to hung laundry from; a crow pearches on it. There is more laundry in another part of the balcony which has carved balustrades and some faceless figures which may have been lions. The trunks of the four tall palms in front of the house are stained with smoke. An old woman fans a charcoal brazier. A young man pees against the wall. Barefoot children wander back and forth. Along the street a white cow passes. Then an incredibly stringy calf. (The cows belong to people. The bulls were let free in the streets as sacred creatures, whenever a loved person died.) A bridge connects the

[xlii] Christopher Isherwood, *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, cit., p. 317. La definizione di Calcutta nel 1963 come «*joyless street of six million people*» non può fare a meno di portare alla mente il titolo del romanzo di Dominique Lapierre, *La Cité de la joie* (1985), ambientato proprio nella baraccopoli di Calcutta dove tre personaggi - il contadino indiano Hasari Pal, il missionario francese Paul Lambert, e il medico statunitense Max Loeb - si attivano in diversi modi per dare sollievo alle sofferenze degli indigenti: in tutte queste esperienze i protagonisti, in particolar modo quelli occidentali, giungeranno a riconoscere in ciascun abitante dello slum una dignità e una forza nel superare le avversità, tali da far capire loro a pieno il perché del nome *La città della gioia*.

main house with a garden house. It, too, is ornate, with broken Corinthian pillars, but now it is roofed with corrugated iron and bamboo matting. Two long saris, of different shades of green, are drying from the rail of the bridge.[xliii]



Sandro Botticelli, *Pallade che doma il centauro* (1482 circa), tempera su tela, 205 × 147,5, Uffizi

E la religione non dualista che ha abbracciato, che progressivamente gli ha permesso un'apertura verso il «*fellow traveller*» umano - apertura non improntata solo alla curiosità materiale ma anche alla condivisione spirituale e alla conoscenza dell'Altro - e che gli ha fatto comprendere meglio e accettare completamente la propria omosessualità, gli permette di essere in armonia con lo Swami, con i correligiosi e con l'universo intero, e trarre dall'esperienza indiana anche sensazioni di estrema positività, che con diverse modalità confluiranno nella sua narrativa successiva:

January 2 - Through the eyes of my relief, India suddenly seemed charming. The long fruit market alongside the street of the De Ganga village, where we were stalled behind produce trucks. I almost loved the dark-skinned country people, so completely absorbed in the business of their world and shouting at each other in angry voices without anger and with campy fun. And I was so happy to get back to my quiet room at the guesthouse.[xliv]

7. Individualità e collettività: il viaggio interculturale dell'artista

Wolfe non è il solo a teorizzare sull'atto creativo nelle due conferenze che sono al centro di questo studio. Come si è detto, anche Isherwood ha tenuto diverse conferenze nelle quali espone la sua teoria narrativa. In molti casi, si tratta di testi inediti fino a qualche tempo fa, conservati nel carteggio curato dalla Christopher Isherwood Foundation a cui si è già fatto riferimento, e solo di recente pubblicati in un'eccellente edizione critica.[xlv] Ma, come sua buona abitudine, l'autore riutilizza spesso parte delle affermazioni nella compilazione di romanzi e autobiografie. Un'affermazione in particolare tratta da *Kathleen and Frank* (1971) - autobiografia della vita dei genitori che poi, in buona sostanza, rappresenta l'ennesimo capitolo della propria autobiografia - risulta pertinente all'argomento qui trattato:

[xliii] Christopher Isherwood, *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, cit., p. 321.
[xliv] *ibid.*, p. 326.
[xlv] Si veda *Conversations with Christopher Isherwood*, a cura di James Berg e Chris Freeman, Jackson, MI, UP of Mississippi, 2001.

> *About 1960, Christopher began to consider a project which he called The Autobiography of My Books, it was to be a discussion, as objective as possible, of the relation between his own life and the subject-matter of his books. The questions asked would be: To what extent do these books describe their writer's life? In what ways and for what reasons do they distort or hide facts about it? What are the main themes of these books and how do they relate to the writer's personal problem?*[xlvi]

In *The Story of a Novel*, anche Wolfe si sottopone a un simile fuoco di fila di domande, che a mio parere costituiscono il messaggio ultimo della ricerca artistica che l'autore compie sia nei romanzi del cosiddetto primo ciclo che in quelli del secondo:[xlvii]

> *In how many of those countries [in Europe and America] had I had some personal and vital experience? To what extent could one man have a comprehensive knowledge of a whole nation? In the course of my twenty-nine or thirty years of living, seeing, feeling and experiencing, how many people had I seen? How many had I passed by on the streets? How many had I looked at? How many had I seen on trains and subways, in theatres, at baseball or football games? In the four or five years in which I had lived in New York, how many of its total population of seven or eight millions had I seen and passed and known in this way? How many had I actually come to know by name? With how many had I actually had some vital and illuminating experience, whether or joy, pain, anger, pity, love, reverence, respect, or simple, casual companionship however brief? (AN, 42)*

Le domande, con una immediatezza e concisione spesso ignote a Wolfe, ripercorrono l'arco artistico e individuale dell'autore e sottolineano come in lui l'esperienza personale e autobiografica sia fortemente condizionante e in grado di informare l'intera sua narrativa. Però, poi tutte le esperienze personali e autobiografiche vengono traslate e confrontate sullo schermo della grande realtà Americana, alla ricerca della «*comprehensive knowledge*» di

---

[xlvi] Christopher Isherwood, *Kathleen and Frank*, New York, Simon and Schuster, 1971, p. 509. In questa dichiarazione consuntiva di un'intera attività letteraria, risulta evidente l'affinità artistica e spirituale con E. M. Forster il quale, pur con le dovute differenze, al pari di Isherwood utilizza, ad esempio in *Maurice*, la struttura del «romanzo di formazione» per narrare sotto le spoglie del protagonista fatti ed esperienze fortemente connessi con la propria vita. Cfr. Daniel R. Schwarz, «The Originality of E. M. Forster», *Modern Fiction Studies*, XXIX, 4, Winter 1983, pp. 623-41; pp. 623-4:

> *In the guise of writing objective novels, [E. M. Forster] wrote personal subjective ones. He used the conventional omniscient narrator in novels that have a large expressive component. For Forster's novels, like those of the other great modern British novelists - Joyce, Lawrence, Woolf, and Conrad - are the history of his soul, metaphors of the self. His novels not only dramatize his characters' search for values but structurally are quests for values, quests that reflect his own doubt and uncertainty.*

[xlvii] A questo riguardo, si veda la formulazione dei due cicli secondo quanto afferma Robert Slack, *op. cit.*, p. 106, 108 e 118. Inoltre, la ricerca del padre e il termine «seeker» ampliano il numero di congruenze con l'esperienza di Isherwood.

un popolo e di una nazione intera. Il percorso narrativo e autobiografico di Wolfe parte dal personale e individuale per poi elevarsi a prosa poetica in grado di abbracciare la realtà sociale, politica e umana dell'America intera. L'America, sempre presente nei romanzi, compare quasi di soppiatto in questi testi teorici di Wolfe, quasi a sottolineare il passaggio da una adolescenza idealizzata di artista nella torre eburnea dedito a sofismi e disquisizioni sulla figura e valenza dell'arte nel mondo, a una maggiore maturità intellettuale che allarga il proprio spettro semantico e d'immagini perché ha allargato il proprio interesse nei confronti dell'umanità.

Il percorso di Isherwood sembra invece dimetricamente opposto. Coinvolto con entusiasmo nell'attivismo politico del Popular Front Trentista, schieratosi in modo un po' naïve con la causa marxista, la «*way of the workers*» a cui aderiscono tanti artisti Trentisti suoi amici e colleghi, come Edward Upward - vera e propria *éminence grise* del movimento, intellettuale militante e rigorosamente integro nella lotta contro il capitalismo e le dittature Nazi-Fasciste europee[xlviii] - W. H. Auden, Stephen Spender, Rex Warner, Cecil Day Lewis, Luis MacNeice, Isherwood percepisce un senso di disagio già alla fine del suo soggiorno berlinese che coincide con la scalata hitleriana al potere. Poi - in fuga per l'Europa per proteggere il suo compagno Heinz, giovane tedesco in età di leva, braccato da Gestapo ed SS, e in procinto di emigrare definitivamente negli Stati Uniti - questo disagio lo porta a disinnamorarsi della causa politica e a considerare un altro disagio, spirituale questa volta, che lo lacera dall'interno, mostrandogli primi indizi di insoddisfazione verso una vita unicamente votata ai sensi e alla ricerca del successo artistico. Disagio che l'autore formula già nelle pagine finali di *Goodbye to Berlin*:

> *Where are [Frl Schroeder's] lodgers now? Where, in another ten years, shall I be myself? Certainly not here. How many seas and frontiers shall I have to cross to reach that distant day; how far shall I have to travel, on foot, on horseback, by car, push-bike, aeroplane, steamer, train, lift, moving-staircase and tram? How much money shall I need for that enormous journey? How much food must I gradually, wearily consume on my way? How many pairs of shoes shall I wear out? How many thousands of cigarettes shall I smoke? How many cups of tea shall I drink and how many glasses of beer? What an awful tasteless prospect! And yet - to have to die...*[xlix]

Domande, domande, domande... Solo nel 1977, scrivendo *Christopher and His Kind*, autobiografia romanzata del decennio Trentista e alla fine di un lungo percorso di crescita spirituale e intimista che vede nella conversione al Vedanta uno degli apici massimi della

[xlviii] Per un approfondimento sul rapporto letterario e amicale tra Isherwood e Upward, si veda il mio volume *L'isola e il treno: L'opera di Edward Upward tra impegno politico e creatività artistica*, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2012.

[xlix] Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, cit., pp. 14-5.

crescita dell'autore,[1] Isherwood annoterà in senso compiuto quelle riflessioni che lo hanno tormentato alla fine degli Anni Trenta. Ma queste riflessioni sono presenti anche nelle pagine di diario redatte «a caldo», e poi riviste «a freddo» qualche tempo più tardi, come questa affermazione che risale ai tempi della traversata atlantica del gennaio 1939, e che Isherwood sistematizza solo sette anni più tardi, nel 1946:



Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, (1485 ca) Tempera su tela, 172.5 x 278.5, , Uffizi

> *One morning on deck [of the French liner Champlain from Southampton to New York], it seems to me, I turned to Auden and said: «You know, I just don't believe in any of it any more - the united front, the party line, the antifascist struggle. I suppose they're okay, but something's wrong with me. I simply can't swallow another mouthful.» And Auden answered: «No, either can I.» [...] Now, in a few sentences, with exquisite relief, we confessed our mutual disgust at the parts we had been playing and resolved to abandon them, then and there. We had forgotten our real vocation. We would be artists again, with our own values, our own integrity, and not amateur socialist agitators, parlor reds.* [li]

[1] La conversione di Isherwood al Vedanta, la religione filosofica di matrice induista con la quale entra in contatto grazie al rapporto di arricchimento spirituale e umano con Swami Prabhavananda, trova a sua volta spazio espressivo nel canone dell'autore in molti scritti teorico-religiosi, in racconti, in romanzi, e in una biografia dello Swami, che poi è anche un altro capitolo della propria biografia sempre al centro degli intenti di Isherwood. Non è argomento specifico di questa trattazione, tuttavia è possibile approfondire nei miei già ricordati studi *Un uomo solo* e *Il morso del cobra*, e nei miei saggi «"The Path that Leads to Safety": Autobiographical Narrative as Spiritual Renewal in the Narrative of Christopher Isherwood», pp. 247-58 in *The Isherwood Century: essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*, a cura di James Berg and Christopher Freeman, Michigan, University of Wisconsin Press, 2000; «Images and Reflections of the Spiritual Self in Christopher Isherwood's Narrative», *Postscripts, The Journal of Sacred Texts & Contemporary Worlds* (ISSN 1743-887X), IV: 3: 2008. Special Issue: *Disobedient Subjects: Affirmative Religious Praxis in Christopher Isherwood and His «Kind»*, Guest Editor: Victor E. Marsh. pp. 303-321; e «Spiritual Searching in Isherwood's Artistic Production», pp. 179-92 in *The American Isherwood*, a cura di James J. Berg and Chris Freeman, Saint Paul, MN, The University of Minnesota Press, 2014.

[li] Christopher Isherwood, *Diaries. Volume One: 1939-1960*, cit., p. 6.



Sandro Botticelli, *Primavera* (1482 circa), tempera su tavola, 203 × 314, Uffizi

Il percorso di Wolfe è un movimento dai piccoli ai grandi spazi d'interesse, ma un movimento per stadi contigui e successivi, in cui non si verifica alcun iato. Quella stessa America anonima dei college e della tranquilla e felice vita provinciale della North Carolina diviene l'America della grande depressione, degli economisti che si disperano inutilmente per capire i sottili meccanismi che regolano l'equilibrio finanziario e produttivo di un sistema liberistico capitalista allo sbando, dei suicidi in massa di coloro che hanno perduto tutto nel crollo della borsa, delle masse sterminate di cittadini privi di lavoro e di sostentamento. Rifacendoci a quanto afferma Agostino Lombardo in *The American Dream of the American Artist*[lii] a proposito di Jaques di *As You Like It* di William Shakespeare, possiamo con tranquillità affermare che il Thomas Wolfe di questi scritti autobiografici appartiene alla sua stessa linea genealogica, ovvero è un osservatore non passivo della società: l'ultimo Wolfe osserva la società degli anni Trenta per denunciarne gli schemi sociali, economici e umani perversi che procurano sofferenza e stravolgono un equilibrio primigenio. In questo senso Wolfe è quella figura di artista che, pur non schierandosi ideologicamente, è sempre davvero «politico militante» nel senso alto del termine:

> *My job was done in 1935 - the job on which I had been busy for four years - and suddenly I knew that I was through with many things. I knew that I should never write, or want to write again, the kind of books that I had written before. [...] It was really not farewell to love - but it was farewell to the way I had felt about it. Just as the individual conflict, the pain and suffering of a sensitive young man at odds with life, and with the forces of family in his native village, no longed seemed important to me as they had before, so did the individual ecstasies or heartbreaks of a love affair between a man and a woman not seem as memorable and as universal as they once had [...]: I recognized their validity, and the important place they have always had and will continue to have in the lives of men, but my circle had widened, the range of my interest had increased immeasurably - those four years of work, of discovery, of exploration and of recording, of letting the weather of life and humanity soak in upon my consciousness,*

[lii] Agostino Lombardo, «The American Dream of the American Artist», nel volume da lui curato *La Figlia che Piange: Saggi su Poesia e Meta-Poesia*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 355-72; p. 359.

> *had taken me out of the more narrow provinces of myself and of my work, of personal happiness or frustration, the vanity and the preoccupation of my view. (AN, 137)*

Laddove il movimento autobiografico di Isherwood parte da un iniziale interesse e preoccupazione per la situazione contingente, sia sociale che politica e bellica per muoversi verso una ricerca spirituale e intimista, dopo essere emigrato negli Stati Uniti nel 1939 e dopo la conversione alla fede Vedanta, il movimento di Wolfe avviene dall'intimistico e personale in direzione del sociale e dell'universale.[liii] È forse questo aspetto a costituire una delle maggiori differenze tra l'esperienza autobiografica di Wolfe e quella di Isherwood. Isherwood studia la propria persona attraverso il suo personaggio protagonista, analizza il carattere, esplora la psiche e l'animo umano ma essenzialmente conduce questa indagine con la finalità della comprensione di sé stesso e il conseguimento dell'equilibrio artistico, spirituale e umano. Wolfe integra questa ricerca, di per sé già titanica e sconfinata, nell'ancor più vasto e ambizioso progetto di dare una voce unitaria alla nazione Americana, di individuare un linguaggio e un sistema di immagini che permetta di giungere alla rappresentazione «*of the whole consciousness of his people and nation [...] every sight sound and memory of the people*». (*AN*, 20) In *The Story of a Novel*, Wolfe stesso descrive questo impegno al limite del sovrumano che l'artista americano deve affrontare:

> *It is not merely that he must make somehow a new tradition for himself, derived from his own life and from the enormous space and energy of American life, the structure of his own design; it is not merely that he is confronted by these problems; it is even more than this, that the labour of a complete and whole articulation, the discovery of an entire universe and of a complete language, is the task that lies before him. [...] And if he is a writer, he must learn to speak the tongue that no one in this land has spoken yet - the language and the speech that all of us have known in our hearts, have known with our lives, but can no longer be forgotten or denied and that never yet has found an utterance. (AN, 87-8)*

Se questa è la differenza sostanziale che ci mostra come i due autori si muovano in direzioni diverse ed eterogenee, c'è comunque un territorio comune nel quale Isherwood e Wolfe lavorano e si esprimono. E questo territorio è quello dell'arte, più precipuamente quello della figura dell'artista che, esplicitamente o implicitamente, compare sempre nelle loro opere narrative, in linea con la tradizione della letteratura Americana, una tradizione che parte dal periodo della colonia per durare ininterrottamente sino all'epoca moderna e

---

[liii] Cfr. C. Hugh Holman, «"The Dark, Ruined Helen of His Blood": Thomas Wolfe and the South», pp. 177-97 in *South: Modern Southern Literature in its Cultural Settings*, a cura di Louis D. Rubin Jr. e Robert Jacobs, Doubleday & Co., New York 1961; poi in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit., pp. 17-36, p. 21: «*[Wolfe] fell in with the powerful epic impulse that has motivated much American writing since the eighteenth century: the attempt to encompass in a fable or narrative the spirit and the nature of the land, to represent the soul of a people through a representative hero and archetypal actions*».

post-moderna.[liv] In questo senso, è possibile individuare una zona d'interesse, d'osservazione e di analisi comune ai due autori: l'attenzione per l'essere umano, sia come individuo, che come comunità e nazione. Un'attenzione che se è uno degli aspetti più interessanti dell'arte modernista e della narrativa di Joyce, è certamente uno dei compiti che il mestiere di scrittore privilegia ed esalta. Un compito che costa sudore, lacrime e sangue e che ci permette di vedere ancora una volta Wolfe e Isherwood accomunati nei versi con i quali Auden, uno dei maggiori poeti del secolo, descrive la figura del romanziere:

Encased in talent like a uniform,
The rank of every poet is well known;
They can amaze us like a thunderstorm,
Or die so young, or live for years alone.
They can dash forward like hussars: but he
Must struggle out of his boyish gift and learn
How to be plain and awkward, how to be
One after whom none think it worth to turn.
For, to achieve his lightest wish, he must
Become the whole of boredom, subject to
Vulgar complaints like love, among the Just
Be just, among the Filthy filthy too,
And in his own weak person, if he can,
Must suffer dully all the wrongs of Man.[lv]

E questa comunanza di esperienze e di progettualità, pur essendo ciascuno all'oscuro degli sforzi artistici dell'altro, Wolfe e Isherwood la mostrano spesso nei loro scritti autobiografici e nelle loro riflessioni teoriche sulle finalità sociali e individuali dell'arte. Curiosamente, entrambi gli autori individuano il 1929 come *annus mirabilis* (o *abominabilis*?), vero e proprio crocevia di svolta per le proprie aspettative e scelte artistiche e umane. Un anno che, se da un lato con la crisi economica scoppiata dopo il crollo della borsa di Wall Street segna la fine definitiva di un'epoca di fasti e splendori che ammantava la borghesia sin dagli albori dell'Ottocento Vittoriano, dall'altro nella comune scelta che gli autori fanno dell'immagine del «viaggio» nei loro scritti autobiografici mostra dichiarazioni

[liv] Cfr. Agostino Lombardo, op. cit., p. 364:
The American artist [...] reacts to his condemnation and exclusion not only by attacking his society, destroying its dream and creating a dream of its own, but also by making of himself a protagonist, a hero of American literature. [... T]he fact is that no other literature has so many explicit "portraits" of the artist (which anticipate what is perhaps the main trend of modern literature), stories and poems on the artist, reflections on the artist's problems and difficulties and struggles.

[lv] W.H. Auden, «Sonnet XXXIII - The Novelist», December 1938, in *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939* (1977), a cura di Edward Mendelson, Faber & Faber, London 1986, p. 238.

d'intento ben precise e consapevoli, che aprono nuove strade sperimentali, puntando a mete di grande rilievo artistico:

> *So there I was in 1929, at the end of one route, at the beginning of another, at the end and the beginning of so many different things I then did not know or suspect, that looking back now, I seem to have been a guileless innocent. On the whole, my view of things was pretty hopeful, pretty cheerful, for although I did have the desolating and rather desperate sense of exile, of having pulled up my roots completely as far as the old life was concerned, I had a feeling now of new beginning, too - of being launched at last, of having before me the happy prospect of an established and productive career. (AN, 122-3)*

> *On March the 14th, 1929, I left London by the afternoon train for Berlin. It would be easy to dramatize my emotions on this portentous but unexciting journey - easy, because I have forgotten altogether what they were. [...] Throughout the ten hours' travelling which followed, huddled sleepily in my hard-backed corner seat, I thought, I suppose, of the future; but, if I did so, the view was limited. I could see no farther than that evening [...]. One day, no doubt, I should start worrying again, making plans and patterns, trying to organize my life. One day I should rewrite* The Memorial, *and all those other books I'd planned. But for the moment I was only a traveller, given over, mind and body, to the will of the dominant, eastward-speeding train; happy in the mere knowledge that yet another stage of my journey had begun.*[lvi]

BIBLIOGRAFIA

a) Testi primari

Auden W. H., «Sonnet XXXIII - The Novelist», December 1938, in *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939* (1977), a cura di Edward Mendelson, Faber & Faber, London 1986.

Eliot T.S., «Tradition and the Individual Talent» (1921), pp. 37-44 in *Selected Prose of T. S. Eliot*, a cura e con introduzione di Frank Kermode, Faber and Faber, London 1975.

Fielding Henry, *The History of Tom Jones, A Foundling* (1749), a cura di R. P. C. Mutter (1966), Penguin, Harmondsworth 1983

Isherwood Christopher, *Lions and Shadows. An Education in the Twenties* (1938), Methuen, London 1953.

id., *Goodbye to Berlin* (1939), Methuen, London 1987.

id., *A Single Man* (1964), Mandarin, London 1991,

id., *Kathleen and Frank*, Simon and Schuster, New York 1971.

id., *Christopher and His Kind*, Methuen, London 1977.

id., *Diaries. Volume One: 1939-1960*, a cura di Katherine Bucknell, Methuen, London 1996; HarperCollins Publishers, New York 1997.

id., *The Sixties. Diaries, Volume Two: 1960-1969*, a cura di Katherine Bucknell, Chatto & Windus, London 2010.

[lvi] Christopher Isherwood, *Lions and Shadows. An Education in the Twenties*, cit., p. 312.

id., *Liberation. Diaries. Volume Three: 1970-1983*, a cura di Katherine Bucknell, prefazione di Edmund White, Chatto & Windus, London 2012.

Lehmann John, «Two of the Conspirators», *Twentieth Century Literature*, XXII, 3, October 1976, pp. 264-75.

Wolfe Thomas, *Look Homeward, Angel. A Story of the Buried Life* (1984), Penguin, Harmondsworth 1987.

id., *The Letters of Tomas Wolfe to His Mother*, a cura di C. Hugh Holman e Sue Fields Ross, Kingsport, TN, Kingsport Press, 1968.

id., *The Notebooks of Thomas Wolfe*, a cura di Richard S. Kennedy e Paschal Reeves, 2 vols, Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 1970.

id., *The Autobiography of an American Novelist*, a cura di Leslie Field, Harvard UP, Cambridge, MA e London, 1983.

b) Testi critici e metodologici

Amory Cleveland, «Trade Winds», *Saturday Review*, *55*, 19 February 1972, p. 10.

Cargill Oscar, «Gargantua Fills His Skin», *University of Kansas City Review*, XVI: Autumn, 1949: pp. 20-30; poi in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit.

Conversations with Christopher Isherwood, a cura di James J. Berg e Chris Freeman, UP of Mississippi, 2001.

Faraone Mario, *Un uomo solo: Autobiografia e romanzo nell'opera di Christopher Isherwood*, Bulzoni, Roma 1998, ISBN: 88-8319-214-1.

id., «"The Path that Leads to Safety": Autobiographical Narrative as Spiritual Renewal in the Narrative of Christopher Isherwood», pp. 247-58 in *The Isherwood Century: essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*, a cura di James Berg and Christopher Freeman, Michigan, University of Wisconsin Press, 2000.

id., «"The Emperor and the Clown": Immagini di attori, registi e sceneggiatori in *Prater Violet*», pp. 163-81 in *Il romanzo dell'attore*, a cura di Agostino Lombardo, Bulzoni, Roma 2005.

id., «Images and Reflections of the Spiritual Self in Christopher Isherwood's Narrative», *Postscripts, The Journal of Sacred Texts & Contemporary Worlds* (ISSN 1743-887X), IV: 3: 2008. Special Issue: *Disobedient Subjects: Affirmative Religious Praxis in Christopher Isherwood and His «Kind»*, Guest Editor: Victor E. Marsh. pp. 303-321.

id., *L'isola e il treno: L'opera di Edward Upward tra impegno politico e creatività artistica*, Casa Editrice Università La Sapienza, Roma 2012.

id., *Il morso del cobra: Percorsi autobiografici e rinascita spirituale in Christopher Isherwood*, Sapienza Universitaria Editrice, Roma 2012, ISBN: 978-88-95814-86-5.

id., «Spiritual Searching in Isherwood's Artistic Production», pp. 179-92 in *The American Isherwood*, a cura di James J. Berg and Chris Freeman, Saint Paul, MN, The University of Minnesota Press, 2014.

Geherin David, «An Interview with Christopher Isherwood», *The Journal of Narrative Technique*, II, 23 (September 1972), pp. 143-58.

Hart Denis , «Here on a Visit: An Interview with C.I.», *Manchester Guardian*, 22 September 1961: p. 11.

Holman C. Hugh, «"The Dark, Ruined Helen of His Blood": Thomas Wolfe and the South», pp. 177-97 in *South: Modern Southern Literature in its Cultural Settings*, a cura di Louis D. Rubin Jr. e

Robert Jacobs, Doubleday & Co., New York 1961; poi pp. 17-36 in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit.

Identità e Scrittura: Studi sull'Autobiografia Nord-Americana, a cura di Anna Lucia Accardo, M.O. Marotti e Igina Tattoni, Bulzoni, Roma 1985.

Lombardo Agostino, «The American Dream of the American Artist», pp. 355-72 nel volume da lui curato *La Figlia che Piange: Saggi su Poesia e Meta-Poesia*, Bulzoni, Roma 1995.

Perkins Maxwell, «Thomas Wolfe», *The Harvard Library Bulletin*, I, Autumn 1947, pp. 269-77; ora in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit., pp. 139-47.

Schwarz Daniel R., «The Originality of E. M. Forster», *Modern Fiction Studies*, XXIX, 4, Winter 1983, pp. 623-41.

Scobie W. I., «The Youth that Was "I": a Conversation in Santa Monica with Christopher Isherwood», *London Magazine*, XVII, Apr/May 1977, pp. 22-32.

Slack Robert C., «Thomas Wolfe: The Second Cycle», pp. 41-53 in in *Lectures on Modern Novelists*, (Carnegie Series in English Number Seven), Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, PA 1963; poi pp. 105-22 in *Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism*, cit.

Tattoni Igina, «La Ricerca dell'"Altro": La Narrativa Autobiografica di Thomas Wolfe», in *Identità e Scrittura*, cit.

id., *The Unfound Door: Innovative Trends in Thomas Wolfe's Fiction*, Bulzoni, Roma 1992

Thomas Wolfe: Three Decades of Criticism, a cura di Leslie Field, New York, New York U.P.; London, Univeristy of London Press, 1968.

Watts Janet, «Mr Isherwood Changes Sides», *Observer Review*, Sunday: 13 July 1980.

Wickes George, «An Interview with Christopher Isherwood», *Shenandoah*, XVI, 3, 1965, pp. 23-52.

c) Dipinti commentati da Wolfe nei taccuini e citati nel saggio

Andrea D'Agnolo detto Andrea Del Sarto (1486-1530), *Assunzione della Vergine* (o *Assunta Passerini*) (1526-1529), olio su tavola, 236 x 205. (Galleria Palatina, Palazzo Pitti)

Cenni di Pepo detto Cimabue (1240 c.-1302), *Maestà di Santa Trinita* (1285-1286), circa, tempera e oro su tavola, 385 x 223, Uffizi.

Domenico Bigordi, detto il Ghirlandaio (1449-1494), *Madonna in trono con santi* (o *Sacra Conversazione di Monticelli*) (c. 1483), tempera su tavola, 167 x 195, Uffizi.

Filippo Lippi (1406-1469), *Incoronazione della Vergine* (o *Incoronazione Maringhi*) (1441), tempera su tavola, 220 x 287, Uffizi.

id., *Madonna col Bambino con la nascita della Vergine e l'incontro di Gioacchino e Anna* (o *Tondo Bartolini*) (1452-1453), tempera su tavola, 135 × 135. (Galleria Palatina, Palazzo Pitti).

id., *Madonna col Bambino e angeli detta "Lippina"* (1457-1469), tempera su tavola, (92 x 63,5) Uffizi.

Francesco Raibolini detto il Francia (1450-1517), *Ritratto di Evangelista Scappi* (1500-1505), tempera su tavola, 55 x 44, Uffizi.

Giotto di Bondone (1267 c.-1337), *Maestà di Ognissanti* (c.1310), tempera su tavola, 325 x 204, Uffizi.

Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma (1477-1549), *San Sebastiano* (1525), olio su tela, 206 x 154, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

Guido Reni (1575-1642), *Cleopatra* (1635-40), olio su tela, 122 x 96, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio (1480-1528), *Giuditta* (1525-1528), olio su tela, 90 x 71, Uffizi.

Leonardo da Vinci (1452- 1519), *Adorazione dei Magi* (1481-1482), olio su tavola e tempera grassa, 243 x 246, Uffizi.

Paolo di Dono (o Doni), detto Paolo Uccello (1397-1475), *La battaglia di San Romano* (c. 1438), tempera e tecnica mista su tavola, 182 x 323, Uffizi.

Peter Lely (1618-1680), *Oliver Cromwell* (1599-1658), olio su tela, 73 x 61, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

Pieter Paul Rubens (1577-1640), *Le Conseguenze della guerra* (1637-1638), olio su tela, 206 x 305, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

Raffaello Sanzio (1483-1520), *Madonna con il Baldacchino* (1507-1508), olio su tela, 279 x 217, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

id., *Ritratto di Tommaso Inghirami* (c. 1510-14), olio su tavola, 91 x 61, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.

Sandro Botticelli (14445-1510), *Annunciazione di Cestello* (1489-1490), tempera su tavola, 150 × 156, Uffizi.

id., *Madonna in gloria di serafini* (1469-1470), tempera su tavola, 120 × 65, Uffizi.

id., *Pallade che doma il centauro* (1482 circa), tempera su tela, 205 × 147,5, Uffizi.

id., *Primavera* (1482 circa), tempera su tavola, 203 × 314, Uffizi.

Simone Martini (1284-1344) e Lippo Memmi (1317-1347), *Annunciazione tra i santi Ansano e Massima* (firmato e datato 1333), tempera e oro su tavola, 184 x 210, Uffizi.

Tiziano Vecellio (1480 o 1485-1576), *Ritratto di Tommaso o Vincenzo Mosti* (1520), olio su tela, 85 x 67, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.



«¡QUÉ DISTINTA PUDO HABER SIDO NUESTRA VIDA!» SONATA DE OTOÑO O GLI ESILIATI DALLA MODERNITÀ

GIANNI FERRACUTI

La genesi del romanzo: i testi preliminari

Il testo di *Sonata de otoño*, primo romanzo di Valle-Inclán pubblicato nel 1902, è costruito attraverso un complesso procedimento di montaggio, fusione e rielaborazione di frammenti scritti in precedenza e pubblicati come brani indipendenti in diversi periodici. Questa tecnica compositiva risulterà abituale nell'autore, che la utilizza anche nelle altre *Sonatas,* o in *Luces de bohemia,*[i] e ha dato luogo a varie spiegazioni. È stato detto, ad esempio, che Valle-Inclán vi ricorre sotto la spinta delle necessità economiche, il che può essere perfettamente vero, ma non è una spiegazione sufficiente: in via di principio, non siamo disposti ad ammettere che un fatto di ordine estetico possa essere spiegato da fatti di diverso ordine, che al massimo sono concause o mere occasioni. Si è detto anche che il continuo riutilizzo di testi già pubblicati evidenzierebbe una certa carenza nelle capacità dell'autore di concepire la struttura di un romanzo, tesi abbastanza risibile, se solo si con-

[i] R. del Valle-Inclán, *Luces de bohemia,* Renacimiento, Madrid 1924.

sidera la serie di romanzi pubblicati da Valle-Inclán (più di uno all'anno) tra il 1902 e il 1907. E non è mancato chi, smontando il testo, con un procedimento opposto a quello usato dall'autore, lo ha considerato una mera somma di frammenti a, b, c, d... priva di reale unità compositiva.[ii] La mia opinione è opposta.

È comprensibile che, nell'accingersi a comporre per la prima volta un romanzo, Valle-Inclán abbia dovuto apprendere una tecnica e impadronirsi di un metodo: questo può spiegare la complessità del «materiale» con cui costruisce *Sonata de otoño* o *Sonata de estío*, ma già nel terzo romanzo della serie, *Sonata de primavera*, la scrittura appare più sicura: i brani anticipati sulle pagine di *El Imparcial* sono recepiti nella pubblicazione in volume con varianti minime, per lo più di ordine stilistico, ad eccezione del cambiamento del finale della storia (la versione dell'*Imparcial* si conclude senza la morte della bambina). La stessa cosa avviene con *Sonata de invierno*, le cui anticipazioni sull'*Imparcial* (col titolo *La corte de Estella*) vengono totalmente incluse nella stesura del romanzo, completato con l'aggiunta di un finale inedito (ma in parte prevedibile per via di allusioni esplicite nelle pagine dell'*Imparcial*). Il riutilizzo di testi anticipati su riviste non è dunque un segno di debolezza compositiva, ma un procedimento, peraltro pienamente legittimo, e molto adeguato all'estetica dell'arte nuova, che si va imponendo a partire da Baudelaire.

Rischiando un'accusa di anacronismo, confronterei *Sonata de otoño* con l'estetica descritta da Ortega y Gasset in *La deshumanización del arte*:[iii] so bene che il testo orteghiano si pubblica un quarto di secolo dopo il romanzo di Valle-Inclán, ma Ortega sistematizza e definisce, con un inquadramento teorico, ciò che l'arte e la letteratura di avanguardia stanno già facendo da alcuni decenni; il filosofo si serve della letteratura di avanguardia, compresa quella strettamente modernista, per teorizzare le nuove tendenze artistiche, e non c'è nulla di strano nel pensare che il romanzo di Valle-Inclán presenti alcuni elementi che Ortega includerà poi nel concetto di *disumanizzazione*. C'è, con ogni evidenza, in *Sonata de otoño*, il primato della descrizione sulla trama, della lingua e dello stile sulla narrazione degli eventi; c'è lo spostamento in primo piano di elementi secondari o il primato assoluto della dimensione estetica. In questa ottica, il frammentismo è una tecnica di scrittura pienamente giustificata dal valore relativo della trama, che in certe opere contemporanee finisce con lo scomparire del tutto, e la forma «romanzo» (che per fortuna è sufficientemente elastica da poter diventare tutto ciò che vogliamo che sia) si modifica, trasformandosi in una sorta di galleria di stampe, una mostra - un'esibizione coerente e tematica - di

[ii] Ad esempio, Julio Casares, *Crítica profana (Valle-Inclán, «Azorín», Ricardo León)*, Imprenta Colonial, Madrid 1916, pp. 17-132, part. pp. 97-119. Per una storia della ricezione critica delle *Sonatas*, cfr. Amparo de Juan Bolufer, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela 2000, pp. 17-92; cfr. anche Javier Serrano Alonso, «Valle-Inclán y sus críticos: la recepción de las *Sonatas* (1902-1905)», in Manuel Aznar Soler, Juan Rodríguez, *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, 16-20 de noviembre 1992, Universitat Autònoma de Barcelona 1995, pp. 285-94.

[iii] José Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte», in *Obras completas*, Alianza, Madrid 1966, III, pp. 353-87.

quadri che potrebbero anche essere ricollocati altrove. L'elemento fondamentale è, però, il significato che ogni quadro assume grazie al contesto in cui viene collocato.

Nella scrittura di Valle-Inclán, ogni frammento pubblicato su rivista ha un suo senso completo, e a volte appare come un racconto in sé concluso e totalmente autonomo; poi, inserito nel contesto di un romanzo, tale significato diventa relativo e si subordina, o si adegua, al senso complessivo dell'opera: è appunto questo significato globale a giustificare la presenza di un certo frammento in luogo di altri nel testo definitivo di un romanzo. Per esempio, in *Sonata de primavera*, Valle-Inclán riproduce tutto il testo già pubblicato a puntate su *El Imparcial*, ma modifica drasticamente il finale: elimina quello pubblicato sul quotidiano e lo sostituisce con il dramma della morte della bambina, che è il tema del racconto *Fue Satanás*, pubblicato su *El Gráfico* nel luglio 1904 (un mese dopo l'ultimo frammento della *Sonata,* pubblicato su *El Imparcial* il 27 giugno). Con ogni evidenza, il tema di *Fue Satanás* svolge un ruolo fondamentale nella definizione del carattere del protagonista delle *Sonatas*, il marchese di Bradomín, assumendo un significato che, come testo indipendente non aveva. Di conseguenza, non è determinante sapere che certe pagine di un romanzo riprendono un certo racconto, ma occorre concentrarsi sul disegno complessivo del romanzo, che viene realizzato attraverso tutte le sue pagine, indipendentemente dall'origine di ciascuna.

Questo procedimento compositivo in due tempi (creazione di frammenti e loro riutilizzo nel romanzo) è perfettamente cosciente in Valle-Inclán e spiega uno dei tratti più singolari della sua opera: quando un racconto viene riutilizzato all'interno di un romanzo, non cessa necessariamente di esistere come testo autonomo e indipendente: *Fue Satanás,* ad esempio, viene ripubblicato come racconto autonomo in *Jardín novelesco*,[iv] quattro anni dopo la sua rielaborazione per *Sonata de primavera*, e poi ancora in *Hoy*, Madrid 8 gennaio 1920. Altro esempio è *La niña Chole*, pubblicato come racconto in *Femeninas*,[v] poi rielaborato per *Sonata de estío*: il racconto continua ad essere incluso da Valle-Inclán in varie raccolte di narrativa breve, con varianti che lo rendono indipendente dal romanzo, ma alla fine il suo testo verrà sostituito dai primi capitoli di *Sonata de estío*, pur conservando il titolo *La niña Chole*, e mantenendo la sua autonomia.[vi] *La niña Chole* ha, all'interno di *Femeninas* un significato simbolico totalmente diverso da quello che ha, una volta rielaborato, in *Sonata de estío*: nel primo caso è dominante il tema del doppio, la relazione tra le due immagini femminili di Chole e Lilí, il simbolismo pagano della donna e del serpente; nel caso della *Sonata* è dominante il tema dell'incesto. La vicenda narrata nei due casi è in parte la stessa, ma il contesto in cui le pagine sono inserite determina una trasformazione del loro ruolo.

[iv] R. del Valle-Inclán, *Jardín novelesco,* Maucci, Barcelona 1908.

[v] id., *Femeninas Seis historias amorosas* (Pról. de Manuel Murguía), Imp. de Andrés Landín, Pontevedra 1895

[vi] Cfr. Xaquín Núñez Sabarís, *La novela corta en Valle-Inclán, estudio textual de Femeninas*, Universidade de Santiago de Compostela 2005, pp. 119-56.

Va anche precisato che Valle-Inclán è particolarmente attento alla struttura delle sue opere, e spesso dispone la materia secondo una rigorosa simmetria. In *Femeninas* si trova una struttura che raggruppa i sei racconti in due serie parallele (il primo, il terzo e il quinto, da una parte, e il secondo, il quarto e il sesto dall'altra), che delineano in modo diverso, ma complementare, un complesso simbolismo legato alla donna.[vii] Altri esempi potrebbero essere fatti citando la struttura degli atti in *Luces de bohemia*, il progetto dei volumi del *Ruedo ibérico*, o la disposizione degli argomenti nei capitoli di *La corte de los milagros*.[viii] Si potrebbe anche ricordare la complessa costruzione de *La lámpara maravillosa*,[ix] o, più in generale, l'interesse di Valle-Inclán per l'esoterismo. A mio modo di vedere, questa attenzione alla disposizione strutturata della materia narrativa va accostata alla composizione per frammenti, nel senso che l'una è resa possibile dall'altra, e in nessun caso l'inclusione di un frammento all'interno di un romanzo o di un'opera teatrale ne incrina l'unità: è del tutto fuorviante pensare che un'opera - poniamo *Sonata de otoño* - sia costruita sommando frammento a + frammento b + frammento c... Come romanzo, *Sonata de otoño* comincia ad esistere quando Valle-Inclán ha immaginato un'opera (un personaggio protagonista che scrive le sue memorie, racconta i suoi ultimi giorni con un'antica amante malata, in un palazzo nobiliare, circondato da altri protagonisti come Juan Manuel de Montenegro, Isabel, ecc.) e utilizza il materiale coerente con questo progetto, rielaborandolo e integrandolo con pagine nuove. Il risultato non ha alcun rapporto con i frammenti precedenti ed è un'opera assolutamente originale per lo stile e per il modo di raccontare. Altro caso, naturalmente, è analizzare i frammenti non per smontare il testo finale, ma per capirne la genesi e poterne cogliere il significato nel modo più adeguato possibile.[x] Si tratta di uno studio molto utile per capire attraverso quali fasi viene costruito il personaggio di Bradomín.

Osservando i testi che Valle-Inclán utilizza in *Sonata de otoño*, sembra possibile individuare l'evoluzione del processo creativo. I principali frammenti rintracciabili nel romanzo sono i seguenti:

- «¿Cuento de amor?», *La Correspondencia de España*, 28 luglio 1901 «*Fragmento de las memorias íntimas del Marqués de Bradamín*» (*sic!*): è la prima apparizione del nome del marchese (sia pure leggermente diverso) e del progetto di memorie;
- «Sonata de otoño»: titolo di un racconto pubblicato su *El Imparcial*, Madrid, 9 settembre 1901;

[vii] Cfr. G. Ferracuti, «"La emoción interior y el gesto misterioso": i racconti galanti di Valle-Inclán», in *Mediterránea*, 11/2011, pp. 5-44 (poi anche in *Rocinante - Rivista di Filosofia Iberica e Iberoamericana*, 7/2012-2013, pp. 77-131.

[viii] R. del Valle-Inclán, *La corte de los milagros*, Imp. Rivadeneyra, Madrid 1927.

[ix] id., *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Imp. Helénica, Madrid 1916.

[x] Per esempio, Emma Susana Speratti Piñero, «Génesis y evolución de *Sonata de otoño*», *Revista Hispánica Moderna*, 25, 1959, n. 1/2, pp. 57-80. Si consideri comunque che il testo delle *Sonatas* subisce una rielaborazione continua, con modifiche ad ogni edizione. Su ciò cfr. Domingo Ynduráin, «Sonatas y esperpentos», in *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 8, 1989, pp. 217-28.

- «Don Juan Manuel», *El Imparcial*, Madrid, 23 settembre 1901;
- «Hierba santa», *Juventud*, Madrid, 1 ottobre 1901;
- «Corazón de niña», *Juventud*, 20 ottobre 1901;
- «Piadoso legado (Memorias del Marqués de Bradomín)», *La Correspondencia de España*, 1 dicembre 1901;
- «El Palacio de Brandeso», *El Imparcial*, 13 gennaio 1902;
- «Su esencia», *La Correspondencia de España*, 9 febbraio 1902.

L'ordine di pubblicazione non corrisponde all'ordine dei capitoli del romanzo. Tra il 30 dicembre 1901 e il 12 febbraio 1902 Valle pubblica sulla rivista *Relieves* una prima versione di *Sonata de otoño* in tredici puntate, corrispondenti ai primi dodici capitoli e parte del tredicesimo del romanzo, pubblicato in volume nel marzo 1902. In questa versione compare la nota:

> *Estas páginas son un fragmento de las «Memorias Amables» que muy viejo empezó a escribir en la emigración el Marqués de Bradomín. Un Don Juan admirable. ¡El más admirable tal vez!*
> *Era feo, católico y sentimental,*

nota già apparsa nel primo testo pubblicato su *El Imparcial*, con il titolo che poi verrà trasferito all'intero romanzo: *Sonata de otoño* (9 settembre 1901). I tre aggettivi - *feo, católico, sentimental* - torneranno solo nell'ultimo dei romanzi in ordine logico e di pubblicazione, *Sonata de invierno*. Sono una perfetta sintesi del carattere ostentato da Bradomín, e dunque è probabile che, almeno nelle linee essenziali, la personalità del marchese sia ben delineata nella mente di Valle-Inclán.

Il primo testo pubblicato, *¿Cuento de amor?* (28 luglio 1901), è anche il primo in cui compare il personaggio del Marchese di Bradomín (sia pure nella variante Bradamín) ed è presentato come frammento delle sue «*memorias íntimas*». Ciò fa supporre che, almeno in modo embrionale, Valle-Inclán abbia già l'idea di una serie di testi in cui Bradomín risulta protagonista e autore fittizio. Non abbiamo però una descrizione del marchese. Nel testo compare la cugina Concha, protagonista del romanzo, ma non vi è allusione alla sua malattia: nella lettera con cui invita Bradomín nel suo palazzo, «*casi no me decía otra cosa sino que fuese a verla, adivinábase que la soledad empezaba a enojarle*». Sono presenti anche i luoghi - Viana del Prior, dove Bradomín si reca a caccia ogni autunno, e il palazzo di Brandeso, dove vive Concha, con il giardino e il suo labirinto, la porta con lo stemma e la scalinata - e si cita don Juan Manuel de Montenegro, «*aquel hidalgo visionario y pródigo que vivía en el Pazo de Lantañon*».

Il racconto ha un senso compiuto, ed è centrato sulla figura del paggio Florisel, che assiste Bradomín durante la sua visita nel palazzo di Concha. Un'antica relazione tra i due sembrerebbe presumibile, ma non viene esplicitata nel testo, che invece gioca maliziosa-

mente su un amore di Concha per Florisel: in realtà la malignità sui rapporti di Concha con Florisel mi sembra suggerita solo per introdurre la battuta conclusiva del racconto:

> *- Perché lo chiami Florisel?*
> *Ella disse con riso allegro:*
> *- Florisel è il paggio di cui si innamora una principessa inconsolabile in «Un racconto d'amore»*
> *I suoi occhi verdi e cangianti guardavano lontano, e mi suonò talmente strano il suo riso, che sentii freddo. Il freddo di comprendere tutte le perversioni! Mi sembrò che anche mia cugina Concha tremasse. La verità è che eravamo alla fine d'autunno e il sole cominciava a rannuvolarsi.*

Il secondo brano in ordine di pubblicazione ha il titolo che poi passerà al romanzo, *Sonata de otoño*, e appare su *El Imparcial* il 9 settembre 1901. Il riferimento alle memorie del marchese si trova al termine del testo.

Il racconto ha un senso compiuto, e contiene il nucleo essenziale del romanzo: la lettera di Concha, che comunica la sua malattia e il desiderio di rivedere Bradomín, il viaggio verso Brandeso (alluso in poche righe), l'arrivo al palazzo, l'incontro con Concha, il ricordo della loro relazione e del modo in cui si era conclusa, quindi la cena e la morte di Concha, nello stesso giorno dell'arrivo di Bradomín.

Il 23 settembre, sempre su *El Imparcial*, viene pubblicato il racconto *Don Juan Manuel*. Non vi compare il riferimento alle memorie, ma è evidente che il narratore è sempre Bradomín, per il riferimento a sua madre, Carlota Elena Agar y Bendaña, che vive a San Clemente de Bradomín. Si narra la visita di Juan Manuel a donna Carlota (quando il testo viene incorporato a *Sonata de otoño,* ovviamente, tutti i riferimenti a «*mi madre*» sono sostituiti da «*Concha*») e il loro dialogo a distanza, con l'*hidalgo* che urla dal cancello, quindi l'incontro tra Juan Manuel e Bradomín nella biblioteca (la scena del vino, la discussione sulle origini del casato), e il viaggio a cavallo verso il Pazo de Lantañón, durante il quale Juan Manuel cade malamente e viene riportato a casa da Bradomín. Il racconto ha un senso completo e, a quanto lascia intendere il finale, Juan Manuel sarebbe morto nella caduta:

> *Prendemmo la via del ritorno. Vicino al palazzo fu necessario fermarsi. Il corpo di Don Juan Manuel scivolava e dovetti metterlo meglio di traverso sulla sella. Mi spaventò il freddo delle mani che pendevano inerti...*
> *Erano le mani di un morto!*

Pochi giorni dopo, il primo dicembre, viene pubblicato il racconto *Hierba santa*, con sottotitolo *Fragmento de «Las Memorias» del Marqués de Bradomín.*[xi] Nel racconto ad essere malata è la madre di Bradomín; il testo descrive il viaggio verso la sua residenza, la sosta al

[xi] Anche dopo la sua rielaborazione per *Sonata de otoño*, Valle-Inclán lo pubblica come testo autonomo nella raccolta di racconti *Jardín novelesco* nel 1908, col titolo *Hierbas olorosas*.

mulino di Gundar, a causa del maltempo, e la consegna delle erbe per la salute della contessa, ad opera della figlia del mugnaio. Anche qui il testo ha un senso completo, e viene inserito nel romanzo come descrizione del viaggio verso il palazzo di Brandeso, dopo l'arrivo della lettera di Concha:

> *Io sentii, come un volo scuro, passare sulla mia anima la superstizione, e presi in silenzio quel fascio di erbe bagnate dalla pioggia. Le erbe odorose, piene di santità, che curano la saudade delle anime e i mali delle greggi, che accrescono le virtù familiari e i raccolti... Ah!... Quanto impiegarono poco a fiorire sulla tomba di mia madre, nel verde e profumato cimitero di San Clemente de Bradomín!...*

È la seconda volta che Concha - che Valle-Inclán ha già fatto morire poco tempo prima - sostituisce la figura della madre di Bradomín. Concha, d'altronde, è viva (anche se non vegeta) in *Corazón de niña*, del 20 ottobre 1901, descrizione breve e delicatamente deliziosa di colloqui all'imbrunire nel palazzo di Brandeso.

Il primo dicembre viene pubblicato *Piadoso legado*, col sottotitolo «*Memorias del Marqués de Bradomín*»; contiene la descrizione della malattia di Concha, il tema della sua bellezza, pur nel decadimento fisico; si parla dell'arrivo della cugina Isabel con le figlie di Concha e dell'opportunità che Bradomín non si faccia trovare a palazzo, ma reciti una piccola commedia con la complicità di Juan Manuel; infine è presente il tema delle lettere di Bradomín, che Concha conserva nel portagioie e vorrebbe distruggere. La struttura di questo testo, che pure ha un senso compiuto, fa pensare che si tratti di un brano di raccordo per collegare gli episodi già preparati: è evidente, a questo punto, che la Concha malata, che viene qui presentata, è la stessa del racconto *Sonata de otoño*, come pure Juan Manuel è lo stesso personaggio proposto su *El Imparcial*, ed è possibile che la struttura complessiva del romanzo sia già stata definita da Valle-Inclán. Appena un mese dopo inizia la pubblicazione a puntate del romanzo su *Relieves* (30 dicembre 1901 - 12 febbraio 1902, la parte corrispondente ai primi tredici capitoli della redazione finale) e il 13 gennaio 1902 pubblica su *El Imparcial* il racconto *El palacio de Brandeso*, con le descrizioni e le storie della famiglia. Infine, il 9 febbraio 1902 pubblica su *La Correspondencia de España* il frammento *Su esencia*, che per la verità ha collegamenti labili con il testo del romanzo, e dà piuttosto l'idea di esserne un finale scartato. Nel mese di marzo dello stesso anno *Sonata de otoño* esce in volume.

Da questa descrizione sommaria si può notare che *quasi* tutti gli ingredienti del romanzo vengono anticipati nei racconti, e questo *quasi* fa riferimento a una mancanza singolare: non solo mancano alcuni episodi, che verranno raccontati solo nell'edizione in volume (questo può essere comprensibile, volendo lasciare qualche sorpresa inedita per l'acquirente), ma manca nientemeno che il personaggio principale: Bradomín. Non sembri paradossale: i racconti descrivono personaggi e luoghi, ma né Bradomín descrive se stesso, né sono presenti gli episodi e i temi che ne delineano il carattere. In altri termini, il Bradomín dei racconti non ha nulla in comune con il Bradomín del romanzo. Nei racconti

non ha alcun tratto perverso, manca la connessione tra sacro e profano, che caratterizza costantemente il personaggio, così come mancano le sbruffonerie, il macabro, i tratti diabolici (o presentati come tali dagli altri personaggi)... insomma, mancano gli elementi essenziali che hanno reso immortale il Bradomín di Valle-Inclán. Questo significa che l'autore si è tenuto per sé il meglio, mentre sperimentava e anticipava frammenti. Noi non possiamo sapere in quale momento il profilo di Bradomín si è delineato compiutamente nella sua mente, ma constatiamo che esso non è il risultato della somma dei frammenti pubblicati prima del romanzo. Dunque, *Sonata de otoño* non è una sommatoria, ma è la sorgente da cui emanano i testi preliminari, almeno a partire dalla pubblicazione del racconto omonimo.

I tempi dell'azione

Non viene precisato il tempo in cui Bradomín scrive la sue memorie, e dunque non sappiamo se Valle-Inclán colloca questo momento nello stesso 1901, in cui inizia a pubblicare i testi preliminari della *Sonata*, o in un momento precedente. Tuttavia il momento della scrittura non è vicino al tempo della storia, perché, parlando della lettera che gli annuncia la malattia di Concha, Bradomín commenta: «*Aquella carta de la pobre Concha se me extravió hace mucho tiempo*». È invece definito con molta precisione il momento dell'incontro tra Concha e Bradomín. In una scena, Bradomín scrive una lettera a *doña* Margarita:

> *Era mezzanotte. Io stavo scrivendo quando Concha, avvolta nella sua ampia veste monacale, e senza rumore, entrò nel salone che mi serviva da alcova.*
> *- A chi scrivi?*
> *- Al segretario di Donna Margarita.*
> *- E che gli dici?*
> *- Gli riferisco dell'offerta che ho fatto all'Apostolo [=Santiago] a nome della Regina.*
> *Ci fu un momento di silenzio. Concha, che restava in piedi con le mani appoggiate sulle mie spalle, si chinò sfiorandomi la fronte coi suoi capelli:*
> *- Scrivi al segretario o scrivi alla Regina?*
> *Mi girai con fredda lentezza:*
> *- Scrivo al segretario. Sei gelosa anche della Signora?*
> *Protestò vivamente:*
> *- No! No!*
> *La feci sedere sulle mie ginocchia, e le dissi, accarezzandola:*
> *- Donna Margarita non è come l'altra...*
> *- Anche l'altra la calunniano molto. Mia madre, che fu dama d'onore, lo diceva sempre (SO, 107).*[xii]

[xii] Le *Sonatas* sono citate dalle seguenti edizioni: Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño - Sonata de invierno, Memorias del Marqués de Bradomín*, ed. Leda Schiavo, Espasa Calpe, Madrid 2001

Margarita de Borbón è la consorte di Carlos María de Borbón y Austria-Este, pretendente al trono di Spagna della dinastia carlista col nome di Carlos VII. Nato a Lubiana nel 1848, Carlos VII muore in esilio a Varese nel 1909 ed è sepolto nel duomo di Trieste. Viene incoronato formalmente re della dinastia carlista nel 1868, dopo l'abdicazione di suo padre Juan III (Juan Carlos de Borbón y Braganza). Nel 1870 assume in prima persona la guida del movimento carlista e della Comunión Católica Monárquica (formata dal Partido Carlista, da neocattolici e integralisti), che nel 1871 elegge cinquanta deputati alle Cortes. Il 21 aprile 1872 inizia la terza guerra carlista, e Carlos rientra in Spagna, fissando la sua corte a Estella, che occupa dal 1873 al 1876 (a Estella viene poi ambientato *Sonata de invierno*). Il matrimonio con Margarita (Margarita María Teresa Enrichetta, principessa di Parma, nata a Lucca nel 1847 e morta a Viareggio nel 1893) risale al 1867. «*La otra*», a cui allude Bradomín in modo poco rispettoso (Bradomín è carlista), è la regina Isabel II di Spagna, che i carlisti considerano usurpatrice. Isabel de Borbón, figlia di Fernando VII, era ascesa al trono attraverso una deroga della legge salica, che escludeva le donne dalla successione, deroga che i carlisti ritengono illegittima, perché viziata da procedure irregolari. Isabel regna tra il 1833 e il 1868, quando la rivoluzione liberale, detta *La Gloriosa*, la obbliga all'esilio. Si reca a Parigi, dove nel 1870 abdica in favore di suo figlio, che successivamente sale al trono come Alfonso XII regnando dal 1874 al 1885; nel frattempo, però, il regno era stato affidato ad Amadeo I di Savoia (1870-1873), che il governo liberale aveva scelto con una singolare procedura concorsuale, esaminando il curriculum di vari candidati. Pertanto, l'unico periodo in cui sono presenti in Spagna Margarita e «*la otra*» è tra il matrimonio di Carlos VII del 1867 e l'esilio di Isabel nel 1868, ed è in questo lasso di tempo che si colloca l'incontro tra Concha e Bradomín.

Prendendo come riferimento il 1868, Bradomín non aveva più notizie da Concha dal 1866 (*«dos años que no me escribía»*), data che non coincide necessariamente con la rottura della loro relazione, che potrebbe essere avvenuta poco tempo prima. Verosimilmente, la lettera di Concha conteneva un invito a tornare da lei, invito che viene disatteso dal marchese:

> *- Come poteva essere diversa la nostra vita!*
> *- È vero!... Ora non capisco come ho obbedito alla tua preghiera. Fu certamente perché ti ho visto piangere.*
> *- Non ingannarmi. Io credevo che tornassi... E mia madre lo ha temuto sempre!*
> *- Non sono tornato perché speravo che tu mi chiamassi. Ah, il demone dell'orgoglio!*
> *- No, non fu l'orgoglio... Fu un'altra donna... Da molto tempo mi tradivi con lei. Quando l'ho saputo, ho creduto di morire. Fui così disperata, che acconsentii a riunirmi con mio marito!*

(*Otoño*, pp. 29-118; *Invierno*, pp. 119-213); id., *Sonata de primavera, Sonata de Estío,* ed. Pere Gimferrer, Espasa Calpe, Madrid 2000 (*Primavera*, pp. 23-97; *Estío*, pp. 99-180). D'ora in avanti le citazioni sono indicate con le consuete sigle SO, SE, SP, SI, seguite dall'indicazione della pagina (le traduzioni dei brani sono mie).

Incrociò le mani guardandomi intensamente, e con la voce velata, e la pallida bocca tremante, singhiozzò:
- Che dolore quando ho capito perché non eri tornato! Ma per te non ho avuto un solo giorno di rancore!
Non osai ingannarla in quel momento, e tacqui sentimentale. Concha passò le sue mani sui miei capelli, e intrecciando le dita sulla mia fronte, sospirò:
- Che vita agitata hai vissuto in questi anni!... Hai quasi tutti i capelli bianchi!... (SO, 49-50)

Dunque il momento della separazione («*fue sin duda porque te vi llorar*») precede la lettera, dopo la quale passano due anni. Il primo incontro (che non coincide con l'inizio della relazione) era avvenuto 23 anni prima, quindi nel 1845:

- Ricordi quanti anni sono che sei stato qui con la tua povera madre, la zia Soledad?
- Sì. E tu lo ricordi?
- Ventitré anni fa. Io ne avevo otto. Allora m'innamorai di te. Quanto soffrivo a vederti giocare con le mie sorelle maggiori! Sembra menzogna che una bambina possa soffrire tanto di gelosia. Più tardi, da donna, mi hai fatto piangere molto, ma allora avevo la consolazione di rimproverarti (SO, 46).

Dunque, all'epoca del romanzo e della sua morte Concha ha 31 anni. Bradomín è sicuramente più anziano di lei, ma non viene precisata la differenza di età. È vero che afferma: «*Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía*» (SO, 39). Però non è detto che si parli della stessa visita: è possibile che nel momento in cui, bambina di otto anni, Concha ha un'infatuazione per Bradomín, questi si fosse già recato più volte al palazzo di Brandeso. Si legge infatti: Concha

*volle che ripercorressimo il Palazzo evocando un altro tempo, quando io venivo in visita [*iba de visita*] con mia madre e lei e le sue sorelle erano delle bimbe pallide che venivano a baciarmi, e mi portavano per mano per giocare, a volte nella torre, altre in terrazza, altre nella loggia che dava sul cammino e il giardino... (SO, 61):*

iba de visita lascia intendere un'azione ripetuta (altrimenti direbbe: *fui de visita*).[xiii]

Bradomín allude al labirinto del giardino che spaventa e attrae, facendo pensare alla reazione di un ragazzino, ma altre allusioni fanno immaginare una certa differenza di età tra lui e Concha: Bradomín gioca con le sorelle maggiori, e né lui né Concha sono in grado di ricordare da quanto tempo queste sono entrate in monastero. In ogni caso, Concha osserva che il marchese ha i capelli bianchi («*casi todo el pelo blanco*», SO, 50).

[xiii] Cfr. ancora: «*Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores*» (SO, 39). Cfr. anche: «*Habíamos jugado tantas veces en las grandes salas del viejo Palacio señorial*» (SO, 32), detto in occasione dell'incontro con le sorelle di Concha, nel monastero di Viana del Prior.

In *Sonata de invierno*, ambientata pochi anni dopo, durante la terza guerra carlista, tra il 1873 e il 1876, quando Carlos VII ha la sua corte a Estella, Bradomín si descrive come anziano:

> *Io ero appena arrivato a Estella, dove il Re aveva la sua Corte. Ero stanco della mia lunga peregrinazione per il mondo. Cominciavo a sentire qualcosa di sconosciuto fino ad allora nella mia vita allegra e avventurosa, una vita piena di rischi e avventure, come quella di quei cadetti nobili che si arruolavano nei battaglioni in Italia per cercare occasioni d'amore, di spada o di fortuna. Io sentivo la fine di tutte le illusioni, un profondo disinganno per ogni cosa. Era il primo freddo della vecchiaia, più triste di quello della morte (SI, 105-106).*

In realtà, prendendo alla lettera ciò che dice un personaggio, potremmo fissare il tempo della narrazione al 1871: «*In questa guerra non servono grandi eserciti; con mille uomini io intraprenderei una spedizione per tutto il regno, come la realizzò trentacinque anni fa Don Miguel Gómez, il più grande generale della guerra precedente*» (SI, 111-112);[xiv] ma l'indicazione di trentacinque anni potrebbe essere una cifra arrotondata, perché Estella viene occupata dai carlisti solo nel 1873.

In *Los cruzados de la causa* (sempre ambientato durante la terza guerra carlista) Bradomín viene chiamato «*viejo dandy*» e la cugina Isabel è badessa del convento: si tratta della stessa Isabel, sorella di Concha, che Bradomín incontra prima di partire per Brandeso in *Sonata de Otoño*: è detta cugina di Bradomín, perché anche nel romanzo costui e Concha sono cugini, sia pure non in linea diretta (cfr. ad esempio SO, 79). Questa suora Isabel dovrebbe avere la stessa età di Bradomín, e il fatto che sia badessa implica una certa maturità. In effetti, anche per lei viene usato l'aggettivo *vieja*.[xv]

Tra le persone che salutano Bradomín in *Los cruzados de la causa*, una dice:

[xiv] Il generale carlista Miguel Gómez era nato nel 1785 e aveva compiuto la famosa spedizione cui allude la citazione nel 1836: <*aspa.mforos.com/390873/7190796-175-aniversario-del-carlismo/?pag=4*>. Cfr. anche:

<*homepage.mac.com/ronaldlamars/georgeborrowpublic/mostextraordinaryman/mostextraordinaryman.html*>.

[xv] R. del Valle-Inclán, *La guerra carlista I: Los cruzados de la causa*, ed. Miguel L. Gil, Espasa Calpe, Madrid 1996, p. 93: «*El Marqués de Bradomín madrugó para oír misa en el convento de donde era abadesa una de sus primas, aquella pálida y visionaria Isabel Montenegro y Bendaña. El viejo caballero, al recordarla, sentía una tristeza de crepúsculo en su alma. ¡Cuántas veces había pasado la muerte su hoz! De aquellas tres niñas con quienes había jugado en el jardín señorial, sólo una vivía. Como en el fondo de un espejo desvanecido, veía los rostros infantiles, las bocas risueñas, los ojos luminosos. Evocaba los nombres: ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Y aspiraba en ellos el aroma del jardín en otoño con sus flores marchitas, y una emoción musical y sentimental: ¡María Isabel! ¡María Fernandina! ¡Concha! Los claros nombres resonaban en su alma con un encanto juvenil y lejano. El amable Marqués de Bradomín tenía lágrimas en los ojos al entrar en el locutorio del convento donde le esperaba su prima la vieja abadesa, aquella pálida y visionaria María Isabel*».

- Cinquant'anni che siamo amici!
Queste parole le pronunciò un vecchietto che era solo cappellano. Portava gli occhiali, aveva una pelata lucida e due ricci d'argento sopra le orecchie. Sembrava sul punto di piangere:
- Signor Marchese!... Xavierito!... Cinquant'anni!... Mezzo secolo!... Abbiamo studiato insieme grammatica latina in convento con quel benedetto fra Ambrosio.

In effetti, secondo *Sonata de invierno*, *fray* Ambrosio vive in un monastero allo scoppio della prima guerra carlista (1833),[xvi] e Bradomín lo definisce «*mi antiguo maestro de gramática*». Dunque, intorno al 1873, Bradomín dovrebbe avere almeno tra i sessanta e i sessantacinque anni, anche per coerenza con i capelli quasi completamente bianchi che ha in *Sonata de Otoño. Los cruzados de la causa* è ambientato durante la repubblica:[xvii] 11 febbraio 1873 - 29 dicembre 1874. Dunque siamo circa cinque anni dopo la morte di Concha.[xviii]

Il palinsesto

In *Sonata de otoño*, la storia lineare dell'incontro e della morte di Concha rivela, quasi come un palinsesto la storia della relazione tra i due, che non viene raccontata, ma è allusa nei dialoghi. Si tratta di un terzo livello temporale: il primo è quello della scrittura delle memorie, che resta indeterminato; il secondo è quello dell'incontro, il terzo è quello del ricordo evocato: la vicenda pregressa.

Concha si innamora di Bradomín in occasione di una delle sue visite al palazzo di Brandeso, ma la relazione effettiva ha inizio a Viana del Prior, nella residenza in cui il marchese vive con sua madre:

[Mia madre] incolpava Concha per tutte le mie sregolatezze e ne aveva orrore. Ricordava, come un affronto ai suoi capelli bianchi, che il nostro amore era cominciato nel palazzo di Bradomín, un'estate che Concha vi trascorse, accompagnandola. Mia madre era la sua ma-

[xvi] «*-Tú hablas ciertas cosas porque eres un rapaz, y crees en las argucias con que disculpan su miedo algunos generales que debían ser obispos... Yo he visto muchas cosas. Era profesor en un monasterio de Galicia cuando estalló la primera guerra, y colgué los hábitos, y combatí siete años en los Ejércitos del Rey...*» (SI, 111).

[xvii] «*La facción republicana, que ahora manda, es una vergüenza para España*» (*Los cruzados de la causa*, cit., p. 94).

[xviii] Questi calcoli contrastano con quelli più abituali, basati sull'idea che *Luces de bohemia* sia ambientata intorno al 1920: Bradomín vi compare qualificandosi come quasi centenario, da cui la sua nascita poco dopo il 1820. La mia idea è che le informazioni fornite da Valle-Inclán circa Bradomín non siano casuali, ma sottintendano uno studio minuzioso del personaggio: se in *Luces de bohemia* un Bradomín quasi centenario dice a Rubén Darío che sta cercando un editore per le sue memorie, vuol dire che la vicenda, con tutti gli anacronismi sistematicamente usati da Valle-Inclán, si colloca poco prima che il marchese inizi a pubblicare i suoi testi - cosa che avviene nel 1901 con i primi frammenti di *Sonata de otoño*. Ciò permette di intuire valori simbolici inediti nel testo di *Luces de bohemia* e nel personaggio del Marchese. Ma di questo tratterò in un altro articolo.

> *drina, e all'epoca le voleva molto bene. Poi non tornò a vederla. Un giorno, mentre io ero a caccia, Concha abbandonò per sempre il Palazzo. Andò via da sola, a capo coperto e piangendo, come gli eretici che l'Inquisizione cacciava dalle antiche città spagnole. Mia madre la malediceva dal fondo del corridoio. Accanto a lei stava una domestica pallida e a occhi bassi: era la delatrice dei nostri amori. Forse la stessa bocca le aveva raccontato ora che il Marchese di Bradomín era nel Palazzo di Brandeso (SO, 96).*

All'epoca Concha era già sposata: il testo allude a un matrimonio poco felice, con una persona notevolmente più anziana di lei: «*Quella ragazzina sposata con un vecchio aveva la candida goffaggine delle vergini. Ci sono talami freddi come sepolcri, e mariti che dormono come statue di granito abbattute*» (SO, 65). A quel che si deduce, la relazione continua per un certo tempo, e la rottura non avviene a causa della madre di Bradomín ma è occasionata dalle insistenze della madre di Concha; è la stessa Concha a chiedere a Bradomín di interrompere la relazione. Alla base dell'iniziativa della donna c'è però un tradimento di Bradomín, come si è già visto:

> *- Come poteva essere diversa la nostra vita!*
> *- È vero!... Ora non capisco come ho obbedito alla tua preghiera. Fu certamente perché ti ho visto piangere.*
> *- Non essere ingannatore. Io credevo che tornassi... E mia madre lo ha temuto sempre!*
> *- Non sono tornato perché speravo che tu mi chiamassi. Ah, il demone dell'orgoglio!*
> *- No, non fu l'orgoglio... Fu un'altra donna... Da molto tempo mi tradivi con lei. Quando l'ho saputo, ho creduto di morire. Fui così disperata, che acconsentii a riunirmi con mio marito! (SO, 49-50).*

Concha, dunque, si riunisce col marito, ma il matrimonio ha comunque un esito fallimentare: da qui il ritiro nel palazzo di Brandeso, dove la coglie la malattia, insieme alle figlie, che verranno affidate a un convento per l'educazione.

Emerge da questa vicenda il ruolo autoritario e condizionante delle due madri e la totale assenza dei padri. Gli uomini della famiglia, a parte Juan Manuel, compaiono solo come esempi (positivi o negativi) di un'antica nobiltà. Don Pedro de Bendaña, fondatore del palazzo di Brandeso. Don Miguel Bendaña, nonno di Concha:

> *Cavaliere despota e ospitale, fedele alla tradizione idalga e contadina di tutto il suo lignaggio. Dritto come una pertica, passò per il mondo senza sedersi nel festino dei plebei. Bella e nobile pazzia! A ottant'anni, quando morì, aveva ancora l'anima superba, gagliarda e ben temprata, come il gavigliano di una spada antica. Stette cinque giorni agonizzante, senza volersi confessare. Mia madre assicurava che non aveva mai visto nulla di simile. Quell'idalgo era un eretico. Una notte, poco dopo la sua morte, udii raccontare a bassa voce che don Miguel Bendaña aveva ammazzato un suo servitore (SO, 105).*

Alonso Bendaña, fondatore del Mayorazgo di Brandeso all'epoca dei re cattolici:

> *Quel Capitano che nella nobiltà di Galizia ha una leggenda barbara! Narrano che, avendo fatto prigioniero in una battuta di caccia il suo nemico l'Abate di Mos, lo vestì con pelli di lupo e lo liberò nella montagna, dove l'Abate morì sbranato dai cani (SO, 104).*

L'educazione cattolica

Águeda, la madre di Concha, è definita «*una santa a lutto e triste*» (SO, 49), che «*conosce la storia di tutti i lignaggi*» (SO, 73), una «*dama pia e triste*», che «*ci raccontava storie di Santi. Quante volte seduta nel vano di una finestra, mi aveva mostrato le stampe dell'Anno Cristiano aperto nel suo grembo*» (SO, 62). La madre di Bradomín, María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña, «*conduceva vita ritirata e devota nel suo Palazzo di Bradomín. Era una signora dai capelli grigi, molto alta, molto caritativa, credulona e dispotica*» (SO, 95). A proposito della lettera scritta da sua madre a Concha, Bradomín afferma:

> *Io, senza aver letto la lettera di mia madre, me la figuravo. Conoscevo lo stile. Strepiti disperati e collerici come maledizioni di una sibilla. Reminiscenze bibliche. Avevo ricevuto tante lettere uguali! La povera signora era una santa. Non è sugli altari per esser nata primogenita e voler perpetrare i suoi blasoni illustri come quelli di Don Juan Manuel. Se fosse stato richiesto il sesso maschile dai reali decreti nobiliari e gli statuti vincolanti del suo casato, sarebbe entrata in un convento e sarebbe stata santa alla spagnola, badessa e visionaria, guerriera e fanatica. Da molti anni mia madre - María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña - conduceva una vita ritirata e devota nel suo Palazzo di Bradomín. Era una signora dai capelli grigi, molto alta, molto caritatevole, credulona e dispotica. Io le facevo visita tutti gli autunni. Era assai malaticcia, ma alla vista del suo primogenito sembrava rivivere. Passava la vita sulla porta finestra di un grande balcone, filando per i domestici, seduta in una sedia di velluto cremisi, guarnita da borchie d'argento. Di sera, il sole che arrivava fino in fondo alla stanza, tracciava aurei cammini di luce, come la scia delle sante visioni che María Soledad aveva avuto da bambina. Nel silenzio si sentiva, giorno e notte, il rumore lontano del fiume, che cadeva nella chiusa dei nostri mulini. Mia madre passava ore e ore a filare sulla sua rocca di palosanto, profumata e nobile. Sulle sue labbra sfiorite vagava sempre il tremore di una preghiera (SO, 95-6).*

Anche le altre donne della numerosa famiglia sono regolarmente «*zie devote, vecchie e malaticce*» (SO, 91): «*Era tradizionale che nella stirpe di Brandeso gli uomini fossero crudeli e le donne pie*» (SO, 104). In Concha, la rigida educazione materna e la tradizionale devozione delle donne della famiglia produce un lacerante conflitto intimo. Da una parte Concha è sinceramente credente e segue le pratiche religiose della sua fede: questo la differenzia da precedenti personaggi femminili di Valle-Inclán, come la Condesa de Cela di *Femeninas*, la cui adesione al cattolicesimo è una facciata di perbenismo sociale; dall'altra, la passione per Bradomín travolge i divieti imposti dalla morale religiosa, generando un vivo senso di colpa. Bradomín, dal canto suo, si conforma alla tradizione maschile della famiglia, e si atteggia a seduttore privo di scrupoli. Il marchese vede nel cattolicesimo soprattutto un ordinamento sociale, un senso della gerarchia e della legittimità, un sistema politico, e ne

ignora completamente tutte le norme che riguardano la morale sessuale; accetta senza problemi di partecipare ai riti, ad esempio alla messa, ma non compie atti di devozione personale: è indicativo che, mentre Concha prega con le figlie nella cappella, egli si addormenti: «*La sera agonizzava e le orazioni risuonavano nella silenziosa oscurità della cappella, profonde, tristi e auguste, come un'eco della passione. Io mi addormentavo nel triforio*» (SO, 105-6). Tuttavia, proprio perché non lo si può definire un miscredente, credo che si possano trovare tracce dell'educazione materna anche nel suo comportamento: il suo abituale piacere nel contaminare sacro ed erotismo potrebbe essere giustificato come reazione all'educazione religiosa impartita dalla madre. Certamente la conquista femminile è più stimolante per lui se è complicata dalla presenza di una sacralità che bisogna violare. Fin dalle primissime pagine del romanzo appare questa contaminazione:

> *Ricordai che Concha pregava con un rosario uguale e che aveva scrupolo di farmici giocare. Era molto pia la povera Concha, e soffriva perché i nostri amori le apparivano come un peccato mortale. Quante notti entrando nella sua toletta, dove mi riceveva, la trovai in ginocchio! Senza parlare, alzava gli occhi verso di me con un cenno di silenzio. Io sedevo su una poltrona e la guardavo pregare: le perle del rosario passavano con lentezza devota tra le sue dita pallide. A volte, senza aspettare che finisse, mi avvicinavo e la sorprendevo. Lei diventava più pallida e si copriva gli occhi con le mani. Io amavo follemente quella bocca dolente, quelle labbra tremanti e contratte, gelate come quelle di una morta! Concha si staccava nervosamente, si alzava e riponeva il rosario il un portagioie. Poi, le sue braccia mi circondavano il collo, la sua testa si abbandonava sulla mia spalla, e piangeva, piangeva d'amore, e di paura per le pene eterne (SO, 32).*

Potrebbe non essere solo una battuta la sua ostentata gelosia nei confronti nientemeno che di Dio, poco prima che Concha gli muoia tra le braccia:

> *- Resta.*
> *- No! No!... Domani devo confessarmi... Ho tanta paura di offendere Dio!*
> *Allora alzandomi con gelata e sdegnata cortesia, le dissi:*
> *- Sicché adesso ho un rivale!*
> *Concha mi guardò con occhi supplicanti:*
> *- Non farmi soffrire, Xavier!*
> *- Non ti farò soffrire... Domani stesso lascerò il Palazzo.*
> *Ella esclamò piangente e collerica:*
> *- Non lo lascerai!*
> *E quasi si strappò via la tunica bianca e monacale con cui mi visitava allora. Restò nuda. Tremava e le tesi le braccia:*
> *- Povero amore mio!*
> *Mi guardò attraverso le lacrime, turbata e pallida:*
> *- Quanto sei crudele!... Ora non potrò confessarmi domani.*
> *La baciai e le dissi per consolarla:*
> *- Ci confesseremo tutti e due il giorno che andrò via.*
> *Vidi passare un sorriso sui suoi occhi:*

- Se speri di conquistare la tua libertà con questa promessa, non ci riuscirai.
- Perché?
- Perché sei mio prigioniero per tutta la vita.
E rideva, cingendomi le braccia al collo. Il nodo dei suoi capelli si disfece, e alzando tra le mani albe l'onda nera, profumata e scura, mi frustò con essa. Sospirai, sbattendo le palpebre:
- È la frusta di Dio!
- Taci, eretico!
- Ti ricordi come mi lasciavi esanime in altri tempi?
- Mi ricordo di tutte le tue pazzie.
- Frustami, Concha! Frustami come un Divino Nazareno!... Frustami fino a morire!...
- Taci!... Taci!...
E con gli occhi smarriti e le mani tremanti, cominciò a raccogliere la treccia nera e profumata:
- Mi spaventi quando dici queste empietà... Sì, spavento, perché non sei tu a parlare: È Satana... Anche la tua voce sembra un'altra... È Satana!... (SO, 108-9).

Naturalmente, Bradomín non è una presenza satanica - non c'è un solo elemento nei testi che potrebbe giustificare l'affermazione contraria - ma sono gli altri personaggi a considerarlo diabolico quando infrange le barriere che separano il sacro dall'erotismo.

Il mondo di Bradomín

Per altri versi, Bradomín si distacca dagli antenati di cui evidenzia il carattere. All'arroganza e allo spirito combattivo sostituisce la cortesia palatina e un raffinato senso estetico. Nelle relazioni coi personaggi popolari si comporta in modo affabile e rispettoso. Nella sua visione del mondo (dobbiamo pensare che le *Sonatas* riflettano le sue idee, non quelle di Valle-Inclán) la società si struttura secondo un ordine provvidenziale nel quale il popolo ha il suo posto tanto quanto la nobiltà. Durante il viaggio verso Brandeso, fermandosi al mulino di Gundar per la pioggia, dice: «*Come se quello fosse il nostro feudo, bussammo autoritari alla porta*» (SO, 35). Non si tratta di un atto di arroganza, ma di una manifestazione di stato sociale, che si inserisce in un ordine, lo stesso ordine in cui si inseriscono i villani che lo ospitano e lo rispettano:

Uscirono due cani magri, che il maggiordomo mise in fuga, poi una donna che filava. Il vecchio paesano salutò cristianamente:
- Ave Maria Purissima!
La donna rispose:
- Concepita senza peccato!
Era una povera anima piena di carità. Ci vide intirizziti dal freddo, vide le mule sotto la tettoia, vide il cielo coperto con una torva minaccia di acqua, e aprì la porta, ospitale e umile:
- Passino e siedano al fuoco. Cattivo tempo hanno se sono viandanti. Ah! Che tempo, tutta la semina annega. Brutto anno ci aspetta! (SO, 35).

Quello che per un lettore moderno sarebbe un atteggiamento di sottomissione delle classi umili, per Bradomín è un sistema organico di relazioni tra ceti, dove i conflitti sono superati grazie alla carità cristiana. Bradomín mette in evidenza gli elementi coerenti con la sua visione tradizionale - idealizzata - della società. Il saluto dei villici («*¡Ave María Purísima!*», oppure «*¡Santas y buenas tardes!*», «*¡Santas y buenas noches!*»), o la carità e le opere di assistenza ai bisognosi da parte di Concha e altre figure nobiliari, sono elementi di una relazione sociale fondata su un senso feudale della comunità, che a sua volta ha una legittimazione religiosa. Naturalmente, Bradomín non è uno sciocco, e sa benissimo che questa società solidale non solo non è ideale, in quanto si trova a vivere forti conflitti, ma è anche in disfacimento, incalzata da nuove idee moderne e conflittuali, oltre che dall'avidità dei singoli e degli approfittatori: da qui la sua adesione alla causa carlista, in cui vede sia la difesa di un principio di legittimità nella formazione della gerarchia sociale, sia l'opposizione a una modernità laica, nel nome della Spagna rurale e della sua *ingenuità* (prendendo la parola nel suo senso migliore). Nel mulino di Gundar, Bradomín divide il suo cibo con la famiglia che lo ospita; sembra provare un senso di tenerezza con il paggio Florisel; ha un atteggiamento di complicità quasi amichevole con la servitù del palazzo di Brandeso. È, dunque, limitante pensare che la sua adesione alla tradizione abbia solo un valore estetico - che peraltro c'è, e non è marginale. Bradomín ha una sincera ammirazione per la spontaneità popolare: *la idealizza romanticamente* (e qui gioca il suo ruolo il senso estetico), ma la apprezza quando la ritrova nei suoi interlocutori. E, in una certa misura, vorrebbe anche farsene condizionare: le erbe medicinali, che la figlia del mugnaio di Gundar gli consegna per curare Concha, sono per lui superstizione, ma si tratta di credenze così spontanee e ingenue che, relativizzando il suo personale scetticismo di cortigiano, le mette sotto il cuscino della malata, forse imponendo a se stesso di lasciare una possibilità alla speranza:

> *Io sentii, come un volo scuro, passare sulla mia anima la superstizione, e presi in silenzio quel fascio di erbe bagnate dalla pioggia. Le erbe odorose, piene di santità, che curano la saudade delle anime e i mali delle greggi, che accrescono le virtù familiari e i raccolti... Ah!... Quanto impiegarono poco a fiorire sulla tomba di Concha, nel verde e profumato cimitero di San Clodio di Brandeso!... (SO, 38).*

> *Vicino al letto, sopra una poltrona, c'era il mio mantello da cacciatore, umido per la pioggia e, sparse sopra, quelle erbe dalla virtù occulta, conosciuta solo dalla povera pazza del mulino. Mi alzai in silenzio e andai a prenderle. Con uno strano sentimento, un misto di superstizione e ironia, nascosi il mistico mazzetto tra i cuscini di Concha, senza svegliarla (SO, 53).*

Bisogna anche dire che questo mondo ordinato, che Bradomín difende e nel quale vorrebbe vivere, svolge in lui anche una funzione rassicurante sul piano psicologico. Qui mettiamo in luce l'aspetto forse più sorprendente del personaggio, la sua sostanziale instabilità: Bradomín si è disegnato un ruolo all'interno di un mondo che consiste in un sistema organico di ruoli. Quando si ritrova in una situazione che non è compatibile con questo ruolo, Bradomín si smarrisce e appare goffo, incapace e persino vigliacco. In questi frangenti emerge l'inautenticità del personaggio e viene allo scoperto la sua maschera.

Non si tratta di una mistificazione deliberata; piuttosto Bradomín vive secondo una prospettiva arcaizzante - in un mondo che appare ormai destinato alla fine per l'inarrestabile irruzione della modernità - come se questa decadenza non esistesse o non lo riguardasse. Il suo atteggiamento estetizzante da *dandy*, e il suo tradizionalismo, che difende strenuamente un ordine sociale residuale, rappresentano il mondo in cui si sente a suo agio, nel quale è stato educato a vivere, e nel quale sa come ci si comporta. Quando in questo mondo irrompe un elemento estraneo o contraddittorio, e la distanza con la realtà nel suo complesso diventa stridente, Bradomín appare inadeguato, la sua immagine stona con il contesto, e si trasforma in un personaggio grottesco. Questo risulta evidente comparando il comportamento del marchese prima e dopo la morte di Concha. Ma prima di trattare questo argomento occorre tornare sul cattolicesimo di Concha e notare che anch'esso ha un fondamentale valore sociale.

Le contraddizioni di Concha

Ciò in cui Concha è stata educata a credere è una religione che mette in primo piano la morale e disegna un ruolo femminile funzionale alla stabilità dell'istituto familiare. Si potrebbe anche accettare che, in un conflitto tra i sentimenti e la condizione di moglie, il primato debba andare alla difesa della famiglia, ma questo richiederebbe un quadro sociale molto diverso, dove la donna dovrebbe godere di un potere di decisione e autodeterminazione che la cultura del tempo, in realtà, le nega. All'interno di una società patriarcale, così come nella concezione borghese della famiglia ottocentesca, la fedeltà coniugale (essenziale per la donna ma non per l'uomo) è posta come valore assoluto, indipendentemente dal modo in cui si perviene al matrimonio. Così la morale vigente impone a Concha, che ha sposato un uomo più anziano e incapace di renderla felice, di sacrificare la sua vita sentimentale e la sua autenticità alla stabilità della famiglia. In questa condizione, il ruolo del seduttore, che appare trasgressivo e condannabile per la mentalità patriarcale, risulta all'inverso liberatorio per la donna, che rompe gli schemi e si sottrae al ruolo che le viene imposto.

Un personaggio come la Condesa de Cela si sottrae a questo ruolo di moglie fedele e acquista autonomia attraverso la finzione: le basta mantenere la facciata di rispettabilità e nascondere l'adulterio, forse anche con piena soddisfazione di suo marito e sua madre. Questa differenza di atteggiamento dipende dal fatto che per la Condesa la morale familiare e sessuale del cattolicesimo non ha alcun valore, mentre in Concha la trasgressione coesiste con il senso del peccato e la paura della dannazione eterna. Credo che in questo contesto non si metta in discussione se la fedeltà coniugale sia o non sia un valore; piuttosto, la figura del seduttore mette allo scoperto una contraddizione evidente nella morale dell'epoca, e cioè che la fedeltà vincola la donna e non l'uomo: indipendentemente dalle formule teologiche, nella vita reale l'uomo dispone di uno spazio extrafamiliare in cui seguire i suoi sentimenti e le sue passioni, mentre la donna è prigioniera dell'istituzione e, in caso di conflitto, o si sottomette alla norma, o esce dalla famiglia e va incontro a una pe-

sante sanzione sociale. Perciò, da un punto di vista antiborghese o ostile all'ordinamento patriarcale, il seduttore svolge un ruolo sovversivo e liberatorio.

Va da sé che non si tratta di una soluzione ottimale, perché una vera e propria liberazione della donna non c'è: l'adulterio è un atto di trasgressione individuale nel contesto di una società maschilista, e può avere vari esiti, oltre a lasciare immutato, nel breve periodo, quel contesto sociale. Accanto a una Condesa de Cela, che si arrangia molto bene, una volta trovata la soluzione di salvare le apparenze, c'è una Eulalia, in *Corte de amor*, che si ritrova nella condizione di proprietà contesa tra il marito e l'amante, ricattata da entrambi e, incapace di reggere la tensione, si suicida.[xix] Il caso di Concha sembra avere il carattere intermedio di una libertà effettivamente conquistata, ma pagata con il senso di colpa indotto dalla norma morale che ha dovuto trasgredire.

Le problematiche relative alla vita coniugale e alla sessualità sono prese molto sul serio dagli scrittori modernisti, e non compaiono nei testi solo per attrarre acquirenti dei romanzi. Come ha scritto Lily Litvak,

> *queste preoccupazioni si sviluppavano nel quadro di un sistema borghese sessualmente repressivo, caratterizzato da ipocrisia e da una doppia scala di valori. La morale borghese europea, aiutata dalla Chiesa e dallo Stato, inizia allora una campagna contro le relazioni preconiugali ed extraconiugali, la prostituzione, le perversioni, la pornografia, le madri zitelle e i figli illegittimi. Il modello ideale è il matrimonio e la famiglia. La struttura familiare accettata è una sola, con relazioni ben definite tra marito e moglie, e una sola la relazione lecita tra amanti.*[xx]

In tale concezione la famiglia è un elemento d'ordine, di stabilità sociale ed economica, è l'organismo che garantisce l'esistenza della società nel tempo, attraverso la procreazione. Il mondo cattolico aggiunge a questo modello un tradizionale fastidio per il piacere sessuale, soprattutto femminile, che accetta a denti stretti solo in quanto è finalizzato alla procreazione, e naturalmente esclude (almeno formalmente) da ogni ambito della vita esterno alla relazione coniugale. Questa esclusione è netta e senza eccezioni per le donne, mentre per l'uomo viene socialmente tollerata una trasgressione appena coperta da una facciata ipocrita.

Un'estetica antiborghese

Bisogna però precisare che l'erotismo modernista non è motivato primariamente da una polemica politica contro la borghesia o da una ribellione alle sue norme morali: una contestazione di questo genere si esprime con la protesta di piazza o con un articolo pole-

[xix] R. del Valle-Inclán, *Corte de amor*, in *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid 1976, 2 voll., II, pp. 7-90; il racconto alle pp. 31-49.

[xx] L. Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona 1979, p. 2.

mico. Se, invece, siamo in presenza di un testo letterario, ciò che esso attesta prima di ogni altra cosa è la critica di un canone estetico attribuito, a torto o a ragione, alla borghesia. Bradomín rappresenta in primo luogo la concrezione di un modello di bellezza estraneo alla mentalità borghese, e solo secondariamente attesta una diversa concezione della vita. Questo punto era già chiaro a Baudelaire, padre nobile di tutti i decadenti europei. Nel suo memorabile *Aux bourgeois*, in *Curiosités esthétiques*, Baudelaire rinfaccia alla borghesia del suo tempo proprio l'incapacità di capire la bellezza: «*Voi avete il governo della città, e questo è giusto, perché voi siete la forza. Ma è necessario che siate capaci di sentire la bellezza; perché, come nessuno tra voi può oggi fare a meno della potenza, nessuno ha il diritto di fare a meno della poesia*».[xxi]

Il borghese è considerato privo di senso estetico e incapace di concepire la bellezza presente nell'epoca moderna; è tendenzialmente un classicista che confonde i piani della bellezza e della morale. Come spesso afferma Baudelaire, non esiste un solo modello, un solo canone di bellezza valido in ogni tempo e in ogni luogo; al contrario, la bellezza può essere trovata ovunque e in forme sempre nuove. Se la modernità ha cambiato gli stili e le condizioni di vita, come appare evidente proprio grazie al trionfo sociale della borghesia, automaticamente ha prodotto situazioni che possono generare nuove forme di bellezza e inedite possibilità artistiche. Esplorare queste possibilità è per l'artista un dovere:

> *Per me il romanticismo è la più recente, la più attuale espressione del bello.*
> *Ci sono tante forme di bellezza quanti modi abituali di cercare la felicità.*
> *La filosofia del progresso lo spiega chiaramente; come ci sono stati tanti ideali quanti sono stati per i popoli i modi di comprendere la morale, l'amore, la religione, ecc., così il romanticismo non consisterà in una realizzazione perfetta, ma in una concezione analoga alla morale del secolo.*[xxii]

> *Molti attribuiranno la decadenza della pittura alla decadenza dei costumi. Questo pregiudizio di atelier, che è circolato tra il pubblico, è una cattiva scusa degli artisti. Perché essi erano interessati a rappresentare senza posa il passato; il compito è più facile e la pigrizia vi trovava un tornaconto.*
> *È vero che la grande tradizione si è persa, e che la nuova non è ancora fatta. [...] Prima di ricercare quale può essere il lato epico della vita moderna, e di provare con qualche esempio che la nostra epoca non è meno feconda di motivi sublimi di quelle antiche, si può affermare che,*

[xxi] Ch. Baudelaire, «Aux bourgeois», nel *Salon de 1846*, in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, a cura di M. Jacques Crépet, Conard, Paris 1923, pp. 81-5, part. pp. 81-2. Cfr. «Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», *Studi Interculturali*, 1/2014, pp. 164-220; id., «La borghesia trionfante, gli sconfitti e la nuova estetica di Luces de bohemia», in *Mediterránea*, VII, 2013, n. 19, pp. 3-22; id., «Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova», in *Mediterránea*, IV, n. 8, 2010 (volume monografico); id., *Profilo storico della letteratura spagnola,* Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2013, terza edizione aumentata, pp. 377-479.

[xxii] Ch. Baudelaire, «Qu'est-ce-que le romantisme?», *Salon de 1846*, *ibid*., pp. 89-93, p. 91.

> *dato che tutti i secoli e tutti i popoli hanno avuto la loro bellezza, inevitabilmente noi abbiamo la nostra. Questo è nell'ordine delle cose.*
> *Tutte le bellezze, come tutti i fenomeni possibili, contengono qualcosa di eterno e qualcosa di transitorio - di assoluto e di particolare. La bellezza assoluta ed eterna non esiste, o piuttosto essa non è che un'astrazione scremata dalla superficie generale delle bellezze diverse. L'elemento particolare di ogni bellezza viene dalle passioni, e siccome abbiamo le nostre passioni particolari, abbiamo la nostra bellezza.*[xxiii]

Dal punto di vista artistico, il conflitto tra il modernista, o decadente, e la borghesia avviene proprio quando l'artista e lo scrittore vanno a rappresentare «la vita moderna», trovando temi che non sono presenti nell'arte del passato, ed elaborando nuove forme e stili efficaci alla loro rappresentazione. La prostituzione, l'adulterio, l'omicidio sono possibili temi letterari, e producono un'arte che ha la stessa dignità di quella nata per esaltare nobili valori etici o sociali. Bradomín non rappresenta un manifesto politico, ma l'elaborazione artistica di enormi cambiamenti epocali avvenuti nel corso del XIX secolo, con la trasformazione di stili di vita vecchi di millenni (basti pensare allo sviluppo dei trasporti o all'illuminazione delle città, alla nascita della «vita notturna», alle industrie e alla meccanizzazione), con lo sviluppo di nuove sensibilità e la crisi di valori e modelli di comportamento e relazione che diventano obsoleti.

Prima della morte di Concha

Prendendo ora la morte di Concha come elemento divisorio tra le due immagini di Bradomín, bisogna dire che nella prima parte del romanzo il Marchese è un perfetto gentiluomo decadente, una reinterpretazione del modello del *dandy* in una storia che, come era avvenuto in *Femeninas*, prende alcuni *cliché* letterari del modernismo e li stravolge in modo geniale. La coppia Bradomín-Concha è costruita rovesciando il rapporto uomo-donna caratteristico di *Femeninas* (con eccezione di *Rosarito*): mentre in *Femeninas* assistiamo a una galleria di donne esperte alle prese con amanti o corteggiatori giovani e privi di esperienza, in *Sonata de otoño* Concha è evidentemente affascinata e dipendente dal Marchese, più anziano di lei. È Bradomín che guida nel corteggiamento e che conduce le danze, in una relazione dalla quale sa anche estraniarsi, visto che tradisce Concha con un'altra donna. Da questo punto di vista, il romanzo sembrerebbe seguire lo schema tradizionale che vede l'uomo forte e attivo, e la donna debole e docile. In questo schema si inserisce l'elemento decadente della malattia, con i temi complementari della morte e della tristezza. Ad affascinare il seduttore, in questo caso, non è la bellezza della dama, ma la *bellezza perduta*, il segno del decadimento fisico.

Una volta giunto al palazzo di Brandeso, Bradomín interpreta in chiave estetizzante l'infermità di Concha e i segni che lascia nel suo corpo, e trova una particolare gratifica-

[xxiii] id., «De l'héroïsme de la vie moderne», *Salon de 1846*, pp. 196-201, part. pp. 196-7.

zione nella sua condizione di debolezza e dipendenza. Al tempo stesso, la condizione di Concha, minata dalla malattia, opera in lei, agli occhi di Bradomín, una sorta di spiritualizzazione, che la trasforma in un'immagine religiosa:

Concha si drizzò per raggiungere il cordone della campanella. Io le presi la mano, delicatamente:
- Che vuoi?
- Vorrei chiamare la mia donzella perché venga a vestirmi.
- Ora?
- Sì.
Chinò la testa e aggiunse con un sorriso triste:
- Desidero farti gli onori del mio Palazzo.
Io cercai di convincerla che non si alzasse. Concha insistette:
- Farò accendere un fuoco in sala da pranzo. Un buon fuoco! Cenerò con te.
Si animava, e i suoi occhi umidi in quel volto pallido avevano una dolcezza amorosa e felice.
- Volevo aspettarti in piedi, ma non ho potuto. L'impazienza mi uccideva! Mi sono sentita male!
Io tenevo la sua mano tra le mie, e gliela baciai. Sorridemmo guardandoci:
- Perché non chiami?
Io le dissi a bassa voce:
- Fammi essere la tua damigella!
Concha sciolse la sua mano dalla mia:
- Che pazzie ti vengono in mente!
- Per niente. Dove sono i tuoi vestiti?
Concha sorrise come fanno le madri coi capricci dei loro figli piccoli:
- Non so dove sono.
- Dài, dimmelo...
- Se non lo so!
E nello stesso tempo, con un grazioso movimento degli occhi e delle labbra mi indicò un grande armadio di rovere ai piedi del letto. Aveva la chiave inserita, e lo aprii. Dall'armadio emanava una fragranza delicata e antica. Sul fondo c'erano i vestiti che Concha avrebbe indossato quel giorno.
- Sono questi?
- Sì... Questa tunica bianca, nient'altro.
- Non avrai freddo?
- No.
Presi quella tunica, che ancora sembrava conservare una certa tenera fragranza, e Concha mormorò arrossendo:
- Che capricci hai!
Tirò fuori i piedi dal letto, i piedi bianchi, infantili, quasi fragili, dove le vene azzurre tracciavano ideali cammini per i baci. Ebbe un leggero tremito affondandoli nelle babbucce di martora, e disse con strana dolcezza:
- Apri quella cassa lunga. Sceglimi delle calze di seta.
Scelsi delle calze di seta nera, bordate da leggere frecce color malva.
- Queste?

- Sì, quelle che vuoi.
Per mettergliele mi inginocchiai sulla pelle di tigre che era davanti al letto. Concha protestò:
- Alzati, non voglio vederti così.
Io sorridevo senza farle caso. I suoi piedi cercarono di fuggire dalle mie mani. Poveri piedi che non potei evitare di baciare! Concha tremava ed esclamava come incantata:
- Sei sempre il solito! Sempre!
Dopo le calze di seta nera le misi le giarrettiere, anch'esse di seta, due lacci bianchi con fibbie d'oro. Io la vestivo con la cura religiosa e amante con cui le signore devote vestono le immagini [=sacre] di cui si rendono cameriere [camarista, in realtà nel senso di *criadas]. Quando le mie mani tremule annodarono sotto il suo mento delicato, rotondo e pallido, i cordoni di quella tunica bianca che sembrava un abito monacale, Concha si mise in piedi appoggiandosi sulle mie spalle (SO, 42-3).*

Come si vede al termine della citazione, se da un lato Concha ha provocato (o almeno accettato) una situazione esplicitamente erotica, dall'altro Bradomín dà un tono particolare a questo erotismo, contaminandolo con elementi religiosi: la veste «*con la cura religiosa e amante con cui le signore devote vestono le immagini di cui sono cameriere*», e la tunica bianca della donna è assimilata a «*un abito monacale*». La sacralizzazione di Concha è un dato costante attraverso tutto il testo. Il suo biancore è eucaristico:

Sul camino ardeva un fuoco allegro. Seduta sul tappeto, con un gomito appoggiato sulle mie ginocchia, Concha lo ravvivava muovendo la legna con pinze di bronzo. La fiamma, nascendo e alzandosi, metteva nel biancore eucaristico della sua carnagione un riflesso rosato, come il sole delle statue antiche scolpite in marmo di Pharos (SO, 45).

Si tratta di una spiritualizzazione accentuata dall'incombenza della morte. Infatti è proprio la malattia la causa dell'apparenza sacrale che Concha assume per Bradomín. La febbre fa ardere il suo corpo come una lampada sepolcrale e le dà «*l'apparenza spirituale di una santa molto bella, consumata dalla penitenza e dal digiuno*»:

Io sentii accanto a me tutta la notte quel povero corpo dove la febbre ardeva, come una luce sepolcrale nel vaso di porcellana tenue e bianco. La testa riposava sul cuscino, avvolta in un'onda di capelli neri che acuivano l'opaco livore del volto, e la sua bocca senza colore, le sue guance dolenti, le sue tempie macerate, le sue palpebre di cera che velavano gli occhi nelle orbite scarnite e violacee, le davano l'apparenza spirituale di una santa bellissima consumata dalla penitenza e dal digiuno. Il collo fioriva dalle spalle come un giglio malato, i seni erano due rose bianche che profumavano un altare, e le braccia, di una magrezza delicata e fragile, sembravano le anse di un'anfora che circondavano la sua testa (SO, 53).

Il processo si spinge fino al massimo livello raggiungibile, nel quale, nel contesto del giardino - luogo per eccellenza di incontri galanti - Concha viene assimilata a una Madonna: «*Alzò la testa e respirò con delizia, chiudendo gli occhi e sorridendo, col volto coperto di rugiada, come un'altra rosa, una rosa bianca. Su quel fondo di verdura gracile e ombroso, avvolta nella*

luce come in una diafana veste d'oro, sembrava una Madonna sognata da un monaco serafico» (SO, 59).

Questa sacralizzazione, lungi dal costituire l'antitesi dell'erotismo, è esattamente il meccanismo che attiva il desiderio: «*Con voluttuosità dolorosa e mai gustata prima, la mia anima si inebriò in quel profumo di fiore malato che le mia dita sfogliavano consacrate ed empie. I suoi occhi si aprirono amorosi sotto i miei occhi. Ah! Tuttavia io indovinai in loro una grande sofferenza*» (SO, 75).

Le aspettative dei due personaggi appaiono diverse e ben delineate. Da un lato Concha vuole riunirsi, prima di morire, con il suo ex amante, restando sempre nella contraddizione che la caratterizza, tra il desiderio e la paura del peccato mortale; dall'altro, Bradomín coglie, nella situazione inattesa, la possibilità di sperimentare una forma di erotismo, che sarà perverso, ma non sembra essergli del tutto estraneo, fondendo il sesso, la morte, il sacro in un'esperienza unica, una forma di possesso totale della donna, che sembra essere l'ambizione profonda di Bradomín: possederla nella malattia, sentire la sua accentuata dipendenza, possederla sul confine della morte, contenderla a Dio, sotto la spinta di un impulso perverso, inarrestabile, e legittimato dalla maschera della conquista galante e del mito di don Giovanni.

La morte di Concha

L'immagine di Bradomín cambia radicalmente nel momento in cui Concha gli muore tra le braccia. Si tratta di una situazione di cui è stata segnalata la parentela con la scena principale di un racconto di Barbey d'Aurevilly, «Le rideau cramoisi», da *Les diaboliques*, parentela che sembra assolutamente evidente.[xxiv] Tuttavia, accanto agli elementi coincidenti tra queste due scene, vi sono molte differenze significative. Anche nel racconto di Barbey la protagonista, Alberte, muore durante un convegno amoroso in camera del suo amante, il visconte di Brassard, all'epoca giovane militare, descritto come un *dandy*: per salvarne almeno l'onore, questi si carica sulle braccia il corpo della defunta e, nella notte, cerca di riportarla nella sua stanza; l'operazione però non riesce, perché il giovane non ha il coraggio di attraversare la camera dove dormono i genitori, e alla fine decide di fuggire, con la complicità del colonnello del suo reggimento. Nel riprendere la scena, Valle-Inclán sottolinea, prima di tutto, il terrore che la morte di Concha scatena in Bradomín: si tratta di una reazione alquanto sorprendente, visto che il marchese non è un giovane inesperto, e ogni lettore si aspetterebbe una mostra di maggior sangue freddo:

> *Lontano ululavano i cani. Senza rumore scivolai a terra. Feci luce e contemplai quel volto già disfatto e la mia mano tremante toccò quella fronte. Il freddo e il riposo della morte mi atterrirono. No, ormai non poteva rispondermi. Pensai di fuggire, e aprii cauto una finestra. Guar-*

[xxiv] Cfr. Jules Barbey d'Aurevilly, *Les diaboliques*, Alphonse Lemerre Editeur, Paris 1882, pp. 7-94.

> *dai nell'oscurità con i capelli ritti, mentre nel fondo dell'alcova ondeggiavano le cortine del mio letto e oscillava la fiamma delle candele nel candeliere d'argento. I cani continuavano a ululare molto distanti, e il vento si lamentava nel labirinto come un'anima in pena, e le nuvole passavano sopra la luna, e le stelle si accendevano e si spegnevano come le nostre vite (SO, 109-10).*

Il corpo freddo e immobile di Concha provoca terrore: la prima causa di spavento è, dunque, la morte come tale, non la circostanza in cui avviene. Il primo pensiero del *dandy* è fuggire dalla porta del giardino, ma anche la notte lo spaventa! Come è caratteristico di tutto il romanzo, l'ambiente circostante riflette e descrive le sensazioni interiori. La paura di Bradomín è amplificata da banali elementi del paesaggio notturno, su cui proietta il suo terrore: l'ululato dei cani, l'oscurità che fa drizzare i capelli, l'ondeggiamento delle tende e della fiamma delle candele, che sembra suggerire un movimento di fantasmi, il vento, quasi sperduto nel labirinto del giardino come un'anima in pena (tra l'altro, Concha muore in peccato mortale), mentre il veloce passaggio delle nubi e l'apparire e lo scomparire delle stelle alludono in modo angosciante alla fugacità della vita. In preda a una vera e propria crisi di panico, Bradomín prova a fuggire dalla parte del corridoio, ma è terrorizzato da un'immagine di Gesù illuminata da una lampada nel corridoio - e in effetti, certe immagini sacre spagnole particolarmente barocche un senso di inquietudine lo provocano anche in situazioni normali, benché da un individuo con la vocazione per il gesto blasfemo ci si attenderebbe ben altro atteggiamento:

> *Camminai a tentoni palpando il muro con le mani. Era così lieve il rumore dei miei passi che quasi non si udiva, ma la mia mente immaginava paurose risonanze. Giù, in fondo all'anticamera, tremava con agonizzante splendore la lampada che giorno e notte splendeva davanti all'immagine di Gesù Nazzareno, e il santo volto, estatico e livido, mi infuse paura, più paura del volto mortale di Concha (SO, 111).*

Non sapendo come risolversi, va a svegliare la cugina Isabel per chiedere aiuto, e qui si produce un equivoco grottesco, perché Isabel crede che si tratti di un'incursione galante nella sua camera: letteralmente, afferra il marchese e se lo trascina dentro il letto, talché la situazione assume contorni farseschi; Bradomín sembra dimenticare ciò che è accaduto e, dovendo orgogliosamente comportarsi all'altezza della sua fama, diciamo così, si abbandona al piacere come se niente fosse successo; poi, consumato l'atto, ringrazia e se ne va: la battuta di Isabel («*Si sospecho esto echo el cerrojo*»), e la risposta con l'evidente doppio senso tolgono ogni tragicità alla scena, rendendola ridicola:

> *Un riccio di mia cugina Isabel mi sfiorava le labbra, soave e tentatore. Credo che lo baciai. Io sono un santo che ama sempre chi è triste. La povera Concha me lo avrà perdonato lassù nel cielo. Lei, qui sulla terra, sapeva già la mia debolezza. Isabel mormorò soffocata:*
> *- Se sospetto questo, metto il chiavistello!*
> *- Dove?*
> *- Alla porta, bandito! Alla porta!*

Non volli smentire i sospetti di mia cugina Isabel. Sarebbe stato così doloroso e così poco galante contrariarla! Isabel era molto pia, e sapere che mi aveva calunniato l'avrebbe fatta soffrire immensamente. Ah!... Tutti i Santi Patriarchi, tutti i Santi Padri, tutti i Santi Martiri hanno potuto trionfare più facilmente di me del peccato! Le belle donne che andavano a tentarli non erano loro cugine. Il destino ha burle crudeli! Quando a me mi sorride, lo fa sempre come allora, con la smorfia macabra di quei nani dalle gambe storte che alla luce della luna fanno capriole sui comignoli dei vecchi castelli (SO, 112-3).

Tuttavia c'è una logica in questo episodio: l'equivoco di Isabel ricolloca lo smarrito Bradomín nella sua maschera, lo riporta al personaggio che interpreta abitualmente, ovvero lo riconduce a se stesso, sia pure con un metodo eterodosso rispetto agli abituali due schiaffi con cui si interviene in una crisi isterica. In questo modo Bradomín riesce a organizzare un piano d'azione che gli permette di gestire il suo terrore (un terrore così forte che lo spinge persino a pregare), finché, *súbitamente recobrado*, decide di trasportare il cadavere di Concha nella sua stanza, vuoi per salvare le apparenze, vuoi per tirarsi fuori dai guai:

Quando tornai a guardare coi miei occhi il volto giallo e stravolto di Concha, quando tornai a toccare con le mie mani febbrili le sue mani irrigidite, il terrore che sentii fu tale che cominciai a pregare, e di nuovo mi sopravvenne la tentazione di fuggire da quella finestra aperta sul giardino misterioso e oscuro. Il soffio ululante della notte faceva fiammeggiare le cortine e scuoteva i miei capelli. Nel cielo livido le stelle cominciavano a impallidire, e nel candelabro d'argento il vento era andato spegnendo le luci e ne era rimasta una sola. I vecchi cipressi si ergevano ai piedi della finestra, inclinavano lentamente le loro cime malinconiche, e la luna passava tra loro fuggitiva e bianca come un'anima in pena. Il canto lontano di un gallo si levò in mezzo al silenzio, annunciando l'alba. Io mi scossi e guardai con orrore il corpo inanimato di Concha steso sul mio letto. Poi, subitamente rianimato, accesi tutte le luci del candelabro e lo misi sulla porta perché mi illuminasse il corridoio. Tornai indietro e le mie braccia strinsero con paura il pallido fantasma che aveva dormito con loro tante volte. Uscii con quel funebre carico. Sulla porta, una mano, che pendeva inerte, si bruciò sulle candele, e gettò a terra il candelabro. Cadute al suolo, le candele continuarono a bruciare con fiamma agonizzante e triste. Restai immobile per un istante con l'orecchio attento. Si udiva solo il borbottio dell'acqua nella fonte del labirinto. Andai avanti. Giù, in fondo all'anticamera, brillava la lampada del Nazzareno, ed ebbi timore di passare davanti all'immagine estatica e livida. Ebbi timore di quello sguardo morto! Tornai indietro (SO, 114).

Ne nasce una scena ridicola: un baldanzoso guitto illumina la scena a giorno accendendo tutte le candele, poi si muove col cadavere in braccio, cercando di fare il più assoluto silenzio, lo manda a sbattere con una mano su un candelabro, facendolo cadere e spargendo a terra le candele a rischio di provocare un incendio - immobilità assoluta... speriamo che Isabel non abbia sentito... unico suono percepito il borbottio della fonte nel labirinto del giardino... si può ripartire... ed ecco di nuovo il Cristo, che diventa un ostacolo insormontabile! Bradomín torna indietro e, cadavere in braccio, si fa tutto il giro del palazzo per non passare davanti all'immagine che lo spaventa - e ha il coraggio di dire: *No vacilé*. Il dramma ha ceduto il terreno al grottesco, che raggiunge il culmine quando i capelli della

morta si impigliano su una maniglia, e bisogna tirare per liberarla, facendo sbattere la porta più volte, fino a che i capelli non si strappano:

> *Per arrivare alla camera da letto di Concha era necessario fare il giro di tutto il palazzo se non volevo passare per l'anticamera. Non vacillai. Uno dopo l'altro percorsi grandi saloni e corridoi tenebrosi. A volte il chiaro di luna giungeva fino al fondo deserto delle stanze. Io passavo come un'ombra davanti a quella successione di finestre che avevano chiuse solo le vetrate tarlate, le vetrate nerastre, con cristalli impiombati, lacrimosi e tristi. Passando davanti agli specchi chiudevo gli occhi per non vedermi. Un sudore freddo mi inzuppava la fronte. A volte l'oscurità dei saloni era così densa che mi smarrivo in essi e dovevo camminare a caso, angustiato, rigido, sostenendo il corpo di Concha con un solo braccio e con l'altro steso per non inciampare. In una porta, la sua tragica e ondulante chioma si aggrovigliò. Palpai nell'oscurità per staccarla. Non potei. A ogni istante si aggrovigliava di più. La mia mano spaventata e rozza tremava su di essa, e la porta si apriva e si chiudeva, stridendo a lungo. Con spavento vidi che spuntava il giorno. Mi assalì una vertigine e tirai... Il corpo di Concha sembrava volersi sottrarre alle mie braccia. Lo strinsi con disperata angustia. Sotto quella fronte tesa e scura cominciarono a socchiudersi le palpebre di cera. Io chiusi gli occhi, e con il corpo di Concha afferrato con le braccia fuggii. Dovetti tirare brutalmente finché si spezzarono gli amati e profumati capelli.. (SO, 115).*

E quando, finalmente, la missione è compiuta, e la morta è stata riportata nel suo letto (a parte una cospicua ciocca di capelli), questo dongiovanni trasformato in un cialtrone ridicolo si sente così soddisfatto, tronfio e al sicuro che si crede in dovere di mettere il sigillo della sua grandezza su tutta la vicenda, quasi come se dovesse marcare il territorio, e «giace» (come si dice in linguaggio corretto) con la defunta!

> *Restai sulla porta indeciso e sospirante. Dubitai se tornare indietro per mettere sulle labbra gelate l'ultimo bacio: Resistetti alla tentazione. Fu come lo scrupolo di un mistico. Temetti che vi fosse qualcosa di sacrilego in quella malinconia che in quel momento mi pervadeva. La tenera fragranza della sua camera accendeva in me, come una tortura, la voluttuosa memoria dei sensi. Bramavo di gustare le dolcezze di un sogno casto, e non potei. Anche ai mistici le cose più sante suggerivano, a volte, i più strani diabolismi. Ancor oggi il ricordo della morta è per me di una tristezza depravata e sottile: Mi graffia il cuore come un gatto tisico dagli occhi lucenti. Il cuore sanguina e si torce, e dentro di me ride il Diavolo che sa trasformare tutti i dolori in piaceri. I miei ricordi, glorie dell'anima perdute, sono come una musica livida e ardente, triste e crudele, al cui strano suono danza il fantasma piangente dei miei amori. Povero e bianco fantasma, i vermi gli hanno mangiato gli occhi, e le lacrime cadono dalle orbite! Danza nel crocchio giovanile dei ricordi, non posa a terra, galleggia su un'onda di profumo (SO, 115-6).*

Di tutto questo, a parte il vagare con un cadavere in braccio, non c'è traccia nel modello di Barbey d'Aurevilly, e mi pare evidente che Valle-Inclán abbia voluto mettere insieme

alcuni elementi tipici del repertorio decadente per poi stravolgerli con una piroetta improvvisa e strappare la maschera al suo personaggio.[xxv]

Maschera e volto di Juan Manuel

Juan Manuel de Montenegro e Bradomín vengono messi a confronto in alcune occasioni, mostrando di rappresentare due diversi modelli di nobiltà e di comportamento. Sembra evidente che Juan Manuel non abbia molta considerazione di suo nipote e del suo carattere cortigiano. Si può notare una certa competizione quando compare al palazzo di Brandeso e comunica gridando dal cancello principale:

> *Don Juan Manuel si era fermato al centro del cammino, e alzandosi sulle staffe [della sella] e ci salutava togliendosi il cappello. Poi, con voce potente, ripetuta da un'eco lontana, gridò:*
> *- Nipote! Nipote! Fa aprire la cancellata del giardino!*
> *Concha alzò le braccia ad indicare che aveva già dato disposizione, poi rivolta a me esclamò ridendo:*
> *- Digli tu che stanno arrivando.*
> *Io ruggii con le mani alla bocca:*
> *- Stanno arrivando!*
> *Ma Don Juan Manuel fece mostra di non sentirmi. Il privilegio di farsi sentire a distanza era suo e basta. Concha si tappò le orecchie:*
> *- Taci, perché non confesserà mai che ti sente.*
> *Io continuai a ruggire:*
> *- Stanno arrivando! Stanno arrivando!*
> *Inutilmente. Don Juan Manuel si chinò accarezzando il collo del cavallo. Aveva deciso di non sentirmi. Poi si alzò di nuovo sulle staffe:*
> *- Nipote! Nipote!*
> *Concha si appoggiava alla finestra ridendo come una bambina felice:*
> *- È magnifico!*
> *Il vecchio continuava a gridare dal cammino:*
> *- Nipote! Nipote!*
> *Era davvero magnifico quel Don Juan Manuel de Montenegro. Certamente gli parve che non arrivassero a aprirgli l'ingresso con la necessaria rapidità, perché spronando il cavallo, si allontanò al galoppo (SO, 69).*

[xxv] *«Valle-Inclán vio en este desenlace una "posibilidad" artística, y hemos de confesar que hizo con él algo tan trágicamente poético, tan distinto del modelo, que sin su genial imitación nadie hablaría hoy del cuento de Aurevilly. Llevada a este grado, la imitación es creación»* (Pierre Darmangeat, «Valle-Inclán y Barbey d'Aurevilly», *El Sol*, Madrid, 1 de marzo de 1936, p. 2). Cfr. anche, per un'analisi più generale dell'ironia nelle *Sonatas*, José Alberich, «Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 33, 1965, n. 4, pp. 360-82.

C'è un senso di superiorità in Juan Manuel, che rivendica «*il privilegio di farsi sentire a distanza*»: quando Concha rivela che «*non confesserà mai che ti sente*», Bradomín insiste *rugiendo*, ma deve arrendersi all'esibizione del «*magnifico idalgo*». Una seconda occasione di confronto si ha nel dialogo che i due intrattengono nella biblioteca del palazzo di Brandeso. Qui Juan Manuel ironizza sul fatto che il nipote sta leggendo un libro devoto e prende lo spunto per una battuta un po' blasfema:

> *- Nipote, hai ereditato la mania di tuo nonno, che passava anche lui le giornate a leggere. Così diventò matto!... E che libraccio è questo?*
> *I suoi occhi profondi e verdastri diressero verso il Florilegio de Nuestra Señora uno sguardo pieno di sdegno. Si allontanò dalla luce e fece qualche passo per la biblioteca, facendo risuonare gli speroni. Si fermò subito:*
> *- Marchese di Bradomín, è finito il sangue di Cristo nel Palazzo di Brandeso?*
> *Capendo il suo desiderio, mi alzai. Don Juan Manuel stese un braccio, fermandomi con un gesto sovrano:*
> *- Non ti muovere! Non c'è qualche servitore nel Palazzo?*
> *E dal fondo della biblioteca cominciò a chiamare a gran voce (SO, 77).*

L'atteggiamento di Juan Manuel emerge imperioso nel gesto con cui ferma Bradomín, pronto ad alzarsi per procurargli del vino: risponde alla cortesia del marchese con un gesto semplice e «*sovrano*»: non è lui che deve muoversi, sono i servitori che debbono accudire ai loro padroni. Per Juan Manuel nobiltà significa comando, ed essere signori significa comportarsi come signori e farsi servire. Emerge, nella stessa conversazione, anche la radice di questo differente atteggiamento: Juan Manuel conosce ed ostenta l'antichità del suo casato, ne conserva la memoria e ne trae motivi di orgoglio, mentre il decadente Bradomín sembra ignorare la storia della sua famiglia, o comunque ostenta di non darle troppo peso:

> *- Sai già che da tre secoli è privilegio dei Marchesi di Bradomín essere ricevuti con il gonfalone nelle parrocchie di San Rosendo de Lantañón, Santa Baya de Cristamilde e San Miguel de Deiro. I tre curati sono nominati dalla tua casa. Mi sbaglio, nipote?*
> *- Non si sbaglia, zio.*
> *Concha interruppe, ridendo:*
> *- Non gli faccia domande. È una pena, ma l'ultimo Marchese di Bradomín non sa una parola di queste cose!*
> *Don Juan Manuel scosse la testa gravemente:*
> *- Questo lo sa! Deve saperlo! (SO, 78)*[xxvi]

[xxvi] Sul *Derecho de presentación* cfr. *Código de Derecho Canónico*, a cura del Consejo Episcopal Latinoamericano, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 2002, s. v. *De la presentación*, pp. 155-8.

Vero è che il casato dei Montenegro mescola fatti storici e grossolane patacche, come la pretesa di discendere dal figlio di Orlando (che non sarebbe morto a Roncisvalle) e di una sirena:

> *- Noi Montenegro di Galizia discendiamo da un'imperatrice tedesca. È l'unico blasone spagnolo che porta metallo su metallo: speroni d'oro su campo d'argento. Anche il lignaggio di Bradomín è molto antico. Ma tra tutti i titoli del tuo casato: Marchesato di Bradomín, Marchesato di San Miguel, Contado di Barbanzón e Signoria di Padín, il più antico e il più illustre è la Signoria. Risale fino a Don Roldán [Orlando], uno dei Dodici Pari. Sapete già che Don Roldán non morì a Roncisvalle, come dicono le Storie.*
> *Io non sapevo niente, ma Concha assentì con la testa. Lei certamente conosceva quel segreto di famiglia. Don Juan Manuel, dopo aver vuotato un altro bicchiere, continuò:*
> *- Siccome anch'io discendo da Don Roldán, sono molto bene informato di queste cose! Don Roldán riuscì a salvarsi, e con una barca giunse all'isola di Sálvora. Attirato da una sirena, naufragò in quella spiaggia, e dalla sirena ebbe un figlio, che come figlio di Don Roldán fu chiamato Padín, che sarebbe equivalente a Paladino. Ecco perché una sirena abbraccia e sostiene il tuo scudo nella chiesa di Lantañón. (SO, 79)*

Il simbolismo

Come è consueto nei testi modernisti, *Sonata de otoño* presenta un complesso simbolismo. In particolare sembra di poter evidenziare una struttura simbolica nei due luoghi principali in cui si svolge la vicenda: l'interno e l'esterno del palazzo di Brandeso. La costruzione è un palazzo all'italiana del XVIII secolo, che conserva la memoria della storia della famiglia. Il giardino contiene un labirinto con al centro una fonte perenne, da cui si sente scorrere l'acqua di giorno come di notte, immagine di una sorgente di vita in perenne rinnovamento: «*Felici tempi i tempi giovanili. Poter essere come quella fonte, che nel fondo del labirinto ride ancora col suo riso di cristallo, senz'anima e senza età!*» (SO, 83). Si trova al centro di un labirinto che attrae e spaventa al tempo stesso, perché per arrivare alla fonte si corre il rischio di perdersi:

> *Io ricordavo vagamente il Palazzo di Brandeso, dove ero stato da bambino con mia madre, e il suo antico giardino, e il suo labirinto che mi spaventava e mi attirava. Passati gli anni, tornavo chiamato da quella bambina con cui avevo giocato tante volte nel vecchio giardino senza fiori. Il sole del tramonto lasciava un riflesso dorato tra il verde scuro, quasi nero, degli alberi venerabili. I cedri e i cipressi, della stessa età del Palazzo. Il giardino aveva una porta ad arco, e scolpiti in pietra, sopra il cornicione, quattro scudi con le armi di quattro lignaggi differenti. I lignaggi del fondatore, nobile da tutti e quattro i suoi nonni! (SO, 39)*[xxvii]

[xxvii] Parlando dei giardini dipinti da Santiago Rusiñol, Valle-Inclán scrive: «*Yo miro estos jardines de ahora, y apenas hallo en ellos una sombra de aquella divina tristeza que se posaba como un pájaro crepuscular de largas alas sobre el Jardín Abandonado. Recuerdo cómo este pintor de la melancolía otoñal es*

Il giardino e il palazzo sono carichi di ricordi, e pertanto rappresentano in generale la vita; vedremo però che si tratta di due rappresentazioni diverse. Scrive poco più avanti:

> *Io ricordavo nebulosamente quell'antico giardino dove i mirti secolari disegnavano i quattro scudi del fondatore, intorno a una fonte abbandonata. Il giardino e il Palazzo avevano la vecchiaia signorile e malinconica dei luoghi in cui, in altri tempi, si era svolta la vita amabile della galanteria e dell'amore. Sotto la fronda di quel labirinto, sulle terrazze e nei saloni, erano fiorite le risa e i madrigali, quando le mani bianche, che nei vecchi ritratti sostengono appena i fazzoletti ricamati, sfogliavano le margherite che custodiscono il candido segreto dei cuori. Ricordi belli e lontani! Anch'io li rievocai un giorno lontano, quando il mattino autunnale e dorato avvolgeva il giardino umido e rinverdito dalla pioggia costante della notte. Sotto il cielo limpido, di un azzurro araldico, i venerabili cipressi sembravano avere il sogno della vita monastica. La carezza della luce tremava sui fiori come un uccello d'oro, e la brezza tracciava nel velluto dell'erba, orme ideali e chimeriche, come se danzassero fate invisibili. (SO, 58-9)*

Giardino e palazzo sono luoghi in cui è trascorsa la vita; passeggiarvi, dunque, rappresenta un viaggio nel passato, ma il passato viene ricordato sempre a partire da un presente: è la condizione presente che appare diversa nel giardino e nel palazzo. Il giardino, a differenza del palazzo, viene costantemente *reverdecido*, si rinnova, rappresentando un presente aperto a molte possibilità, la cui definizione è lasciata all'immaginazione e al sogno. C'è una dimensione di magia e di mistero, a raffigurare un futuro imprevisto, che può scaturire da una danza di fate invisibili. La fonte del labirinto sembra generare un senso di pace:

> *Nel fondo del labirinto mormorava la fonte circondata da cipressi, e il mormorio dell'acqua sembrava diffondere nel giardino un pacifico sogno di vecchiaia, di raccoglimento e di abbandono. Concha mi disse:*
> *- Riposiamoci qui.*
> *Sedemmo all'ombra delle acacie, su una panca di pietra coperto di foglie. Di fronte si apriva la porta del labirinto misterioso e verde. Sulla chiave d'arco si alzavano due chimere macchiate di muschio, e un sentiero scuro, un solo sentiero, ondulava tra i mirti come il cammino di una vita solitaria, silenziosa e ignorata. (SO, 59-60)*

Da un lato c'è il labirinto, il passato, ma con ancora viva la fonte che alimenta la vita e, volgendosi nell'altra direzione, un cammino ignoto: Concha e Bradomín siedono su una pietra coperta di foglie, come se la vitalità della natura avvolgesse e neutralizzasse l'immobilità definitiva della pietra. Dal palazzo, che è un luogo chiuso, il giardino è sempre visibile come una possibilità a cui accedere:

---

también poeta amigo de gentiles y discretas malicias» (R. del Valle-Inclán, «Santiago Rusiñol», *Nuevo Mundo,* Madrid, 6-VI-1912).

Nel fondo del labirinto la fonte cantava come un uccello nascosto, e il sole del tramonto indorava i cristalli della loggia dove aspettavamo. Era tenero e fragrante: archi gentili chiusi da vetrate colorate lo fiancheggiavano con l'artificio del secolo galante che immaginò la pavana e la gavotta. In ogni arco, le vetrate formavano un trittico e di poteva vedere il giardino in mezzo a una tormenta, in mezzo a una nevicata e in mezzo a un acquazzone. Quella sera il sole d'Autunno penetrava fino al centro, come la lancia stanca di un eroe antico. (SO, 71)

Il termine *jardín* è usato da Bradomín anche per indicare i suoi ricordi, quando incontra le due figlie di Concha: «*Io sentii come passare una brezza d'aprile sul giardino dei ricordi. Quelle due bambine, le figlie di Concha, in altri tempi mi amavano molto, e anch'io le amavo*» (SO, 72).

Il giardino è caratterizzato dalla costante presenza di colombe che, in questo caso, non possono indicare la castità, che nessuno dei protagonisti può attribuirsi, e significano verosimilmente l'innocenza di una vita libera, ancorata alle sue radici più profonde: la stessa fonte sembra cantare come un uccello nascosto. Anche i merli addestrati da Florisel sono segni di libertà: abbandonano le gabbie in cui li tiene il paggio e volano lontano a fischiare, liberi, la canzone che hanno imparato. Il labirinto appare anche nel sogno di Concha, che viene raccontato nel giardino (non c'è spazio per il sogno dentro il palazzo):

Concha, immobile nell'arco della porta, guardava verso il cammino sospirando. Intorno volavano le colombe. La povera Concha si era irritata con me perché ascoltavo sorridendo il racconto di una visione celeste avuta mentre era addormentata tra le mie braccia. Era un sogno, come li facevano le sante delle storie che mi raccontava da bambino la dama pia e triste che allora abitava nel Palazzo. Ricordo vagamente quel sogno: Concha era perduta nel labirinto, seduta ai piedi della fonte e piangendo sconsolata. In quel frangente le apparve un Arcangelo. Non aveva spada né scudo: Era candido e malinconico come un giglio: Concha capì che quell'adolescente non veniva a combattere con Satana. Gli sorrise attraverso le lacrime, e l'Arcangelo stese su di lei le sue ali di luce e la guidò... Il labirinto era il peccato in cui Concha era perduta, e l'acqua della fonte erano tutte le lacrime che doveva versare nel Purgatorio. Nonostante il nostro amore, Concha non era condannata. (SO, 81)

Il sogno di Concha è la salvezza della propria anima dal passato vissuto nel peccato, trasformando l'acqua della fonte (la sua stessa vita) in lacrime di espiazione, ed è ancora una creatura alata, l'Arcangelo, a farla rinascere alla vita nuova, posando le sue ali su di lei, con lo stesso gesto con cui nel mito Iside riporta alla vita il corpo straziato di Osiride. L'arcangelo trasforma in nuova vita il passato di Concha e la riconduce al presente, alla porta dell'arco, dove si guardano due chimere, ma non risponde circa il futuro della donna, se non versando lacrime, che Concha interpreta come segno di morte imminente:

Dopo averla guidata attraverso i mirti verdi e immobili, alla porta dell'arco dove si guardavano le due Chimere, l'Arcangelo agitò le ali per volare. Concha, inginocchiandosi, gli chiese se doveva entrare in un convento, l'Arcangelo non rispose. Concha, torcendosi le mani, gli chiese se doveva sfogliare nel vento il fiore dei suoi amori, l'Arcangelo non rispose. Concha, trascinandosi sulle pietre, gli chiese se stava per morire, neanche allora l'Arcangelo rispose, ma

> *Concha sentì cadere due lacrime sulle sue mani. Le lacrime le scorrevano tra le dita come due diamanti. Allora Concha aveva capito il mistero di quel sogno... La povera, raccontandomelo, sospirava e mi diceva:*
> *- È un avviso del Cielo, Xavier.*
> *- I sogni non sono altro che sogni, Concha.*
> *- Sto per morire!... Tu non credi alle visioni?*
> *Sorrisi, perché allora ancora non ci credevo, e Concha si allontanò lentamente verso la porta della loggia. Sopra la sua testa, come un augurio felice, volarono le colombe. (SO, 82)*

Come Concha, anche Bradomín ha la sensazione di trovarsi smarrito all'interno di un labirinto: in un'occasione l'aspetto negativo del simbolo viene richiamato come immagine di confusione mentale (ma in questa citazione Bradomín si trova all'interno del palazzo, nel dormiveglia):

> *Nel torpore che mi fiaccava dolorosamente ogni volontà, io scorgevo che il mio pensiero si andava smarrendo in labirinti oscuri, e sentivo il sordo vespaio da cui nascono i cattivi sogni, le idee torturanti, capricciose e deformi, prese in un ritmo funambolesco. (SO, 98)*

Alla morte di Concha, quando Bradomín vorrebbe fuggire dal suo presente e dalle sue responsabilità, il giardino risulta inaccessibile, come si è già visto: si direbbe che viene protetto da elementi del tutto naturali, ma che terrorizzano e paralizzano il marchese:

> *Lontano ululavano i cani. Senza rumore scivolai a terra. Feci luce e contemplai quel volto già disfatto e la mia mano tremante toccò quella fronte. Il freddo e il riposo della morte mi atterrirono. No, ormai non poteva rispondermi. Pensai di fuggire, e aprii cauto una finestra. Guardai nell'oscurità con i capelli ritti, mentre nel fondo dell'alcova ondeggiavano le cortine del mio letto e oscillava la fiamma delle candele nel candeliere d'argento. I cani continuavano a ululare molto distanti, e il vento si lamentava nel labirinto come un'anima in pena, e le nuvole passavano sopra la luna, e le stelle si accendevano e si spegnevano come le nostre vite. (SO, 109-10)*

Come si accennava, anche il palazzo ha al suo interno una struttura che sembra labirintica. La sua descrizione avviene con aggettivi di significato opposto a quelli normalmente usati per il giardino. Nei corridoi fa freddo (SO, 47) e per Bradomín è possibile perdersi: «*Vuoi chiamare Candelaria affinché mi guidi per questi corridoi?*» (SO, 51), chiede a Concha. Sono normalmente oscuri e dànno alle presenze umane l'apparenza di fantasmi: «*Si volse dalla porta chiamandomi con gli occhi, e tutta bianca come un fantasma, sparì nell'oscurità del corridoio*» (SO, 51). Si incrociano aprendosi su saloni, in uno dei quali è presente l'equivalente della fonte nel labirinto del giardino: un'immagine di Cristo, ai cui piedi arde una lampada perennemente accesa: «*All'incrocio [en la cruz (!)] di due corridoi si apriva un'anticamera rotonda, grande e senza mobili, con quadri di santi e cassapanche antiche. Su un*

muro maestro proiettava un cerchio smorto di luce la lampada a olio che illuminava i piedi lividi e storpiati di Gesù Nazzareno» (SO, 51-2).[xxviii]

Come il labirinto del giardino, anche il labirinto del palazzo rappresenta il passato: «*Tempi, quelli, in cui le nostre risate pazze e felici avevano turbato il nobile raccoglimento del Palazzo, e svanivano per le chiare e grandi anticamere, per i corridoi oscuri, fiancheggiate da anguste finestre sovrapporta dove tubavano le colombe*» (SO, 64). Ma al tempo stesso sta a rappresentare un presente di segno completamente diverso. Nel palazzo non c'è spazio per il sogno e la speranza, per il rinnovamento che caratterizza il giardino. Il passato del palazzo è pietrificato, immutabile, senza danza di fate nascoste e senza apertura al futuro: può solo essere giudicato (da qui la presenza del Cristo). Il passato sono le statue degli antenati nella cappella, imprigionate nella loro tomba:

> *La cappella era umida, tenebrosa, risonante. Sulla pala d'altare campeggiava uno scudo di sedici campi, smaltati di rosso e azzurro, nero e verde araldici, oro e argento. Era lo scudo concesso come titolo dai Re Cattolici al Capitano Alonso Bendaña, fondatore del maggiorascato di Brandeso (SO, 104).*

> *Alla destra dell'altare era sepolto il Capitano Alonso Bendaña con altri cavalieri del suo lignaggio: il sepolcro aveva la statua orante di un guerriero. A sinistra era sepolta Donna Beatriz de Montenegro, con altre dame d'alto lignaggio: il sepolcro aveva la statua orante di una religiosa in abito bianco come le Superiore di Santiago. La lampada del presbiterio era accesa giorno e notte davanti alla pala d'altare scolpita come un gioiello regale: gli aurei grappoli della vite evangelica sembravano offrirsi carichi di frutta. [...] La luce della lampada, tra catene d'argento, aveva un timido fremito d'ali d'uccello prigioniero, come se si affannasse a volare verso il santo (SO, 104-5).*

A questa prigione dei morti corrisponde la prigione dei vivi: l'immagine di Micaela, cieca, invecchiata, con cui Concha evita il contatto e il dialogo, rappresenta l'unica vita possibile dentro il labirinto del palazzo, dove il passato grava su un presente senza sogni. Questa natura labirintica risulta evidente dopo la morte di Concha, quando Bradomín deve trasportarne il cadavere:

> *Timoroso aguzzai la vista sul nero corridoio e mi avventurai nelle tenebre. Tutto sembrava addormentato nel Palazzo. Camminai a tentoni palpando il muro con la mano (SO, 111).*

[xxviii] «*En la cruz de dos corredores abríase una antesala redonda, grande y desmantelada, con cuadros de santos y arcones antiguos. En un testero arrojaba cerco mortecino de luz, la mariposa de aceite que alumbraba los pies lívidos y atarazados de Jesús Nazareno*». Frase quasi identica in SO, 62: «*Concha se detuvo en la cruz de dos corredores, donde se abría una antesala redonda, grande y desmantelada, con arcones antiguos. En un testero arrojaba cerco mortecino de luz la mariposa de aceite que día y noche alumbraba ante un Cristo desmelenado y lívido*». È l'anticamera dove giocavano da bambini, e dove vedono la vecchia Micaela, donzella della madre di Concha, che non vuole rivolgerle la parola («*Es Micaela... La doncella de mi madre. ¡La pobre está ciega! No le digas nada...*»).

> *Restai immobile per un istante con l'orecchio attento. Si udiva solo il borbottio dell'acqua nella fonte del labirinto. Continuai avanti. Giù, in fondo all'anticamera, brillava la lampada del Nazzareno, ed ebbi timore di passare davanti all'immagine estatica e livida. (SO, 114)*

Sembra molto significativo il richiamo della fonte del giardino, irraggiungibile per Bradomín, accanto all'immagine del Cristo (*fons vitae*), e il suono dell'acqua che scorre è indicato con il termine *borboteo*, che stavolta non richiama l'abituale immagine del canto e della musicalità. Il Cristo del labirinto interno non sembra avere l'aspetto del Gesù misericordioso, ma quello del Gesù giudice, un Gesù morto, con tutto il realismo inquietante che l'arte spagnola sa mettere nel ritrarre la passione, ed è proprio questo aspetto, accentuato dalla luce della lampada nel salone buio, a mettere paura a Bradomín. Dunque deve inoltrarsi nel labirinto per raggiungere la stanza di Concha senza passare davanti al Crocifisso:

> *Per arrivare alla camera da letto di Concha era necessario fare il giro di tutto il palazzo se non volevo passare per l'anticamera. Non vacillai. Uno dopo l'altro percorsi grandi saloni e corridoi tenebrosi. [...] Passando davanti agli specchi chiudevo gli occhi per non vedermi. Un sudore freddo mi inzuppava la fronte. A volte l'oscurità dei saloni era così densa che mi smarrivo in essi e dovevo camminare a caso (SO, 115)*

L'ultimo atto simbolico, con cui si conclude il romanzo, è l'uccisione del nibbio il giorno dopo la morte di Concha:

> *Le bambine mi circondarono sulla porta finestra del balcone che dava sul giardino. I rami verdi e foschi di un abete sfioravano i cristalli lacrimosi e tristi. Sotto il vento delle montagne, l'abete sentiva fremiti di freddo, e i suoi rami verdi sfioravano i cristalli come una chiamata del giardino vecchio e scuro che sospirava per i giochi delle bambine. Quasi rasoterra, in fondo al labirinto, svolazzava uno stormo di colombe, e dal cielo azzurro e freddo scendeva attentamente osservato un nibbio dalle lunghe ali nere:*
> *- Ammazzalo, Xavier!... Ammazzalo!...*
> *Andai a prendere lo schioppo, che dormiva coperto di polvere in un angolo della stanza, e tornai sul balcone. Le bambine batterono le mani:*
> *- Ammazzalo! Ammazzalo!*
> *In quel momento il nibbio cadeva sullo stormo di colombe che volava spaventato. Imbracciai lo schioppo, e quando si aprì uno spiraglio, sparai. Qualche cane latrò nei campi vicini. Le colombe formarono un mulinello in mezzo al fumo della polvere. Il nibbio cadeva di bolina, e le bambine scesero veloci e lo portarono tenendolo per le ali. Tra le piume del petto sgorgava sangue vivo... Con il nibbio in mano si allontanarono in trionfo. Io le chiamai sentendo nascere una nuova angoscia:*
> *- Dove andate?*
> *Si girarono dalla porta sorridenti e felici:*
> *- Vedrai che spavento diamo alla mamma quando si sveglierà!...*
> *- No! No!*

- Da morire dal ridere! (SO, 117-8)

Il nibbio sembra essere un simbolo abbastanza complesso. Si tratta di un uccello predatore, simile al falco, e il suo volo aggressivo verso le colombe può far pensare che sia una rappresentazione dello stesso Bradomín in quanto seduttore senza scrupoli; in questo caso, la sua uccisione rappresenterebbe un suicidio simbolico. A me non convince molto questa interpretazione, tuttavia, considerato che la scena si svolge nel balcone, quindi all'esterno del palazzo, si può immaginare che rappresenti non la morte di Bradomín, che di fatto non muore, ma la fine della dimensione sognante, speranzosa e magica della sua vita. Però, isolando l'immagine, si potrebbe pensare anche all'esatto contrario: Bradomín uccide il rapace che sta attaccando le colombe, proprio per proteggere questa dimensione, significando quindi una sorta di superamento o di rimozione di quanto è accaduto la notte precedente; tuttavia l'ostacolo a questa interpretazione positiva sta proprio nelle ultime parole di Bradomín, che alludono chiaramente a una morte del sogno:

> *Io sentivo un'angoscia disperata e sorda di fronte a quel muto e freddo fantasma della morte che troncava i sogni nei giardini della mia anima. I bei sogni che l'amore incanta! Io sentivo come una strana tristezza, come se il crepuscolo cadesse sulla mia vita e la mia vita, simile a un triste giorno invernale, finisse per iniziare di nuovo con un'alba senza sole. La povera Concha era morta! Era morto quel fiore di sogno a cui sembravano belle tutte le mie parole! Quel fiore di sogno a cui tutti i miei gesti sembravano sovrani!... Avrei incontrato di nuovo un'altra principessa pallida, dai tristi occhi incantati, che mi avrebbe ammirato come magnifico? Dinanzi a questo dubbio piansi. Piansi come un Dio antico nell'estinzione del suo culto! (SO, 118)*

Morto il sogno, morto «*quel fiore del sogno*» che era Concha, Bradomín ha dinanzi solo una prospettiva: un lungo inverno, un'alba senza sole, la fine di un ruolo o di una forma di vita, consistente nell'avere costantemente una principessa che lo ammiri come in un culto.

È però possibile un'altra interpretazione. Si è visto che i volatili del giardino, colombe e merli, sono immagini di innocenza e libertà: le colombe entrano nel palazzo solo con le ali tagliate loro dalle bambine di Concha per gioco (SO, 99, 100) - vale a dire che dentro il palazzo non è possibile il volo, le ali sono tarpate e solo è possibile una sopravvivenza cieca, negata alla realtà esterna, come quella di Micaela. Inoltre, il sogno di Concha è una rinascita nella vita eterna, assicurata dalle ali dell'arcangelo che la avvolgono. Non sarebbe dunque illogico pensare che il nibbio rappresenti proprio Concha, o meglio la fine del suo sogno, ad opera di Bradomín e del suo schioppo, inteso come simbolo fallico: Concha, trasfigurata in nibbio, animale sacro a Iside, che con le sue ali da nibbio avvolge il corpo di Osiride, rigenerandolo, vola verso le colombe, sul fondo del giardino, dove c'è la fonte la cui acqua è trasformata in lacrime di espiazione, ma questo volo è stato reso impossibile da

Bradomín - e il nibbio ucciso viene riportato nel posto che gli appartiene: nella stanza dove giace il corpo inanimato di Concha, di cui tutti ora possono fare la scoperta.[xxix]

Ironia e distanziamento

Nella finzione letteraria, le *Sonatas* sono un libro di memorie scritte in prima persona da un anziano marchese decadente chiamato Xavier de Bradomín: questo dato ovvio ha delle conseguenze interessanti. In primo luogo, bisogna tenere costantemente separati l'autore fittizio (Bradomín) e l'autore vero (Valle-Inclán): non esiste nessuna possibilità di attribuire al pensiero di Valle-Inclán un'affermazione o un giudizio di Bradomín. È vero che nel personaggio del marchese si trovano alcune caratteristiche che Valle-Inclán ha tratto dalla sua vita: è nato in Galizia, ha viaggiato in Messico, subisce l'amputazione di un braccio in *Sonata de invierno*... ma questo non implica affatto che sia un *alter ego* dell'autore; al contrario, Valle-Inclán prende abitualmente le distanze dal suo personaggio e lo sottopone a un trattamento ironico, quando addirittura non lo ridicolizza.

Questo distanziamento, che è forse l'elemento più riuscito della tetralogia, è realizzato attraverso una magistrale ricerca stilistica. In effetti, trattandosi di autobiografia fittizia, Valle-Inclán attribuisce a Bradomín non solo un carattere, ma anche uno stile - un po' come fa Cervantes quando don Chisciotte immagina il prologo del libro che racconterà le sue avventure. «*Vecchio dandy*», Bradomín non può che scrivere alla maniera dei decadenti e ricorre a tutto il repertorio tematico dei nipoti di Baudelaire: Valle-Inclán si diverte a far uscire dalla sua penna ogni sorta di inverosimile esempio dell'immaginario modernista, mescolato a testimonianze più «sincere». Bradomín è esibizionista, egocentrico, smargiasso, mentitore, esagerato, e soprattutto scrive per vanagloriarsi di fronte a un pubblico. Scrittore dotato di talento, non è altrettanto bravo nell'indagine psicologica e nella scelta delle situazioni. Questa chiave di scrittura consente a Valle-Inclán di realizzare pagine di straordinaria bellezza, e al tempo stesso di stravolgere i luoghi comuni del modernismo, riuscendo a mescolare, in modo magistrale, momenti lirici e situazioni da romanzo d'appendice, nostalgia struggente e *pastiche* letterario, evocazione del *locus amoenus* e

[xxix] «*En ninguna cosa se puede mejor jugar, si uno es sabio, y prudente, como en ver si sus obras son hechas a tiempo... Porque assí como el Milano conoce el buen tiempo de la Primavera; assí se da a entender, se deve conocer el tiempo, en que cada cosa se deve hazer; porque el que assí lo hiziere, será tenido por sabio y prudente*» (Antonio Bernat Vistarini, John T. Cull, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid 1999, n. 1075: *Milano que vuela)*: questo senso potrebbe essere applicato al fatto che Concha, imprudentemente e a tempo sbagliato, sarebbe tornata al peccato, pur sapendosi vicina alla morte. Cfr. anche: «*In the Great Hymn to Osiris on the stela of Amenemose (Dynasty XVIII) in the Louvre Museum, the goddess is envisaged as a kite protectively shading the god with her plumage, the breeze created by her wings providing breath for him*» (George Hart, *The Routledge Dictionary of Egyptians Gods and Goddesses*, Routledge, London - New York 2005, p. 80, *s. v. Isis*).

grand guignol. Credo che la seguente scena sia un buon esempio del «cattivo gusto» di Bradomín come scrittore modernista:

> *Amorosa e compiacente gettò su di me il velo profumato della sua chioma. Io respirai col viso immerso come in una fonte santa, e la mia anima si riempì di delizia e di ricordi fioriti. Il cuore di Concha batteva con violenza, e le mie mani tremanti sbottonarono la sua tunica, e le mie labbra baciarono la carne, unte di amore come di un balsamo:*
> *- Vita mia!*
> *- Vita mia!*
> *Concha chiuse gli occhi per un momento, e alzandosi in piedi, cominciò a raccogliere i suoi capelli:*
> *- Vattene!... Vattene, in nome di Dio!...*
> *Io sorrisi guardandola:*
> *- Dove vuoi che vada?*
> *- Vattene!... Le emozioni mi uccidono e ho bisogno di riposare. Ti ho scritto di venire, perché ormai tra noi può esserci solo un affetto ideale... Capirai che, malata come sono, non è possibile altro. Morire in peccato mortale... Che orrore!*
> *E pallida come non mai incrociò le braccia, appoggiandole mani sulle spalle, in un atteggiamento rassegnato e nobile che le era abituale.*
> *Io mi diressi alla porta:*
> *- Addio, Concha!*
> *Ella sospirò:*
> *- Addio!*
> *- Vuoi chiamare Candelaria perché mi guidi in questi corridoi?*
> *- Ah!... È vero che ancora non sai...!*
> *Andò alla pettiniera e suonò il campanello. Aspettammo in silenzio senza che nessuno si presentasse. Concha mi guardò indecisa:*
> *- È possibile che Candelaria si sia addormentata...*
> *- In tal caso...*
> *Mi vide sorridere e mosse la testa seria e triste:*
> *- In tal caso, ti guiderò io. (SO, 50-1)*

Un brano così, in un testo qualunque, indurrebbe il critico al sorriso: il miracolo di Valle-Inclán è aver costruito una narrazione al cui interno tale brano è naturale, in armonia con il contesto, e contribuisce alla bellezza del testo. Bradomín costruisce la sua immagine: cortese coi villici, paterno con Florisel, ipergalante con ogni donna, indulgente coi suoi difetti, in una visione che non ammette alternative né discussioni, e della quale dobbiamo fidarci ciecamente, pur avendo il forte sospetto che racconti balle. Esemplare di questo atteggiamento cialtronesco, la galante «toccata e fuga» con Isabel, la notte della morte di Concha.

Il distanziamento permette di inserire nel testo un duplice punto di vista, quello dell'autore reale e quello dell'autore fittizio, con un gioco che verrà sviluppato più organicamente nelle *Sonatas* posteriori. Per esempio, in *Sonata de estío* si legge: «*Con l'anima presa da religiosa emozione, contemplai la spiaggia bruciata dove sbarcarono, prima di ogni altro popolo*

della vecchia Europa, gli avventurieri spagnoli, figli di Alarico il barbaro e di Tarik il moro» (SE, 113):[xxx] esempio di una retorica da *conquistadores,* logica nel personaggio di Bradomín ma estranea a Valle-Inclán.[xxxi]

Adottando questa chiave di lettura, va tenuto presente che Bradomín, come personaggio, è costruito con una cultura più romantica che decadente, e questo si nota molto nelle idee che sostiene nelle sue memorie.[xxxii] Tutto l'universo delle *Sonatas* è messo a fuoco a partire dal punto di vista di Bradomín, il quale, a sua volta, si identifica con un certo tipo di nobiltà spagnola, di cui risulta essere una rappresentazione plastica. È vero che, nel dialogo con Juan Manuel nella biblioteca di Brandeso, Bradomín sembra disinteressato alla storia del suo casato, ma questo singolo episodio contrasta con molte testimonianze di segno opposto, soprattutto nelle *Sonatas* posteriori. Si potrebbe anche pensare che, in questo episodio, il marchese adotti un atteggiamento artificioso, continuando la sua competizione con Juan Manuel (e che Valle-Inclán stia rappresentando due diversi tipi nobiliari): in effetti, l'identificazione di Bradomín con il suo stato sociale è fuori discussione.

Inteso come tipo, il nostro personaggio rappresenta una nobiltà spagnola che, nella sua storia, ha adottato l'ideologia del cattolicesimo e la difesa del papato (*Sonata de primavera*, con la sua ambientazione italiana, anzi vaticana), e ha portato a termine la conquista del Nuovo Mondo (*Sonata de estío*), ed ora vive l'autunno estetizzante della sua decadenza, che terminerà con *Sonata de invierno*, in una guerra civile inquinata da trame e tradimenti, nella gravissima crisi istituzionale dell'Ottocento. Se nel suo stile letterario e nella scelta dei temi Bradomín si mostra un personaggio decadente, nel suo carattere rappresenta invece un efficace ritratto del nobile barocco: sopravvissuto a quella Spagna del Seicento in cui la nobiltà spadroneggia, con un comportamento privo di morale, e con il saccheggio delle risorse pubbliche nel processo che è stato definito di rifeudalizzazione. D'altronde, questa

---

[xxx] Si noti il richiamo romantico a una Spagna dalle radici visigote e moresche, in un tempo in cui l'apprezzamento per l'eredità musulmana non era frequente fuori da un atteggiamento romantico. O ancora: «*Al desembarcar en Veracruz, mi alma se llenó de sentimientos heroicos. Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio como un conquistador antiguo. Allá en sus tiempos mi antepasado Gonzalo de Sandoval, que fundó en México el reino de la Nueva Galicia, no habrá mostrado mayor desvío ante las princesas aztecas sus prisioneras, y sin duda la Niña Chole era como aquellas princesas que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas, porque me miraron largamente sus ojos y la sonrisa más bella de su boca fue para mí. La deshojaron los labios como las esclavas deshojaban las rosas al paso triunfal de los vencedores. Yo, sin embargo, supe permanecer desdeñoso*» (*SE*, 121).

[xxxi] Cfr. José Alberich, «Ambigüedad y humorismo en las Sonatas de Valle-Inclán», *Hispanic Review*, 33, 1965, n. 4, pp. 360-82, p. 372; Elena Cueto Asín, «Valle-Inclán y la emigración a América, o la reescritura modernista de una realidad Moderna», *El Pasajero*, otoño 2004, disponibile online all'URL: <*www.elpasajero.com/ventolera/cueto.html*>; Nicolas Fernández Medina, «El joven Valle-Inclán en México (1892-93)», *El Pasajero*, estío 2004, <*www.elpasajero.com/vallemexico.html*>.

[xxxii] Cfr. Jorge Manrique, «Valle-Inclán, refundidor de las Memorias Amables de José Zorrilla», *Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica*, n. 36, 2011, pp. 429-60, p. 442 <*fuesp.com/revistas/pag/CILH_36.html*>.

natura barocca è implicita nel costante richiamo a don Juan Tenorio, soprattutto nella versione di Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* ritrae in negativo la nobiltà dell'epoca e la condanna alla luce di una morale controriformista, di cui restano ancora forti tracce nelle donne anziane della famiglia Bendaña. La differenza, rispetto all'archetipo del don Juan, sta nel fatto che Valle-Inclán non lascia sprofondare all'inferno il suo personaggio ed anzi, al termine di una complessa vicenda, sembra redimerlo. Inteso come rappresentazione plastica di una certa Spagna, Bradomín prolunga il passato barocco nell'epoca moderna, ed è la personificazione della sua crisi finale (penso all'esito disastroso della guerra di Cuba): ciò spiega come mai, pur essendo collocato storicamente con una cronologia abbastanza precisa, in fondo il Marchese si presenta, e si parla di lui, costantemente come *viejo*: Bradomín rappresenta una Spagna vecchia, nel pieno della sua decadenza.

I segni della decadenza si ritrovano quasi in ogni pagina di *Sonata de otoño*, ma ciò che ne rafforza l'atmosfera è soprattutto l'atteggiamento dei protagonisti. Non c'è nulla nel romanzo che manifesti un elemento di modernità: se, per ipotesi, lo dovessimo ambientare nel Seicento o nel Settecento, non dovremmo cambiare un solo particolare. Questa condizione di apparente intemporalità è una costruzione artificiosa, e il simbolo più evidente sembra esserne il paggio Florisel: non solo per l'idea stessa di avere un paggio, ma per il vezzo di avergli cambiato nome («*Parece bautizado por las hadas*», SO, 58): «*Florisel es el paje de quien se enamora cierta princesa inconsolable en un cuento*» (SO, 60). Concha si assimila alla principessa inconsolabile di un racconto (allusione alla fine della sua relazione con Bradomín) e costruisce un mondo artificioso in cui vive come tale, *ritirata* nel suo palazzo, con le vecchie memorie, il giardino, le rose e le colombe. Un altro esempio di questa costruzione si può vedere nel desiderio di Concha che i merli addestrati da Florisel rimangano all'interno del giardino, mentre i volatili se ne allontanano.

Concha adotta una posa, esattamente come Bradomín che si atteggia a don Juan, o come Isabel che, a suo dire, se solo avesse sospettato la possibilità che Bradomín entrasse di notte nella sua stanza, avrebbe messo il chiavistello alla porta. È nel loro atteggiarsi che i due amanti si incontrano immediatamente: ne è un esempio la scena in cui Bradomín veste la donna, che fin dall'inizio appare deliziosamente compiacente, da un lato schernendosi, dall'altro indicando con gli occhi l'armadio in cui sono i vestiti (SO, 42-3).

Risulta dunque coerente che, fuori dal repertorio (peraltro limitato) delle sue pose, Bradomín risulti smarrito e rischi di perdersi di fronte alla realtà. L'autunno della nobiltà spagnola è la costruzione di un arcaismo estetizzante, nel quale il presente penetra fugacemente, con l'allusione al conflitto tra Isabel II e don Carlos. È importante notare che questa costruzione avviene ad opera degli stessi personaggi e, in ultima analisi, è il punto di vista di Bradomín: questo procura al testo una dimensione ironica, nella misura in cui tale punto di vista non coincide con quello di Valle-Inclán. Rileggendo in questa prospettiva l'incipit del romanzo, lo si può osservare sotto una luce molto diversa:

> *«Amore mio adorato, sto morendo e desidero solo vederti!». Ah! Quella lettera della povera Concha la persi molto tempo fa. Era piena di ansia e di tristezza, profumata di violette e di un antico amore. Senza finir di leggerla, la baciai. Erano circa due anni che non mi scriveva, e*

> *ora mi chiamava al suo fianco con suppliche dolorose e ardenti. I tre fogli blasonati avevano la traccia delle sue lacrime, e la conservarono a lungo. La povera Concha moriva ritirata nel vecchio Palazzo di Brandeso, e mi chiamava sospirando. Quelle mani pallide, profumate, ideali, le mani che io avevo amato tanto, tornavano a scrivermi come altre volte. Sentii che gli occhi mi si riempivano di lacrime. Io avevo sempre sperato nella resurrezione del nostro amore. Era una speranza indecisa e nostalgica che riempiva la mia vita con un aroma di fede: Era la chimera del futuro, la dolce chimera addormentata nel fondo dei laghi azzurri, dove si riflettono le stelle del destino. Triste destino il nostro! Il vecchio roseto del nostro amore rifioriva per sfogliarsi pietoso sopra una sepoltura.*
> *La povera Concha moriva!*
> *Io ricevetti la sua lettera a Viana del Prior, dove cacciavo tutti gli autunni. Il Palazzo di Brandeso è a poche leghe di distanza. Prima di mettermi in cammino, volli sentire María Isabel e María Fernanda, le sorelle di Concha, e andai a vederle. Entrambe sono monache nelle Comendadoras. Uscirono nel parlatorio, e attraverso le grate mi tesero le loro mani nobili e abbaziali, di spose vergini. Mi dissero, sospirando, che la povera Concha moriva, e, come un tempo, mi diedero del tu. (SO, 31-2)*

Questo brano dà le seguenti informazioni:

- Concha annuncia la sua morte;

- disgraziatamente, Bradomín poi si perde la lettera (confrontare questo dato con il gran dolore ostentato alla fine del romanzo, lascia qualche perplessità);

- neanche finisce di leggerla!

- Costruzione dell'atteggiamento: la lettera è blasonata (tre pagine di cui non conosciamo il contenuto); era ovvio che lo fosse, dato che Concha è nobile, ma va detto, forse perché la lettera di un borghese non può ostentare un blasone.

- Lacrime, chimera addormentata sul fondo dei laghi azzurri, ostentazione del suo stato nobiliare attraverso l'indicazione della caccia (tutti gli autunni), dopodiché, come primo atto concreto, va a trovare le sorelle di Concha... per quale motivo? Per sapere se quanto è scritto nella lettera corrisponde al vero!

L'elemento di realtà (la lettera) è come *importato* all'interno di un atteggiamento, senza il quale non potrebbe essere vissuto adeguatamente, e compiuta questa operazione, il comportamento si dispiega secondo un repertorio consolidato: Bradomín va mesto in chiesa, e la prima cosa che gli torna in mente è la scena in cui provocava Concha che recitava il rosario. Bradomín agisce secondo un ruolo: se non gli è possibile, si sente perduto e pensa alla fuga (lo fa anche in *Sonata de primavera*) o è incapace di agire (come quando il generale Bermúdez si riprende la *Niña* Chole in *Sonata de estío*).

Grazie alla tecnica del distanziamento, le *Sonatas* non sono una letteratura di evasione, non cantano con romantica nostalgia un mondo bello e perduto: al contrario, ironicamente, sono la rappresentazione di un tentativo (fallimentare) di fuga dalla realtà, messo in atto dal loro protagonista. Sono la storia di una catastrofe sociale, politica ed esistenziale.


PC
223



SCAVALCARE L'ORIZZONTE: MOVIMENTO E TRANSITORIETÀ IN BARBARA PUMHÖSEL[i]

BARBARA D'ALESSANDRO

***B**arbari gli*
***A**ntenati, nessun*
***R**omano o greco, fu tutto un*
***B**orbottare allora, gli*
***A**ntichi non*
***R**iuscirono*
***A** capire le*

[i] Immagine: 253 Tyndall Field, Florida WWII, <*www.flickr.com/photos/rich701/5962661146*>.

*P*arole incomprensibili
*U*lulate alla
*M*emoria in un susseguirsi di
*H*ysteron proteron forma cara ai mancini corretti e di troppi
*O*ssimori - figura degli indecisi - ora un
*E*njambement fa
*S*cenderne parte dell'ultimo giù nel verso seguente -
*E*siguo e incapace di non nominare la
*L*una.

Barbara Pumhösel.[ii]

Barbara Pumhösel, nome che si può ricostruire con le iniziali del componimento acrostico (che condensa in breve la storia dell'autrice, nata da «*antenati barbari*», mancina poi «*corretta*», indecisa e da sempre immersa nelle parole e nelle figure retoriche) nasce il 19 Giugno del 1959 a Neustift bei Scheibbs, in Austria. Dopo il diploma di maturità scientifica, la sua vita è arricchita fin dal 1977 da viaggi e vari spostamenti per ragioni lavorative (Gran Bretagna, Francia e Svizzera), fino alla laurea in Lingue e Letterature straniere presso l'Università di Vienna nel 1987, con una tesi sulla letteratura italiana per l'infanzia. Dal 1988 ha però lasciato la sua terra natale, e vive a Bagno a Ripoli, in provincia di Firenze, dove oltre a scrivere in prosa e versi, ha condotto laboratori di poesia per ragazzi e adulti presso scuole e biblioteche, collaborando a un progetto di promozione della lettura nelle scuole dell'obbligo. Dal 2009 fa inoltre parte della Compagnia delle Poete, un progetto incentrato sul comune territorio della lingua e della poesia italiana, volto a costruire insieme una nuova poesia di stampo corale/teatrale e transnazionale.[iii] Nel tracciare un ritratto della sua infanzia, Pumhösel ha descritto così i suoi primi ricordi «geografici»:

> *I ricordi più belli della mia infanzia sono legati più ai luoghi e ai libri che alle persone. Vivevo in una fattoria nella zona delle Prealpi, tra il Danubio e le prime montagne veramente alte.*

[ii] Poesia tratta da G. Negro, «La leggerezza profonda dell' In-der-Welt-sein: la poetica degli oggetti in Barbara Pumhösel» in *Kùmà*, n. 13, 2007. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html*>.

[iii] Oggi fanno parte di questo gruppo ben venti poetesse, di provenienza diversa, capaci di spaziare tra numerose lingue e diversi registri. Esse sono, in ordine alfabetico: Prisca Augustoni (svizzera), Cristina Ali Farah (italo-somala), Livia Bazu (romena), Laure Cambau (francese), Adriana Langtry (argentina), Mia Lecomte (italo-francese), Sarah Zuhra Lukanic (croata), Natalia Molebatsi (sudafricana), Vera Lucia de Oliveira (brasiliana), Helene Paraskeva (greca), Brenda Porster (statunitense), Bergonya Pozo (spagnola), Barbara Pumhösel (italo-austriaca), Sally Read (inglese), Melita Richter (croata), Francisca Paz Rojas (cilena), Candelaria Romero (argentina), Barbara Serdakowski (polacca), Jacqueline Spaccini (italo-francese), Eva Taylor (tedesca). Il numero è talmente elevato che quasi mai le autrici sono in scena tutte insieme, anzi spesso gli spettacoli variano a seconda della presenza o assenza di alcune poetesse, e addirittura è possibile mettere in scena due spettacoli contemporaneamente. Per un approfondimento sull'interessante progetto della Compagnia delle Poete cfr. F. Armato, *Premiata Compagnia delle poete*, Cosmo Iannone editore, Isernia 2013.

> *C'è un fiume freddissimo e pulito (ancora oggi) che viene dalle montagne, e ricordo una zattera e il tentativo di navigare conclusosi con un naufragio quasi immediato.*[iv]

La navigazione e soprattutto l'immagine del fiume, legato a un paesaggio nordico spesso innevato, rappresenta un elemento fondamentale e ricorrente in tutta l'opera di Pumhösel.[v] Il fiume, con il suo incessante fluire, è sinonimo di movimento, un movimento naturale e continuo che porta a spostarsi e a superare barriere geografiche senza quasi accorgersene. Nel caso di molti scrittori migranti poi, allo spostamento fisico va aggiunto quello linguistico, che si compie sulla carta, all'interno delle proprie opere, per riuscire a tradurre in parole o versi scritti in un altro idioma le immagini che si affollano nella loro mente. Il viaggio più difficile e accidentato è quindi spesso per questi autori quello da compiere nella lingua e attraverso la lingua, durante un processo creativo che presenta l'ostacolo ulteriore della traduzione, della scoperta di un nuovo mondo attraverso nuove parole, un processo il più delle volte difficile e doloroso, che può però rappresentare un atto d'amore verso la nuova lingua, o una liberazione, per essere riusciti finalmente ad esprimere una verità rimasta talvolta sepolta per anni sotto l'idioma materno.

1. La prima e l'ultima tappa: il viaggio attraverso la lingua

Non è mai facile tentare di spiegare per quale motivo un poeta decida di scrivere, di affidare la propria parola ai versi. Ancora meno lo è risalire alla ragione per cui una scelta come questa venga associata a una lingua straniera. Nel caso particolare di Pumhösel, si tratta di un processo legato alla necessità profonda di portare alla luce le proprie esperienze, il proprio sguardo sul mondo, nell'unica forma da lei ritenuta possibile, cioè quella scarna ed essenziale della poesia, costruendo giorno dopo giorno, verso dopo verso, una sorta di «diario» in grado di scavare all'interno dell'anima attraverso lo strumento di una lingua italiana utilizzata in modo del tutto personale. Lei stessa a tale proposito afferma:

> *Ammiro chi scrive un diario, senza esserci mai riuscita. Quando ho provato, talvolta, ho sentito la necessità di tagliare, subito dopo, e di tagliare ancora, fino a che non rimaneva che un*

[iv] B. Pumhösel in *Ai confini del verso: poesia della migrazione in italiano*, a cura di M. Lecomte, Le lettere, Firenze 2006, p. 20.

[v] Non a caso, la prima raccolta di poesie in tedesco pubblicata dall'autrice si intitola *gedankenflussabwärts* (Edition Thurnhof, Horn 2009) e contiene una serie di liriche dedicate proprio al fiume Erlauf, che scorre nella bassa Austria, vicino alla città natale della poetessa. Il tema del corso d'acqua, inteso anche metaforicamente come il fluire della memoria e della vita stessa, è presente come filo conduttore di tutti i componimenti, che sono corredati dalle raffinate litografie dell'artista Walpurga Ortag-Glanzer. Il titolo della raccolta rappresenta a pieno le diverse valenze semantiche coinvolte, se si pensa che esso che nasce proprio dall'unione di tre elementi grammaticali distinti: due nomi *Gedanken* (pensieri), *Fluss* (fiume), e un avverbio, *abwärts* (verso), che sembrano però riprendere altri due concetti molto comuni in tedesco, ovvero il *Gedankenfluss*, (flusso di pensieri), che unito a *flussabwärts*, (seguendo la corrente, secondo la corrente) lascia intendere come il luogo a cui vuole avvicinarsi la poetessa con i suoi versi non sia esclusivamente un luogo reale, ma soprattutto uno spazio interiore, personale, legato alla memoria della propria infanzia.

> *attimo, un'immagine. Così la mia poesia è diventata diario, documentazione, album di momenti, vissuti e elaborati, di autoscatti mentali e di sguardi sul mondo. Mi piace il surreale, il paradosso, l'elemento comico, lo sguardo obliquo e la risata, quella che non attenua il dolore, ma lo evidenzia.*[vi]

La scelta della lingua attraverso cui esprimere inizialmente questo diario lirico, caratterizzato da continui «tagli» e dall'assenza di orpelli retorici, è quindi ricaduta sull'italiano. Ma si può davvero parlare di scelta nel caso degli scrittori translingue? Oppure essi vengono piuttosto «colonizzati», nel senso di invasi, dalla lingua del Paese in cui vivono, fino a dimenticare e a lasciare in secondo piano le parole legate all'idioma del luogo di provenienza? La questione è una delle più difficili da risolvere, ed è stata a lungo discussa dagli scrittori translingue stessi, nel corso dei Seminari organizzati dall'associazione culturale Sagarana. Gregorio Carbonero, figlio di italiani immigrati in Venezuela, il cui caso è sicuramente particolare, ma che si ascrive comunque alla cerchia degli scrittori migranti, ha sostenuto, nel *Sesto seminario per gli Scrittori e Scrittrici migranti* tenutosi a Lucca nel 2006, una posizione particolare, che penso possa essere utile per capire quale meccanismo sia «scattato» anche nel caso della nostra autrice:

> *Credo che sia inevitabile sentire come l'idioma prenda in qualche modo possesso di noi: dubito un po' che sia solo per amore o solo per scelta; credo [...], che si debba aggiungere un ingrediente: il senso di non-ritorno. Quando vi è quel senso di non-ritorno, quando accade questo momento in cui si crede che non si tornerà più indietro all'altra patria o all'altra lingua, allora credo che ci si renda più disponibili a questo arricchimento, a questa invasione musicale, ritmica o materiale o pre-verbale dell'idioma, che non chiamerei colonizzazione.*[vii]

Proprio questa condizione esistenziale, avvertita come di non-ritorno, è stata probabilmente fondamentale per l'avvio della produzione in italiano di Pumhösel.[viii] Nel momento in cui tutte le immagini che si presentavano alla mente della poetessa apparivano in qualche modo congiunte alla lingua e alla cultura italiana, perdendo lentamente qualsiasi legame con i suoni della lingua austriaca, quello di tradurle sulla carta in versi poetici in italiano diventava quasi un «dovere», qualcosa a cui era impossibile sottrarsi. Si tratta quindi, a mio parere, di una non-scelta, spinta dalla necessità di riprodurre con le parole un'immagine intrinsecamente già legata, nel momento stesso in cui affiorava nella mente della scrittrice, ai suoni e alla forma della lingua di Dante. Il lavoro successivo a questa intuizione è un lavoro duro, di ricerca e *labor limae*, di affinamento e costruzione di parole che sono state, soprattutto nei momenti iniziali, difficili da possedere. Tuttavia il risultato è qualcosa di unico, e la scelta delle parole e la loro disposizione sul foglio, per quanto sembri naturale, non è affatto casuale. Scrivere in una lingua diversa dalla propria aiuta infatti a non dare per scontati i vocaboli, a sceglierli con cura e utilizzarli con una disciplina che difficilmente si avrebbe nel

---

[vi] B. Pumhösel, *Ai confini del verso*, cit., p. 21.

[vii] G. Carbonero, *Sesto seminario per gli Scrittori e Scrittrici migranti,* in «Sagarana». Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.sagarana.net/scuola/seminario6/seminario4.html*>.

[viii] In realtà, solo l'anno successivo alla raccolta *prugni* è uscito in Austria *gedankenflussabwärts*, ma ciò che qui preme sottolineare è che per lungo tempo (come afferma Pumhösel nello stesso *Sesto Seminario*, cit.), la poetessa ha considerato il tedesco come una «scatola di latta chiusa, non aperta da tanto» che non era quindi in grado di esprimere a pieno l'identità ormai transnazionale dell'autrice.

maneggiare il lessico quotidiano. «*Operare con una lingua straniera è un modo ovvio di defamiliarizzare l'espressione verbale*»[ix] ha scritto giustamente Kellman, e gli scrittori translingue, più dei loro colleghi, *sono consapevo*li di sfidare il loro stesso mezzo espressivo e portarlo ai limiti della sperimentazione. Da questo faticoso processo creativo emerge un punto di vista nuovo, straniato, attraverso il quale le parole non sono utilizzate in maniera automatica, ma pensate e ripensate, e poste in modo da costringere il lettore a «*prestare attenzione*».[x] Tutto ciò risulta tanto più significativo in un'epoca, quella odierna, in cui la sfiducia nei confronti del potere del linguaggio è ai massimi livelli, e in cui la poesia italiana tende spesso a giochi virtuosistici, privi di reale comunicazione. Al contrario l'uso delle parole in Pumhösel non è mai privo di scopo, ma serve piuttosto a trasmettere messaggi vitali e profondi, oltre che a riportare in versi la difficile ricerca dell'identità individuale. Proprio in questo senso, l'incontro con una nuova parola, di cui non si conosce ancora il significato ma solo il suono e la forma, viene descritto dall'autrice come un'esperienza intensa, creativa, quasi un'epifania, in cui il gesto di cercare il vocabolo sul dizionario non è altro che la tappa finale di un «viaggio» iniziato molto prima. Le parole sono quasi oggetti in questa visione particolare della poetessa, che si possono toccare con mano, esplorare e infine utilizzare in modi nuovi, magari non corrispondenti al significato ordinario:

> *[...] nella madrelingua, non c'è la stessa meraviglia che si manifesta quando si utilizza un'altra lingua. Nella lingua straniera c'è una parola che ha un suono preciso, bello, che suggerisce qualcosa che magari è tutto il contrario del suo significato reale ma finché non lo cerco nel dizionario, ho tutta una serie di immagini di quello che, per me, potrebbe essere. Io sento una parola e dal suo suono la collego ad un'immagine e prima di imparare cosa davvero vuol dire, posso anche toccare quella parola come un oggetto da guardare che mi suggerisce delle cose che poi non sono.*[xi]

In questo senso «*scrivere in una lingua diversa dalla propria lingua madre è un gesto liberatorio della costrizione significante/significato, è un gesto di meraviglia, cioè il gesto filosofico primario*».[xii] Ma scrivere in italiano è per Pumhösel anche la sola cosa a cui aggrapparsi, l'unica dimensione sentita veramente come propria da l'io poetante, che quasi afferra le parole, come fossero un filo di Arianna in grado di liberarla dal labirinto dell'incertezza e di un'esistenza a metà, tra due Paesi e due lingue:

> *scrivere*
>
> *dal niente spunta un filo di parole*
> *come Arianna lo seguo*
> *mi aggrappo il filo si fa più forte*
> *diventa fune ringhiera*
> *io - con cautela da equilibrista -*
> *poggio un piede davanti all'altro*

[ix] S. G. Kellman, *Scrivere tra le lingue*, trad. it. di F. Sinopoli, Città Aperta, Troina 2007, p. 45.
[x] *ibid.*, p. 47.
[xi] B. Pumhösel, in *Sesto seminario per gli Scrittori e Scrittrici migranti*, cit.
[xii] G. Negro, *Simmetrie asimmetriche tra umano e natura*, in B. Pumhösel, *prug*ni, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2008, p. 153.

e oso infine camminare da sola
se tentenno o inciampo so
che basta tendere la mano.[xiii]

I concetti di identità e di appartenenza vengono stravolti nel momento in cui si sceglie di (o si deve) cambiare Paese, e l'unica patria possibile, se questo termine ha ancora una validità, per gli scrittori migranti in generale e per Pumhösel in particolare, è quella della poesia. Come ha affermato Mia Lecomte, la migrazione comporta sempre «*un lungo percorso attraverso tutti i sensi di una lingua, e in certi casi espatriare è proprio il mezzo per visitare tutti gli aspetti della lingua-esistenza*»,[xiv] quella nuova, dalla quale i poeti vengono accolti, ma anche quella materna, che viene riscoperta attraverso le consapevolezze acquisite. Anzi, proprio il rapporto tra queste due lingue, insieme alle proprie esperienze umane e culturali, costituisce l'essenza della «*terza lingua, quella letteraria*».[xv] L'Italiano è quindi per Pumhösel una non-scelta necessaria, nel senso che si configura non solo come lingua d'elezione, scelta liberamente dalla poetessa, ma anche, per usare ancora le parole di Lecomte, come «*lingua del cuore*», una sorta di linguaggio neutro trovato attraversando le «*varie tappe del proprio pellegrinaggio migratorio*».[xvi] La ricerca dell'identità, del sentimento di appartenenza, avviene quindi attraverso (e dentro) il linguaggio poetico, grazie alla contaminazione e allo sperimentalismo linguistico. Prendiamo la poesia che si intitola *alla frontiera* (scritto volontariamente in minuscolo, probabilmente perché si tratta di un flusso di pensieri dell'autrice, o forse perché questo titolo vuole essere semplicemente uno spunto, non troppo invadente, da cui far partire una riflessione), seguita dal successivo componimento privo di titolo, la cui prima parola è *migrando*, e che sembra essere quasi un completamento del precedente:

il Mond digrigna i denti
li fa stridere così forte non
riesco a dormire mentre egli
cresce incontro alla Buona
Speranza e la speranza aumenta
finché non è piena ma la luna
in tedesco è maschile e al suo
interno sta un uomo io sono
più a sud qui la luna è donna
e alla frontiera se rimani sveglio
si trasforma in ermafrodita
mentre grandina silenzi contro
il vuoto troppo scontato
ogni volta che colpisce
un bersaglio il dolore rimane
fresco a lungo e non riesco
a dormire perché lei non vuole

[xiii] B. Pumhösel, *prugni*, cit., p. 123.
[xiv] M. Lecomte, in *Ai confini del verso*, cit., p. 10.
[xv] *ibidem*.
[xvi] *ibid.*, p. 9.

migrando
la luna cambia
lingua genere paese

forse per quello per farsi capire

migrando
la luna disegna
la propria forma.[xvii]

Il *Mond* altro non è che la luna in tedesco, parola di genere maschile, al contrario di quanto avviene in italiano. Ecco che il passaggio da un genere all'altro all'interno del linguaggio diventa la metafora del passaggio da un Paese a un altro, dello spostamento fisico da un luogo dove nel concetto di luna, per usare le parole della poetessa, «*sta un uomo*», a un altro, che è l'Italia, in cui essa è donna. Tuttavia l'io lirico si trova a vivere nel mezzo di queste due condizioni, si potrebbe dire che non si riconosce né nel maschile né nel femminile (è appunto «ermafrodita»), perché si situa, nel senso vero della parola, «alla frontiera», cioè al di fuori di tutti e due gli idiomi e allo stesso tempo all'entrata di un terzo linguaggio, che è quello della poesia migrante, dello spostamento.

Questa condizione di divisione a metà, di incertezza, è dolorosa per la poetessa, come sottolineano anche i numerosi *enjambement* che sembrano ricreare quasi dei singulti di dolore, ma costituisce il senso stesso della sua esistenza: solo attraverso la migrazione, si scopre nella pagina seguente, la luna «disegna la sua forma», riesce cioè a esprimere ciò che è veramente. E proprio in mezzo al rapporto tra le due lingue, quella materna e quella d'adozione, si situa la complessa questione dell'autotraduzione, evitata da molti poeti, ma praticata stabilmente da altri, come nel caso di Gezim Hajdari, che pubblica i suoi componimenti parallelamente in italiano e albanese. Come ha giustamente rilevato Kellman,[xviii] molti autori translingue sono anche degli ottimi traduttori, grazie alla loro capacità di muoversi agilmente tra due o più lingue. Allo stesso tempo però, nel momento in cui il testo da tradurre è opera di loro stessi, le difficoltà sembrano moltiplicarsi, e i risultati assomigliano spesso più a dei rifacimenti che a delle semplici traduzioni, e sembrano mettere in gioco l'identità stessa degli autori, cercando non solo di trasmettere un significato particolare attraverso parole diverse, ma soprattutto, per usare un'espressione di Armando Gnisci, «*traducendo il mondo*»[xix] da loro vissuto quotidianamente. A tale proposito mi sembra interessante osservare come Pumhösel abbia trattato in un certo senso (tramite il suo mezzo prediletto, quello della poesia) l'argomento della traduzione, in un componimento dal titolo *necrologio per una zanzara*, che ella stessa ha affermato «*potrebbe sostituire una breve nota autobiografica*», dal momento che si tratta quasi

[xvii] B. Pumhösel, *prugni*, cit., pp. 119-20.

[xviii] S. G. Kellman, *op. cit.*, pp. 48-50.

[xix] A. Gnisci, *Traducendo il mondo* in «Kùmà», n. 17, Dicembre 2009. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma17gnisci.pdf*> e in A. Gnisci, *L'educazione del te*, Sinnos, Roma 2009, pp. 83-110.

di «*uno scatto istantaneo sulla mia condizione di poeta e lettrice "migrante", tra le righe c'è il mio paese d'origine, c'è l'Italia, e letture che rimandano altrove...*».[xx]

L'ho ammazzata io.
Era tanto che mi tormentava.
Aveva preso di mira
le mie caviglie ed io
ero un facile bersaglio
finché - sbaglio fatale -
non si è posata sulla Sera
d'Inverno *di Puškin*
che tenevo aperta
per rinfrescare un poco
con turbini di neve e bufera
la notte afosa di questo
spietato agosto fiorentino.
È morta tra l'originale
e la traduzione a fronte.
Una bella fine -
che altro si può dire?[xxi]

La poesia racconta di come l'io lirico tenti di sfuggire lo «*spietato agosto fiorentino*» attraverso la lettura di una poesia, la *Sera d'Inverno* di Puškin, scrittore russo padre della «letteratura europea», che tuttavia può vantare origini migranti, per via di un lontano avo africano, particolare che l'autrice stessa ha tenuto a sottolineare in alcune occasioni.[xxii] Questo componimento richiama nelle sue tematiche essenziali elementi quali la neve, il freddo e la bufera, situazioni meteorologiche che nella mente della poetessa si associano sempre alla sua infanzia e alle origini austriache, ormai così lontane. Ma a ben guardare nel componimento si fa strada un altro protagonista, come già suggerisce il titolo, ovvero la zanzara: gli animali sono spesso presenti all'interno delle poesie di Pumhösel, e non di rado costituiscono degli *alter-ego* della voce poetante. In questo caso l'insetto che angustia la scrittrice sembra rappresentare la condizione stessa di migrante, una situazione dolorosa, un continuo tormento, che si conclude con quella che è, in fin dei conti, l'unica morte possibile per un essere translingue: uno schiacciamento «nel mezzo», tra il testo originale e la sua traduzione, tra una cultura e l'altra. Eppure questa tragica fine - che altro non è che la condizione stessa della poetessa - è definita «bella», aggettivo apparentemente disarmante per la sua frequenza, ma che riesce in qualche modo a esprimere l'unicità e la ricchezza che deriva dalla condizione di essere un/una poeta migrante. Morire tra le pagine di un libro, in mezzo a una bufera di neve immaginaria,

[xx] B. Pumhösel, in *Settimo Seminario degli Scrittori e delle Scrittrici Migranti*, 2007, Lucca, in «Sagarana, Rivista Letteraria Trimestrale», consultabile online all'URL:
<*www.sagarana.net/scuola/seminario07/seminariohome.html, ultima consultazione 08/09/2014*>.

[xxi] B. Pumhösel, *prugni*, cit., p. 90.

[xxii] B. Pumhösel, in *Settimo seminario per gli Scrittori e Scrittrici migranti*, cit. La poetessa afferma, parlando di letteratura nazionale e letteratura europea: «*[...] dobbiamo ammettere che persino il grande Puškin, uno dei padri della letteratura europea, aveva avi africani*».

in un agosto fiorentino reale, è forse una vera dichiarazione di poetica: se gli scrittori translingui non hanno altra patria e altra appartenenza se non quella della letteratura, una «bella» vita e una «bella» fine si possono avere solo riconoscendo pienamente che l'unica vera casa da abitare è quella del linguaggio e delle sue sfumature, «*al di là di ogni latitudine geografica*».[xxiii] Grazia Negro ha giustamente citato come manifesto di questa poetica, che potremmo definire «del mezzo», un'altra lirica di Pumhösel, anch'essa profondamente autobiografica, dal titolo *la Marinaia*, che mi sembra qui utile riportare, dal momento che pare riassumere i temi toccati finora riguardo al rapporto con la lingua e con l'italiano in particolare:

Su una sponda sperduta
di terra straniera
mi sono arenata.
I sassi splendevano
in una lingua mai sentita.
Ho aspettato la sera
per toccare il colore
delle loro parole
sconosciute. Ho tenuto
nelle mani il calore
lasciato dal sole
prima di colarsi nel mare
e per un istante
mi sono sentita a casa -

qualunque cosa sia.[xxiv]

Questa lirica traduce il mondo in un «suo» personale discorso, che è fatto di ciò che trasmette il testo, ma anche di ciò che voleva comunicare colei che l'ha scritta, oltre al messaggio recepito da chi la legge. Le parole sono ancora una volta degli oggetti, in questo caso dei sassi presenti sul suolo di una terra ancora avvertita come straniera, che risplendono agli occhi della poetessa per via del suono sconosciuto. La loro bellezza induce l'io lirico (e con lui il lettore, che ripercorre questo cammino di scoperta e di avvicinamento a un nuovo mondo) a guardarli e ad ammirarli, senza voler conoscere il significato di quei suoni se non in un secondo momento, «la sera», quando le parole si cercano sul dizionario e acquistano una nuova forma e un nuovo senso. Tuttavia le immagini che erano scaturite dall'ascolto iniziale non si prosciugano, non evaporano, ma rimangono per un attimo «tra le mani» della poetessa, che solo dopo averle fatte proprie, averle cioè intese nel loro senso reale, ma anche in quello duplice inteso dai poeti, può lasciarle finalmente ricadere nel mare, un elemento che insieme al sole e ai ciottoli stessi non può che richiamare alla mente il paesaggio dell'Italia. È in questa molteplicità di appartenenza - alle parole, alla poesia, all'Austria, all'Italia - in questa ricchezza di visioni, suoni e significati, che può insinuarsi quell'idea, forse non ancora assimilata del tutto, ma a cui Pumhösel tende continuamente, di aver finalmente trovato una «casa». Mi sembra quindi di poter dire che la sostanza del rapporto con le due lingue, l'italiano e il tedesco, sia

[xxiii] G. Negro, *Simmetrie asimmetriche tra umano e natura*, in *prugn*i, cit., p. 153.
[xxiv] B. Pumhösel, *prugni,* cit., p. 100.

quella di uno scambio continuo, che pur non essendo sempre visibile in superficie come avviene invece in alcuni casi grazie all'affiorare di parole della lingua materna in poesie in italiano, o viceversa di titoli (o citazioni) nella nostra lingua all'interno di raccolte in tedesco, porta in ogni caso alla scoperta di una terza lingua che si fa emblema di un terzo mondo, un mondo ulteriore che è la vera patria non solo di Pumhösel, ma anche di tutti i lettori di oggi, ormai «cittadini del mondo». Il manifesto di tale rapporto potremmo rintracciarlo in questo breve componimento, senza titolo:

ci sono parole che hanno
la buccia in una lingua
e la polpa in un'altra
con un morso si attraversa
due mondi e il nocciolo
germogliando partorisce
una terza che contiene
noi, gli altri e il passato,
ci avvolge e ci sopravvivrà.[xxv]

2. Libertà di movimento: confini e barriere nei diversi generi letterari

Caso quasi unico all'interno del panorama della letteratura translingue italiana, la nostra autrice riesce a esprimere a pieno la sua poetica solo sperimentando diversi generi di scrittura: non si limita infatti alla poesia, che comunque assume il ruolo predominante all'interno della sua produzione, ma a questa affianca racconti in prosa e testi per ragazzi, continuando a esprimersi parallelamente, a partire dal 2009, anche in lingua tedesca. Il filo comune che potrebbe essere rintracciato all'interno di tutte queste opere sembra essere proprio quello relativo all'area semantica del movimento e del superamento delle barriere.

La libertà, tema molto sentito dall'autrice, si situa frequentemente al centro dei racconti in prosa, venendo collegata di continuo (in una sorta di mappa interiore dell'animo umano che riconduce all'Austria, seppur sfumata e ideale) al Nord geografico e ai suoi abitanti. Emblematico il caso del breve racconto *Un po' più a nord*,[xxvi] che descrive la fine di un matrimonio e la riscoperta dell'interiorità attraverso il legame che una donna sente crescere giorno dopo giorno proprio con il Nord e le sue creature animali, in particolare con degli uccelli, le procellarie, che riescono a resistere a qualsiasi tempesta:

> *«Procellaria» è il nome comune di parecchie specie di uccelli procellariformi, appartenenti alle famiglie degli idrobatidi e dei procellaridi, così chiamati per la capacità di resistere ai venti delle tempeste di cui sono anche annunciatori. Sapeva che nidificano sulla terraferma in un*

[xxv] B. Pumhösel, in *Madrigne*, consultabile online all'URL: <*www.compagniadellepoete.com/content/testi_madrigne_fi/fi_031.html*>.

[xxvi] B. Pumhösel, «Un po' più a nord», in *El Ghibli, rivista online di letteratura della migrazione*, IV, 17, Settembre 2007, consultabile online all'URL: <*www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_04_17-section_1-index_pos_3.html*>.

> *rozzo nido che le prime costruiscono su un'altura fuori dal ghiaccio o dalla neve, le seconde in modo meno esposto tra le pietre o in una cavità del suolo.*[xxvii]

L'interesse della protagonista per il mondo nordico si fa sempre più vivo con il passare del tempo, fino a diventare una sorta di ossessione, che porta la donna a indossare pigiami pesanti, a tirare fuori i piumini e le giacche nonostante la stagione primaverile, a iscriversi al WWF, il tutto nell'indifferenza sempre crescente dell'uomo che vive al suo fianco. L'insofferenza arriva al punto da farla dormire sul tetto, rivolta verso il cielo e ai suoi amati uccelli, anelando a una libertà che ancora non si è trasformata in nessuna decisione. Sarà proprio il passaggio degli uccelli migratori, carico di significato per via del loro continuo spostamento verso un posto con condizioni di vita ideali, a risvegliare la donna dal torpore di una vita insoddisfacente e a spingerla a decidere di fare le valigie:

> *Non pensò affatto di avere le ali al posto delle braccia. Si era soltanto innamorata del freddo, del vento ghiaccio che la faceva rabbrividire e sentire viva. [...]*
> *Quando il cielo diventò quasi nero dal passare di stormi d'uccelli, lei preparò le valigie. Non pronunciò la parola «separazione» o addirittura «divorzio». No, questi erano concetti che facevano parte di un'altra vita, lei voleva soltanto trasferirsi un po' più a nord.*
> *E forse, nella primavera seguente, un altro po'.*[xxviii]

Il viaggio, lo spostamento, diventano in questo racconto una vera e propria ancora di salvezza, una promessa di libertà per la protagonista, che vede nel trasferimento in un luogo più affine alla sua natura l'unica speranza di poter essere di nuovo felice. La migrazione è quindi elemento centrale, attorno al quale ruotano le vicende umane (e non solo) da sempre, e che aiuta a superare i confini che ci vengono imposti dalle convenzioni sociali, dalla politica, ma spesso anche da noi stessi. Il rifiuto di qualsiasi tipo di gabbia, reale o metaforica, è ribadito da Pumhösel all'interno di un'altra breve opera in prosa, dal significativo titolo *La metafora dell'orso e degli angoli retti*.[xxix] Questo racconto, uno dei primi scritti in italiano dall'autrice, propone, per la prima volta dal punto di vista temporale all'interno della sua produzione, la tematica dell'incontro tra mondi differenti, in questo caso quello umano (rappresentato da una bambina) e quello animale, che porterà alla liberazione dell'orso dalla gabbia in cui era rinchiuso. Il cambio di punto di vista, lo sguardo anticonformista sulle cose, si fa sempre portatore di conseguenze inaspettate all'interno della poetica di Pumhösel, come ha notato Grazia Negro, che così descrive lo stile asciutto e lo sguardo diretto della poetessa italo-austriaca:

> *Si tratta di un'ironia colta ed elegante da una parte, che apre uno sguardo non scontato sulle cose della nostra quotidianità e che ci permette di ri-vederle scoprendo i loro aspetti inusuali;*

[xxvii] *ibidem*.

[xxviii] *ibidem*.

[xxix] B. Pumhösel, *La metafora dell'orso e degli angoli retti*, in «Sagarana, Rivista Letteraria Trimestrale», n. 14, Gennaio 2004, consultabile online all'URL:
<*www.sagarana.net/rivista/numero14/ventonuovo5.html*>.

dall'altra è, come ogni gioco del rovescio, uno sguardo amaro sulla realtà che non nasconde la solitudine, l'emarginazione, l'attesa vana che accompagnano tanti nostri momenti di vita.[xxx]

Le narrazioni più amare e toccanti spesso riguardano proprio la storia dei migranti, dei viaggiatori, di coloro che si spostano per scelta, ma anche (il più delle volte) per necessità. Come nel caso del racconto *Europa 2*, in cui lo straniante punto di vista della voce narrante è quello fuori contesto di una divinità greca, Europa appunto, da cui il nostro continente ha preso il nome, che si trova a viaggiare carica di aspettative su un barcone carico di migranti, venendo però respinta alla frontiera, senza che le sia neanche posta la più elementare delle domande, quella riguardante il suo nome.[xxxi] Il confine è simbolicamente rappresentato in questo racconto dal filo spinato, un filo che sembra ricoprire non solo le frontiere dell'Europa, ma anche in qualche modo le anime degli individui occidentali, che respingono meccanicamente tutti coloro che tentano di avvicinarsi, come fossero animali o merce difettosa da rispedire al mittente. Ma lo scavalcamento delle barriere e il superamento dei confini è una tematica che, per quanto complessa e delicata, riesce a permeare efficacemente anche le opere per bambini. Fin dal primo testo pubblicato per questa fascia d'età, *La principessa Sabbiadoro*,[xxxii] il confine geografico, inteso come «divisorio», è descritto in modi profondi e originali come qualcosa di negativo, capace di riflettere la natura più torbida dell'essere umano. In questo testo la piccola principessa, orfana dei genitori, deve proteggere i confini del regno dai nemici, e per farlo utilizza uno scudo fatto di specchi, di fronte al quale i cavalieri avversari rimangono interdetti e sono spinti a rimuginare, mentre fuggono spaventati dal loro riflesso, sulla loro stessa esistenza e sull'odio che li spinge ad attaccarsi a vicenda, in una serie di versi che sono di fatto poesia dentro la prosa:

Sono io il nemico?
O sono l'altro?
È l'altro dentro di me che mi vuole uccidere!
Ma sarò io a morire.
Il mio avversario è uguale a me.

[xxx] G. Negro, *La leggerezza profonda dell' In-der-Welt-sein: la poetica degli oggetti in Barbara Pumhösel* in «Kùmà», n. 13, 2007, consultabile online all'URL:
<*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html*>, p. 5.

[xxxi] B. Pumhösel, «Europa 2», racconto in *El Ghibli, Rivista online Letteratura della migrazione*, VIII, 32, Giugno 2011, consultabile online all'URL <*www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_08_32-section_1-index_pos_1.html*>:

«A lei cui l'ospitalità era sacra da sempre, a lei che aveva accolto tanti naufraghi, non venne data la possibilità di dire chi era, né il perché del suo viaggio, non ci fu nessuno che cercò di comprendere la sua lingua. Era colma di parole e dolori altrui, ma non era ancora arrivata sul continente. All'alba capì di essere di nuovo su un'isola - non la stessa - un'altra, sempre alle spalle del continente. Sentì dire da dei viaggiatori come lei, che l'Europa era circondata da fili di metallo provvisti di spine, fili che si chiamavano "sicurezza" ed erano una merce molto richiesta, non colpita da quella crisi di cui parlavano in tanti. Le sarebbe piaciuto indagare sulle ragioni del filo, immaginarsi l'Europa e i primi passi che avrebbe fatto sul suo suolo. Non era assolutamente preparata a ciò che successe: venne rimandata indietro, indietro verso il punto di partenza, indietro senza spiegazioni. E ancora nessuno le aveva chiesto il suo nome».

[xxxii] id., *La principessa sabbiadoro*, Giunti Junior, Milano 2007.

È un essere umano e vuole vivere.
Il mio avversario sono io...[xxxiii]

Sempre in questo testo, al bambino-lettore viene posta un'altra questione fondamentale per comprendere a pieno la poetica di Pumhösel, ovvero quella relativa al cambiamento personale, al superamento di se stessi e delle proprie barriere, questa volta non per autodifesa, ma per amore. La giovane - ormai quasi donna - sente dentro di sé crescere l'insoddisfazione per l'impossibilità di sposare colui che ama, il mastro vetraio veneziano che ha rifornito il suo regno di specchi e che si trova confinato in un altro territorio, le cui rigide leggi privano gli abitanti della libertà di movimento. A far cadere le barriere (e le resistenze di quella che potremmo anche interpretare come un'autodifesa personale) è ancora una volta lo specchio, che questa volta rimanda l'immagine di un territorio senza confini, quello della coppia, in cui due esseri sono di fatto uno solo. Così, non appena i due giovani vedono le loro figure riflesse una accanto all'altra (se può specchiarsi l'odio dei nemici, può farlo anche l'amore, seppure ancora da scoprire) decidono di essere destinati a una vita insieme e il giovane vetraio, preso in sposa dalla principessa, insieme al regno cambia simbolicamente anche il nome da Trove (anagramma di vetro) in Altrove, individuando, ancora una volta, nello spostamento oltre i confini (si potrebbe anche dire: nella migrazione, che si costituisce di varie tappe) il vero punto di partenza per una vita priva di barriere. La forza di questa tematica, che possiamo individuare come il vero asse portante della «*poetica del transito e della transitorietà*»[xxxiv] che caratterizza l'intera opera di Pumhösel, è tale da coinvolgere in un continuo innalzamento di tono qualsiasi genere l'autrice stia affrontando.

Il testo con il quale Pumhösel ha vinto il concorso indetto dal CIES nel 2009, *Il bambino e la liana*,[xxxv] non è da meno da questo punto di vista, anzi potrebbe essere considerato per la sua profondità più un testo per adulti che un'opera fruibile esclusivamente dalla fascia di età indicata dal concorso, quella tra tre e sei anni. La foresta, il luogo in cui il bambino si avventura, e all'interno del quale la liana gli farà da speciale guida, è il simbolo di quell'universo che può essere compreso solo dai bambini e da chi si immedesima in loro, quel mondo di immaginazione cercato quando la quotidianità non basta più. In questo contesto la liana fa da ponte tra un albero e l'altro, talvolta svolge la funzione di telefono portando notizie, apre la strada al bambino e agli animali, mentre quando passano gli adulti che chiassosi non si fermano ad ammirare e ascoltare la magia della foresta, la liana si fa scostante e impedisce loro di entrare nel bosco. Si tratta del punto di vista del bambino che vede le cose dalla sua prospettiva unica e innocente, che può arrampicarsi e parlare con l'Albero e quasi toccare il cielo con un dito, e che arriva infine a vedere la linea dell'orizzonte, una riga orizzontale che si sposta man mano che cambia la sua posizione, e che assomiglia con la sua mobilità e quasi magia, proprio alla liana.

Il bambino guarda lontano, vede cose che di solito non riesce a vedere.
Vede il mondo dall'alto, e vede una nuova linea dell'orizzonte, molto lontana.
È una linea che si sposta leggermente quando lui cambia posizione.

[xxxiii] *ibid.*, p. 52.

[xxxiv] F. Sinopoli, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo Planetario Italiano*, a cura di Armando Gnisci, Città aperta, Troina 2006, p. 102.

[xxxv] B. Pumhösel, C. S. Ammendola, V. Boldis, *Il bambino e la liana*, *Si dice di me, Amir*, Cies, Sinnos, Roma 2009.

Come fa la sua Liana: ecco, la linea dell'orizzonte sembra un po' una parente della sua Liana.[xxxvi]

La linea dell'orizzonte non fa che spostarsi sempre più in là nel corso di questa ricerca poetica, e viene esplorata e scavalcata continuamente dall'autrice soprattutto in quella che è la sua opera in italiano più importante: la raccolta *prugni* (il cui titolo viene citato in minuscolo poiché così compare sul frontespizio, come espressamente voluto dall'autrice), un'antologia poetica che raccoglie in un testo organico la produzione dell'autrice italo-austriaca, e che comprende 171 componimenti, suddivisi in sillogi, scritti tra il 1997 e il 2007. Si tratta di un insieme di liriche la cui forza si impone all'attenzione del lettore solo pian piano, in un crescendo di riferimenti biografici ma anche universali, che propone dei testi umili, privi di imperativi, come dimostrano anche i titoli rigorosamente in minuscolo e posti spesso tra parentesi, e l'assenza di punteggiatura. Una serie di poesie che testimoniano la «*strenua ricerca intellettuale intorno a parole-oggetti*»[xxxvii] della nostra autrice, ricche di metafore, ossimori e immagini ricercate, ma prive di quell'astrattezza che rischia di impedire la comunicazione immediata. La materialità e limitatezza dell'esistenza umana è ben evidenziata all'interno di questi versi, in cui l'io poetico immagina di far parte del mondo animale, e di compiere attraverso altri corpi viaggi impossibili e azioni da sempre desiderate, come quella del volo:

(rimpianto)

avrei osservato l'angolo
tra la direzione del volo
e la direzione del sole
proiettato sul suolo

avrei comunicato con le altre
voltando nell'aria tra danze
ad otto e danze circolari
e non soltanto per descrivere
le distanze dai fiori

se avessi imparato
il linguaggio delle api
probabilmente avrei saputo
anche volare.[xxxviii]

L'azione del volare si collega strettamente al linguaggio, fin da subito presentato al lettore nella sua veste primaria di veicolo di esperienze, anche di una forma di vita dissimile dalla propria, come fosse un vestito da indossare e attraverso il quale vedere con occhi diversi. L'acquisizione di una nuova lingua, che in questo caso è quella non posseduta delle api, è vista come un arricchimento,

[xxxvi] *ibid.*, p. 22.
[xxxvii] N. Moll, *Barbara Pumhösel. Prugni*, recensione in «Kùmà», n. 16, Marzo 2009. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/novita/kuma16moll.pdf*>.
[xxxviii] B. Pumhösel, *prugni*, cit., p. 11.

che porta ad avere qualcosa in più rispetto agli altri, un doppio-sguardo che permetterebbe all'io poetico di librarsi nell'aria e comunicare con le altri api, osservando il mondo da un'angolazione del tutto differente e nuova. Così anche le ali sono viste in tutta la raccolta come il simbolo del fare poesia, lo strumento per far volare la propria immaginazione e superare i confini della materialità, strumento che però si scontra con la natura crudamente terrena e umana del nostro essere, poco aperta ai cambiamenti, come sperimentato anche dalla poetessa in momenti di sofferenza:

(spiegazione)

non ho potuto
fare a meno
di toccare terra
ad ogni passo -
per mancanza di ali.[xxxix]

Eppure se gli esseri umani non possono volare, e sono costretti a costruire il loro cammino passo dopo passo, essi possono per Pumhösel sempre creare il proprio personale percorso, rifiutandosi di passare attraverso strade e ponti «precostituiti» e viaggiando con una mente aperta, come celebrato nella poesia *guadare*:

Evito i ponti
preferisco guadare
lasciare la riva
per raggiungere l'altra
conoscere il fiume
toccando con i piedi il suo letto.
Talvolta egli mi costringe
a scegliere: nuotare o tornare indietro. A volte
cammino a lungo
lungo la riva e cerco
il punto adatto

per accorgermi infine
di essere giunta alla sorgente
e di avere sete.[xl]

La poetessa ribadisce il diritto/dovere di ogni persona di intraprendere un proprio percorso, che non debba necessariamente seguire la rotta tracciata dalle convenzioni ma, come in questo caso, che sia libero di scegliere di attraversare un fiume, di guadarlo, «*toccando con i piedi il suo letto*». Si tratta di un viaggio non sempre semplice, anzi spesso accidentato, che costringe a prendere decisioni importanti, come quella tra nuotare o tornare indietro. Alla fine del componimento l'io poetico si ritrova, dall'idea iniziale di attraversare il fiume, a essere giunto alla sorgente, accorgendosi

[xxxix] *ibid.*, p. 20.
[xl] *ibid.*, p. 88.

quasi con sorpresa di avere sete, e quindi essendo in grado di colmare un bisogno che prima non sapeva neanche di avere. La poetica della migrazione e del movimento sembra quindi prendere il sopravvento: lo spostamento, il viaggio e il cambiamento sono per la poetessa ragione di vita, e in qualche modo sono esperienza esistenziale e umana capace di dare risposte a domande non ancora poste, e di toccare il lettore di ogni luogo e tempo. Inoltre l'immagine del fiume che scorre come metafora della vita è molto cara all'autrice e tornerà anche nella sua raccolta di poesie in tedesco ispirate proprio al fiume Erlauf, sostantivo che in tedesco è di genere femminile.[xli] Già dall'inedita creazione linguistica operata da Pumhösel nel titolo *gedankenflussabwärts*, risulta evidente come il luogo a cui vuole avvicinarsi la poetessa con i suoi versi non sia esclusivamente un luogo reale, ma soprattutto uno spazio interiore, personale, legato alla memoria della propria infanzia, e allo stesso tempo un territorio connotato metaforicamente. E i piani che si intrecciano lungo tutto il corso della raccolta sono infatti proprio tre: un filone storico-geografico, uno autobiografico, e uno metaforico, che si uniscono e si sovrappongono fino a creare una sorta di mosaico.

Il primo aspetto, quello geografico, è rintracciabile innanzitutto nel collegamento esistente tra il componimento di apertura e quello di chiusura della raccolta, intitolati rispettivamente *Ursprung* (origine, sorgente) e *Mündung* (foce), che sembrano disegnare in qualche modo l'intero corso del fiume. Allo stesso tempo l'elemento geografico è presente costantemente attraverso la ricchezza di toponimi ricordati in tutte le poesie come *Petzenkirchen*, *Peutenburg*, naturalmente *Scheibbs*, la città d'origine di Pumhösel, ma anche con *Schliefaugraben*, luogo di un atroce sterminio nazista avvenuto il 15 aprile 1945 (proprio *15. April 1945* si intitola il componimento dedicato a questa terribile pagina) e conosciuto solo da pochi. Per tutti questi riferimenti, che ricordano luoghi visitati e vissuti in prima persona dall'autrice, ha giustamente sostenuto Eva Taylor che:

> *È [...] ovvio il collegamento tra queste composizioni e il piano autobiografico della poeta, che si manifesta in uno sguardo personale che va indietro a un'infanzia e un'adolescenza trascorse sulle rive dell'Erlauf. Da ricordare anche che il titolo* Ursprung *in tedesco richiama un secondo significato, quello di «origine».*[xlii]

Per quanto riguarda invece il piano metaforico, esso scaturisce naturalmente dal «fiume di pensieri» della poetessa, quel *gedankefluss* che collega i ricordi e le percezioni dell'infanzia a stati d'animo e luoghi interiori, alternando poesie più lunghe e narrative ad altre più brevi, ma efficaci proprio per la loro frammentarietà. E così, proprio attraverso il corso del fiume Erlauf, seguendo la corrente dei ricordi e lasciandosi trascinare dalla potenza dei versi, la poetessa sembra trovare una riconciliazione con il suo passato, segnato inesorabilmente dal distacco. Dall'*Ursprung* al *Mündung*, dall'origine/sorgente alla foce, al fiume sono affidate le numerose storie del passato di Pumhösel, che sono però allo stesso tempo storie presenti e future, istantanee di una condizione che ha trovato nel flusso continuo dei versi (in italiano e tedesco), la sua forza principale. Questa serena consapevolezza è affidata infatti proprio alla lirica di chiusura del testo, *Mündung*, in cui, non a caso, *«l'etimo del verbo* münden *da* Mund*, "bocca", può evocare connessioni con l'oralità del narrare o del poe-*

[xli] id., *gedankenflussabwärts. Erlaufgedichte*, Edition Thurnhof, Horn 2009.

[xlii] E. Taylor, *Su due fiumi: scrittura bilingue e autotraduzione*, in «Arcipelago Itaca: letterature, visioni ed altri percorsi», n. 5, 2011, p. 179, consultabile online all'URL:
<*www.arcipelagoitaca.it/comunicazioni.html*>.

tare»[xliii] e nella quale si condensa, attraverso l'immagine della foce e del fiume Erlauf che continua incessantemente a gettarsi nel Danubio, il significato stesso della parola poetica che risuona in eterno:

> *[...]*
> *hier hat der Fluss ein Ende hier*
> *übergint er Geschichte und Geschichten*
> *an dem Strom die Erlauf mündet*
> *in die Donau sie mündet*
> *mündet unermüdlich mit stetig*
> *frischem Wasser mit immer neuen*
> *Wellen sie endet ewig*
> *weiter.* [xliv]

La poesia in ogni caso non è per Pumhösel solo un diario lirico attraverso cui ricercare il senso della propria esistenza, né un semplice esercizio retorico o luogo di sperimentazione linguistica. La poesia, tanto quanto i racconti e la narrativa in prosa, è soprattutto la sede in cui e attraverso la quale riflettere e far passare messaggi di impegno etico e sociale, riguardanti soprattutto le tematiche dello sfruttamento, della migrazione di individui intesa come tratta di nuovi schiavi, denunciando quanto poco, all'interno di un mondo frenetico e superficiale come quello della moderna «era globale», si pratichino l'accoglienza e la solidarietà. Rimbalziamo quindi nuovamente dalla poesia alla prosa, seguendo questo movimento quasi circolare che ci conduce a una delle opere più recenti dell'autrice italo-austriaca, che ha deciso infine di non riconoscersi in nessun genere in particolare. Nel 2012 è stata infatti pubblicata, sulla rivista *Lettera Internazionale, Spire*,[xlv] una raccolta a metà tra prosa e poesia che già dal titolo sembra costituirsi come un elogio al movimento. Si tratta infatti di una silloge che raccoglie alcuni brevi testi in prosa seguiti da componimenti poetici, tutti accomunati dal grande impegno della poetessa nel denunciare le ingiustizie della società odierna e soprattutto della tratta di quegli esseri umani, quasi mercificati, che sono costretti a spostarsi per cercare condizioni di vita più accettabili, ma che vengono spesso «rifiutati» e bollati come criminali. Colpisce in particolare per la sua potenza comunicativa un testo narrato dal punto di vista di uno «straniero», a cui vengono prese le impronte digitali, che inizia una serie di riflessioni su come la situazione in cui si trova sia sbagliata e ingiusta proprio osservando la forma che l'impronta del suo dito ha lasciato nell'inchiostro, una forma a spirale che dà appunto il nome all'intera raccolta:

> *Vide tutto in un attimo: fu sufficiente collegare il punto più interno della spirale alla linea più vicina del viso più vicino. Era tutto sbagliato. Tutto era sbagliato. Probabilmente anche la terra aveva invertito il proprio percorso. A questo punto non tentò più di comunicare. Seppe che*

[xliii] P. Scotini, *Barbara Pumhösel, gedankenflussabwärts*, in «Semicerchio, Rivista di Poesia Comparata». Il saggio è consultabile online all'URL: <*semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=724*>.

[xliv] B. Pumhösel, *gedankenflussabwärts*, cit., p. 36: «*Qui il fiume ha fine qui / affida storia e storie / alla corrente sbocca la Erlauf / nel Danubio / sbocca incessantemente con sempre / nuova acqua con sempre nuove / onde e termina, continua a terminare / in eterno*». Trad. in P. Scotini, *Barbara Pumhösel, gedankenflussabwärts*, consultabile online all'URL: <*http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=724*>.

[xlv] id., *Spire*, in «Lettera Internazionale», n. 111, Aprile 2012, pp. 49-50.

sarebbe stato inutile. Che anche le parole uscite dalla sua bocca avrebbero invertito la direzione. Sarebbero tornate indietro.[xlvi]

Ancora una volta, come nel caso de *La principessa Sabbiadoro* e di *Europa 2*, al centro della denuncia di Pumhösel si situano i confini, le frontiere, il filo spinato, che non fanno altro che dividere e creare conflitti tra gli esseri umani. In un clima quasi surreale, dominato dalla inquietante spirale dell'impronta digitale, e in cui il protagonista del testo è trattato come un animale, o come un oggetto privo di anima, anche l'elemento di comunicazione primario, ovvero la lingua, risulta privo della sua funzione. La situazione nella quale si trova la voce narrante è talmente assurda e priva di senso che anche se venissero pronunciate delle parole, queste sarebbero fraintese o addirittura «tornerebbero indietro». Gli individui che stanno etichettando un loro simile come «indesiderato» si trovano in una sorta di isolamento interiore, a causa del quale le persone non comunicano affatto, ma vedono loro stessi e le paure di un'intera società riflesse in uno specchio. In una situazione di questo genere persino la lingua perde il suo scopo: nel momento in cui un essere umano è degradato al rango di cosa tutto è inevitabilmente sbagliato, e il mondo inizia a girare al contrario.

3. Conclusioni

La voce di Pumhösel spicca nel panorama della letteratura migrante italiana soprattutto per la varietà delle forme artistiche da lei praticate: scrittura per ragazzi, scrittura in prosa, poesia (in italiano e tedesco), ma anche poesia corale e teatrale come quella messa in atto all'interno della Compagnia delle poete. Tutti i tipi di composizioni vivono di vita propria, ma allo stesso tempo possono essere compresi a fondo solo se messi in relazione l'uno con l'altro. Le tematiche affrontate sono in larga parte le stesse, ma variano le angolature attraverso cui sono trattate, per cercare di esplorare il reale in ogni sua parte e sfaccettatura. D'altro canto, le arti non sono mai state considerate dall'autrice translingue l'una separata dall'altra, ma sempre l'una dentro l'altra, collegate da fili e curve invisibili, come risulta evidente dalla pubblicazione di ben due raccolte in collaborazione con l'artista Walpurga Ortag-Glanzer,[xlvii] e come dimostra anche la grande attenzione data al ritmo e alla musicalità dalla poetessa nella stesura dei suoi componimenti. Tuttavia, i versi rimangono probabilmente l'elemento più resistente, ciò che riesce meglio a esprimere l'essenza stessa della poetica di Pumhösel. E analizzando i tantissimi versi scritti dalla poetessa, emerge come centrale un aspetto fondamentale, comune a molti poeti migranti, che è quello della libertà, intesa anche in senso stilistico. Non ci sono infatti linee guida particolari da seguire, e non sono poste a priori «gabbie» all'interno delle quali far sviluppare la propria composizione. Ciò che caratterizza tutta la poesia della migrazione è infatti spesso «*la sua "necessità": un vincolo carnale coi significati che arrivano di con-*

[xlvi] *ibid.*, p. 49.

[xlvii] La pittrice, coetanea di Pumhösel, ha studiato pittura all'Accademia delle Belle Arti di Vienna, sotto la guida di professori come Walter Eckert e Markus Prachensky. Dal 1984 espone le sue opere in diverse mostre, personali e collettive, e ha vinto numerosi premi e borse di studio. Oltre a *gedankenflussabwärts*, la poetessa e l'artista hanno collaborato nella più recente raccolta poetica di B. Pumhösel, *dammar*, St. Pölten, Literaturedition Niederösterreich, 2013, in cui testi poetici e litografie si intrecciano e si completano a vicenda.

seguenza con la violenza delle esperienze reali»,[xlviii] e proprio per tale motivo anche in Pumhösel la versificazione è libera, le tematiche sono le più disparate, e il registro cambia continuamente, passando con una facilità estrema dal serio al faceto, dal comico al tragico. Eppure, un filo che attraversa tutta la produzione di Pumhösel, sia essa in prosa o in poesia, per adulti o per ragazzi, esiste ed è quello che ho cercato di mettere in luce in questo studio: l'esaltazione del movimento, del viaggio, del transito tra le varie lingue e culture, che unito alla tipica ironia della poetessa, (il più delle volte una risata amara, utile a svelare le connessioni nascoste tra le cose e ad accentuare il dolore, più che ad attenuarlo) si costituisce come una sorta di «terra di mezzo» nella quale il dolore del distacco sembra essere sostituito da una più profonda consapevolezza che vede proprio nello spostamento, nella migrazione, la ragione primaria dell'essere umano. Lo strumento attraverso cui esprimere se stessi e le proprie convinzioni, e attraverso il quale, nel vero senso della parola, *cambiare* il mondo, cioè renderlo più aperto e consapevole della natura molteplice dell'essere umano, rimane in ogni caso quello dei versi e delle parole, capaci, nella convinzione dell'autrice, di scavalcare qualsiasi orizzonte, proiettandosi verso il futuro:

> *l'orizzonte si*
> *sta avvicinando troppo.*
> *lo scavalcherò* [xlix]

Bibliografia

Testi primari

B. Pumhösel, «La metafora dell'orso e degli angoli retti», in *Sagarana, Rivista Letteraria Trimestrale*, n. 14, Gennaio 2004: <*www.sagarana.it/rivista/numero14/ventonuovo5.html*>.

id., «Un po' più a nord», in *El Ghibli, Rivista Online di Letteratura della Migrazione*, anno 4, n. 17, Settembre 2007: <*www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_04_17-section_1-index_pos_3.html*>.

id., «Europa 2», in *El Ghibli, Rivista Online Letteratura della Migrazione*, anno 8, n. 32, Giugno 2011: <*www.el-ghibli.provincia.bologna.it/id_1-issue_08_32-section_1-index_pos_1.html*>.

id., *prugni*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2008.

id., «Viaggio d'autunno», poesia in *Kùmà*, n. 15, Giugno 2008. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poesia/kuma15pumhosel.pdf*>.

id., *gedankenflussabwärts. Erlaufgedichte*, Edition Thurnhof, Horn 2009

id., «Storielle», in *Fili d'Aquilone*, n. 26, aprile/giugno 2012:
<*www.filidaquilone.it/num026pumhosel.html*>.

id., «Spire», in *Lettera Internazionale*, n. 111, Aprile 2012, pp. 49-50.

id., *dammar*, Literaturedition Niederösterreich, St. Pölten, 2013.

id., *La principessa sabbiadoro*, Giunti Junior, Milano 2007.

id., C. S. Ammendola e V. Boldis, *Il bambino e la liana*, *Si dice di me, Amir*, Cies, Sinnos, Roma 2009.

[xlviii] M. Lecomte, in *Ai confini del verso*, cit. p. 10.

[xlix] B. Pumhösel, *Viaggio d'autunno*, in «Kùmà», n. 15, Giugno 2008, p. 5. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poesia/kuma15pumhosel.pdf*>.

Testi critici e metodologici

Ai confini del verso: poesia della migrazione in italiano, a cura di M. Lecomte, postfazione e bibliografia generale di F. Sinopoli, Le Lettere, Firenze 2006.

Armato F., *Premiata Compagnia delle poete*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2013.

Kellman S. G., *Scrivere tra le lingue*, trad. it. di F. Sinopoli, Città Aperta, Troina 2007.

Luatti L., *E noi? Il «posto» degli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi*, Sinnos, Roma 2010.

Mauceri M. C. e M. G. Negro, *Nuovo immaginario italiano: italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Roma 2009.

Mengozzi C., *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma 2013

Moll N., Rec. a Barbara Pumhösel, *Prugni*, in *Kùmà*, n. 16, Marzo 2009. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html*>.

Negro G., «La leggerezza profonda dell' In-der-Welt-sein: la poetica degli oggetti in Barbara Pumhösel» in *Kùmà*, n. 13, 2007: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/pumhosel.pdf*>.

id., «Simmetrie asimmetriche tra umano e natura», in *Prugni*, Cosmo Iannone Editore, Isernia 2008, pp. 149-154.

Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa, a cura di A. Gnisci, Città Aperta, Troina 2006.

Scaringi E., Rec. a: Barbara Pumhösel, Clementina Sandra Ammendola, Viorel Boldis, *Sono partito dall'altra parte del libro per incontrarti*, in *Kùmà*, n. 17, Dicembre 2009. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html*>.

Scotini P., «Barbara Pumhösel, gedankenflussabwärts», in *Semicerchio, Rivista di Poesia Comparata*: <*http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=724*>.

«Secondo Seminario degli Scrittori e delle Scrittrici migranti», 2002, Lucca, in *Sagarana, Rivista Letteraria Trimestrale*: <*www.sagarana.net/scuola/seminario2/mercoledi_pomeriggio.html*>.

«Sesto Seminario degli Scrittori e delle Scrittrici Migranti», 2006, Lucca, in *Sagarana, Rivista Letteraria Trimestrale*: <*www.sagarana.net/scuola/seminario6/seminariohome.html*>.

«Settimo Seminario degli Scrittori e delle Scrittrici Migranti», 2007, Lucca, in *Sagarana, Rivista Letteraria Trimestrale*: <*www.sagarana.net/scuola/seminario7/seminariohome.html*>.

Sinopoli F., «Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico», in *Miscellanea Comparatistica*, VII, 2001, pp. 189-206. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/189-206_SINOPOLI.pdf*>.

id. e S. Tatti, «Migrazione ed esilio: dispatri reali e metaforici nelle letterature europee» in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso Nazionale dell'ADI, Padova-Venezia 18-21 Settembre 2002, a cura di G. Baldassari, S. Tamiozzo, pp. 269-82.

Taylor E., «Su due fiumi: scrittura bilingue e autotraduzione», in *Arcipelago Itaca: Letterature, Visioni ed altri Percorsi*, n. 5, 2011, pp. 178-182. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.arcipelagoitaca.it/Download/Arcipelago_Itaca_5.pdf*>.



HELENA JANECZEK: UN TENTATIVO DI RICOMPOSIZIONE IDENTITARIA ATTRAVERSO LA LETTERATURA

SARA GRAZIELLA DI LELLO[i]

Helena Janeczek è sicuramente una delle scrittrici più interessanti nel panorama della letteratura italiana contemporanea, anche se si è segnalata all'attenzione della critica ormai da diversi anni, in particolare a partire dal 1997 con la pubblicazione del suo primo romanzo *Lezioni di tenebra*,[ii] dopo un esordio come poetessa in tedesco con la raccolta *Ins Freie*.[iii] Janeczek nasce infatti nel 1964 in Germania, dove rimane fino al 1983, quando decide di trasferirsi nel nostro Paese. L'arrivo in Italia dà avvio alla produzione e pubblicazione delle opere, soprattutto in prosa, direttamente scritte nel-

[i] Immagine iniziale tratta da <*www.flickr.com/photos/monkeysmumsie/4301376309/in/photostream*>

[ii] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, Mondadori, Milano 1997. L'edizione di riferimento da me utilizzata è Guanda, Parma 2011.

[iii] id., *Ins Freie*, Suhrkamp, Frankfurt 1989.

la lingua di Dante, in particolare, oltre a quella precedentemente citata, *Cibo*[iv] e *Le rondini di Montecassino*,[v] grazie alle quali ottiene vari riconoscimenti letterari[vi] oltre che un buon successo di pubblico. La bibliografia degli studi che la riguarda è piuttosto consistente, ma ciò è vero soprattutto per il primo dei suoi tre romanzi, mentre sulle altre opere i contributi sono significativamente più modesti. Già dai pochi dati forniti risultata dunque evidente come sia quanto mai opportuno non solo uno studio approfondito su questa autrice in generale, ma soprattutto la possibilità di sviluppare una chiave di lettura della sua opera basata su una specifica prospettiva, in grado di mettere in evidenza aspetti cui finora non si è forse prestata la dovuta attenzione, quella cioè della «*poetica della migranza*».[vii] D'altra parte bisogna sicuramente essere consapevoli del fatto che la complessità e profondità della poetica di Janeczek rendono certamente difficoltosa la completezza della trattazione, oltre che necessario sapersi muovere su prospettive diverse.

In primo luogo è di fondamentale importanza considerare la sua condizione di scrittrice translingue, che chiama in causa una particolare vicenda biografica. Se è vero da una parte che il tedesco rappresenta la lingua degli esordi letterari, dall'altra l'autrice stessa lascia intendere il fatto che si trattò di una scelta quasi obbligata[viii] dal momento che la maggior parte dei versi confluiti nella raccolta del 1989 era stato scritto durante il periodo adolescenziale, quando non aveva ancora una perfetta padronanza dell'italiano, appreso sin dall'infanzia, durante le felici vacanze nella Penisola.[ix] E Janeczek avverte ormai quei componimenti come residui di un mondo lontano dal quale prende le distanze,[x] come dimostra anche la circostanza che sono rimasti inediti in Italia.[xi] L'altra lingua dell'espressione artistica è proprio l'italiano, ma se si volesse parlare di Janeczek come di una «*scrittrice translingue italo-tedesca*» si utilizzerebbe una nomenclatura che ha certamente una sua validità per il fatto di inquadrare immediatamente il contesto linguistico in cui si muove l'autrice, con il limite, però, di tralasciare una dimensione saliente della sua vicenda esistenziale, legata al fatto che i genitori erano ebrei polacchi sopravvissuti ai campi di concentramento. Oltre che dai due idiomi appena nominati dunque la vita di Janeczek è caratterizzata dalla presenza del polacco, che tuttavia

[iv] id., *Cibo*, Mondadori, Milano 2002.

[v] id., *Le rondini di Montecassino*, Guanda, Parma 2010.

[vi] Per *Lezioni di tenebra* si ricordi il Premio Letterario Giuseppe Berto e il Premio Bagutta per l'opera prima, conferiti entrambi nel 1998; per *Le rondini di Montecassino* il Premio Pisa, il Premio Onofri e il Premio Napoli, tutti nel 2010.

[vii] Cfr. Franca Sinopoli, «Dalle lingue/letterature nazionali alle lingue/letterature dell'espatrio: la questione interculturale nella ricerca letteraria», *L'immagine Riflessa*, XVII, n. 1-2, 2008, pp. 157-68.

[viii] Cfr. Helena Janeczek, in Davide Bregola, «Riuscire a trasmettere il gelo», in id., *Da qui verso casa*, Edizioni Interculturali, Roma 2002, pp. 129-35; la citazione si riferisce alle pp. 128-9.

[ix] Cfr. Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, «Ursula Bavaj incontra Helena Janeczek», in *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, a cura di Laura Quercioli Mincer, Lithos, Roma 2005, pp. 62-87; la citazione si riferisce alle pp. 80-1, ma si ricordino anche i diversi riferimenti ai viaggi in Italia presenti nei vari romanzi, soprattutto cfr. Helena Janeczek, *Cibo*, cit., pp. 76-90.

[x] Questo è quanto mi ha personalmente rivelato l'autrice in una *e-mail*, datata 4-12-2013: «*[...] mi sembrano un po' reperti di un'altra vita [...], non occorre neanche soffermarcisi*».

[xi] È disponibile esclusivamente la traduzione di alcune delle poesie della raccolta, proposta da Luigi Arezzo, cfr. Luigi Arezzo (trad. a c. di) «Helena Janeczek: poesie da *Ins Freie*», in Giuseppe Genna, *Centraal Station*, Marzo 2003, consultabile online all'URL:
<*www.giugenna.com/2008/03/03/helena-janeczek-poesie-da-ins-freie/*>.

non arriverà mai a parlare, e dal contatto con lo yiddish. È nel complesso intreccio di queste lingue che si risolve - ma in realtà non si risolve affatto, quanto piuttosto si apre - la questione identitaria dell'autrice; concentrare l'attenzione sull'elemento della lingua implica il dover prendere atto che gli scrittori come Janeczek sono individui posti a metà tra due (o più) culture, due (o più) identità, costretti a un movimento continuo tra queste, che non è vissuto mai in maniera serena ma comporta tutta una seria di implicazioni.

Sarà pertanto opportuno soffermarsi sul rapporto dell'autrice con le varie lingue e culture. Particolarmente significative risultano a questo proposito alcune sue parole:

> *L'Italia non è la mia patria. L'italiano non è la mia lingua madre.* Vaterland, Muttersprache, *ripeto in tedesco, perché suona meglio in tedesco, perché un tempo lo conoscevo meglio, il tedesco, perché sono nata e cresciuta su suolo tedesco. Ma il tedesco non è la lingua di mia madre, né la lingua di mio padre, né la lingua madre di mio figlio.* Deutsch ist nicht meine Muttersprache. Deutschland ist nicht mein Vaterland und nicht meine Heimat.[xii]

«[...] Sono nata e cresciuta su suolo tedesco. Ma il tedesco non è la lingua di mia madre, né la lingua di mio padre [...]».[xiii] Ecco subito presentato un aspetto di estrema rilevanza: Janeczek nutre un forte senso di estraneità nei confronti di quella che comunque è stata la lingua parlata durante la sua infanzia e adolescenza. Le ragioni vengono ben spiegate proprio all'interno di *Lezioni di tenebra*, opera profondamente imbevuta di autobiografismo. Si noterà subito come queste si leghino fortemente agli eventi storici della Seconda Guerra Mondiale, in un intreccio, quello tra dato biografico e storia, che si avrà modo di osservare anche nelle altre due opere, seppure in forma differente. I genitori di Janeczek erano stati costretti da una serie di circostanze a restare a Monaco, luogo in cui erano giunti *«per sbaglio»*[xiv] dopo la guerra a causa del fatto che il padre aveva contratto la tubercolosi e ciò aveva impedito loro di ottenere il visto per gli USA, dove avrebbero voluto trasferirsi.

Questo avvenimento porterà a una serie di conseguenze che influiranno, nonostante il desiderio della madre e del padre di far vivere una vita «normale» alla figlia, su tutto il corso della sua esistenza, alimentando un profondo senso di alienazione nei confronti del mondo teutonico. L'espressione *«noi non siamo tedeschi»* è infatti un *leit motiv* del romanzo ed esprime la linea guida dei genitori della scrittrice. Janeczek afferma di essere stata educata *«a distinguere fin nei minimi dettagli quel "noi" da tutto quanto è tedesco, caso per caso, atteggiamento per atteggiamento»*[xv] e di aver finito per accettare come veri i discorsi volti a rendere evidente la necessità di prendere le distanze da quella realtà, poiché *«un cane è sempre un cane e può staccarti la mano con un morso anche se adesso gioca con te e ti lecca la faccia»*.[xvi] Per questo stesso senso di estraneità Janeczek deciderà di lasciare la Germania[xvii] e di trasferirsi così in Italia per abbandonare quella terra che non ha mai sentito come propria, per fuggire un clima soffocante e opprimente, in cui ogni giorno doveva avvertire il peso della

---

[xii] Helena Janeczek, «Trasloco», in *Nazione Indiana*, 20 Ottobre 2003. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.nazioneindiana.com/2003/10/20/trasloco/*>. Corsivi miei.

[xiii] *ibidem*.

[xiv] id., *Lezioni di tenebra*, cit., p. 22.

[xv] *ibid*., p. 31.

[xvi] *ibidem*.

[xvii] id., *Lezioni di tenebra*, cit., p. 32.

propria diversità.[xviii] L'Italia infatti le garantisce «*la normalità di una vita in cui non c'è bisogno di distinguersi giorno per giorno, deliberatamente*».[xix] È vero che il passaporto dell'autrice, la quale è sposata con un italiano, ha un figlio e vive stabilmente nel nostro Paese da trent'anni, continua a rimanere tedesco, ma la decisione di conservare la cittadinanza teutonica è dettata esclusivamente da vantaggi di tipo burocratico e non deriva invece da ideali di vita, né da un sentimento di appartenenza nei confronti della nazione:

> *C'è passaporto e passaporto. Quello tedesco vale di più: perché la Germania è ricca e potente, perché vogliono andarci tutti, a lavorare o a rifugiarsi, anche se poi quasi nessuno si trova bene. E poi perché non danno più il permesso di soggiorno, né il permesso di lavoro, non lo danno quasi a nessuno, nemmeno ai perseguitati o agli esuli. Figurarsi la cittadinanza.*
> *C'è stata un'unica occasione per me, figlia di due ebrei, prima polacchi e poi apolidi, di avere quel passaporto. Se lo mollo adesso, lo perdo per sempre, visto che non sono io la vittima. Il passaporto tedesco ha quotazioni altissime, bisogna tenerselo stretto.*[xx]

Janeczek infatti vede nella Germania e nel tedesco l'*Heimat* e la lingua madre dei «*persecutori*».[xxi] Sebbene cresca parlando il tedesco, è il polacco in realtà l'idioma che associa ai suoi genitori e soprattutto a sua madre; questo però rappresenta comunque una lingua che non viene insegnata all'autrice,[xxii] al punto che ella può affermare: «*[...] il polacco è una lingua che non conosco*».[xxiii] Janeczek mostra tuttavia nei suoi confronti quella che definirà come una forte «*risonanza affettiva*»:[xxiv] il polacco è infatti la lingua dei nomignoli affettuosi, è la lingua in cui vengono memorizzati alcuni motivi musicali infantili,[xxv] mentre quelli tedeschi non sono ricordati; ciò è particolarmente importante perché mostra un rapporto complesso con le stesse lingue, per cui l'idioma tradizionalmente inteso come lingua-madre per Janeczek non è quello dell'affettività («*Deutsch ist nicht meine Muttersprache*»[xxvi]), rappresentato invece dal polacco, tanto che ella afferma: «*Io non lo so, il polacco, ma se è facile riesco a capirlo e se è ancora più semplice, ridotto a singole parole o frasi fatte, lo parlo anche, lo parlo quasi tutti i giorni. Sono convinta di avere una lingua madre che non conosco, ma vallo a spiegare a qualcuno*».[xxvii]

Come mette in evidenza Laura Quercioli Mincer, la scelta dei genitori dell'autrice di non tramandare il polacco contribuisce proprio ad accrescere una distanza fra le generazioni e i mondi del

---

[xviii] Cfr. anche Giuseppe Genna, «Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino», in *Carmilla Online*, Maggio 2010, consultabile online all'URL:
<*www.carmillaonline.com/2010/05/07/helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino*>.

[xix] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 31.

[xx] *ibid*., pp. 32-3.

[xxi] Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, *Op. cit*., p. 79.

[xxii] Né d'altronde lo imparerà mai perfettamente, per pigrizia, come ella stessa sostiene nell'intervista rilasciata a Bavaj: cfr. *ibid*., p. 80.

[xxiii] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 73.

[xxiv] Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, op. cit., p. 80.

[xxv] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 74.

[xxvi] id., «Trasloco», cit. «*Il tedesco non è la mia lingua madre*». Traduzione mia.

[xxvii] id., *Lezioni di tenebra*, cit., p. 75.

prima e dopo lo sterminio,[xxviii] comunque incolmabile, che si realizza espressamente nella volontà di tacere il proprio passato, aspetto su cui si tornerà. Per tentare di delineare tutti gli elementi che sollecitano una riflessione sul senso d'identità dell'autrice, mobile e non definita, occorre a questo punto tornare sull'altro idioma fondamentale nella sua vita e scrittura, cioè l'italiano.
Alla domanda: perché scrive in italiano?, Janeczek così risponde:

> *Quando mi chiedono come mai ho scelto di scrivere in italiano, ossia in una lingua non materna, faccio presente che nessuno scrittore di questo paese ha mai adoperato la lingua con cui è veramente stato svezzato, il suo dialetto o la specifica parlata del suo borgo. Inoltre, gli scrittori appartengono alla lingua che usano. In questo, ci tengo ad essere considerata solo e esclusivamente italiana.*[xxix]

Ma è ovvio che il passaggio da una lingua all'altra non avviene senza conseguenze, né tantomeno è definitivo, aspetto di cui è consapevole la stessa scrittrice:

> *Credo, a posteriori, che cercassi una via d'uscita dalla sensazione che il tedesco mi si stesse inaridendo fino al rischio di diventare una sorta di idioma privato e squisitamente letterario. Ci sono molti scrittori di lingua tedesca, sia poeti che narratori, che vivono all'estero e che hanno coltivato questa strada con esiti eccellenti. Ma [...] io ho bisogno di lavorare con e sulla lingua che appartiene al mondo nel quale vivo e che sento viva, «rivelazione» che va di pari passo con il riconoscimento che forse la forma di espressione a me più consona è la prosa e non la poesia [...]. Questo, tuttavia, non significa che si tratti di una scelta irrevocabile: così come, per ragioni personali (l'essere nata «per sbaglio» in Germania come figlia di ebrei polacchi), non mi sono mai sentita legata al tedesco da un vincolo di identità, ora non penso che l'italiano sia diventato, in modo sostanziale, «la mia lingua». Lo è, certo, ma solo in quanto la uso e ho inoltre la sensazione che scrivendo in italiano mi porto appresso l'esperienza dell'altra lingua. Sarebbe la stessa cosa all'incontrario.*[xxx]

Ma ciò che si deve sottolineare è che per Janeczek «l'*emotività trasmessa in italiano, dalla cultura italiana, è più vicina sia a quella ebraica dell'Est, sia a quella polacca*».[xxxi] Ella decide quindi di servirsi in scrittura della lingua che più si accosta alla sua «*coloritura emotiva*».[xxxii]

Si tratta inoltre dell'idioma che la madre aveva imparato quando, dopo la guerra durante un viaggio nella Penisola, «*ebbe l'idea che avrebbe potuto vendere scarpe*».[xxxiii] Da quel momento in poi

---

[xxviii] Cfr. Laura Quercioli Mincer, «Romanzi della seconda generazione dopo la Shoah: strategie del ritorno fra memoria ed oblio. *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek e *Lo zio Coso* di Alessandro Schwed», in *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale,* a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, Utrecht 2007, vol. 2, p. 131, consultabile online all'URL:
<*www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000065/article.pdf*>, Atti del convegno Utrecht-Amsterdam, *5-7* Ottobre 2006, *Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture.*

[xxix] Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, Op. cit., p. 81

[xxx] Helena Janeczek, in Davide Bregola, cit., pp. 129-30.

[xxxi] Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, op. cit., p. 81.

[xxxii] *ibidem*.

infatti Nina a Monaco viene scambiata per un'italiana e acquisisce «*una sorta di nuova identità*».[xxxiv] È un elemento non irrilevante: anche in questo caso infatti, lungi dal risolversi nella serena acquisizione di una nuova individualità, stabile e definita, la conoscenza dell'italiano, tanto per la madre quanto poi per la figlia, rivela perfettamente che ci si trova invece di fronte a «*un'identità franta, provvisoria, o meglio improvvisata, dettata dalle circostanze*»,[xxxv] tanto è vero che Janeczek afferma: «*Nessuno mi ha mai insegnato quando fare la tedesca, la polacca, l'italiana. Ho imparato da sola, benissimo, anche meglio dei miei*».[xxxvi]

Importante per chiarire tale concetto è anche la questione dei nomi. Ognuno dei membri della famiglia Janeczek ha infatti un elemento onomastico caratterizzato da «*una natura mobile*».[xxxvii] È solo in occasione del funerale del padre che l'autrice si renderà conto che il nome e il cognome dell'uomo, Stefan Janeczek, sono falsi, mutati per attraversare i paesi in guerra, così come il mese e la data di nascita,[xxxviii] vicenda a cui verrà data attenzione non solo ne *Le rondini di Montecassino*, ma anche in *Cibo;*[xxxix] pure la madre, oltre ad aver «*scambiato un cognome slavo vero con uno finto*»,[xl] avendo assunto quello del marito, è registrata come Nina Franziska Janeczek, questo però non è il suo vero nome.[xli] E ancora, nel caso dell'autrice il nome muta a seconda della lingua in cui viene pronunciato.[xlii] La natura mobile dei nomi di questa famiglia dà così un ulteriore contributo ad alimentare la percezione che si è di fronte, nel caso dei suoi componenti in generale e di Janeczek in particolare, a un'identità complessa, articolata, la quale non può essere inquadrata in maniera categorica e proprio questa frammentarietà è il segno con cui si misura «*la ripercussione dell'olocausto sui sopravvissuti e sulla generazione successiva*».[xliii]

Guardando il rapporto con i vari idiomi di Janeczek e con i diversi Paesi cui questi sono legati, si comprende bene che la sua identità è composita, fa i conti cioè con una dimensione multiculturale che, se da un lato le dà l'opportunità di leggere il mondo con uno sguardo critico in grado di far riflettere sulla limitatezza di alcune categorie cui siamo abituati, dall'altro le impedisce di riconoscere in alcuna nazione la sua patria e in alcuna lingua la sua lingua madre, nell'accezione tradizionalmente intesa, determinando quindi in lei il senso di una irrimediabile perdita delle radici.

L'unico sentimento di appartenenza professato è, in realtà, quello nei confronti del popolo ebraico,[xliv] ma anche in questo caso la questione è complessa. La possibilità di sentirsi parte di quel popolo per Janeczek può realizzarsi infatti solo non limitando il proprio giudaismo all'esperienza della *Shoah*. Di sicuro infatti questa agisce come motore di conoscenza e come elemento propulsivo

---

[xxxiii] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 25.

[xxxiv] *ibidem*.

[xxxv] Stefania Ricciardi, «Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*: l'esilio volontario dalla lingua madre», *Narrativa*, n. 28, 2006, pp. 321-30; la cit. si riferisce alla p. 326.

[xxxvi] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 82.

[xxxvii] *ibid.*, p. 79.

[xxxviii] Cfr. *ibid.*, pp. 67-8.

[xxxix] Cfr. id., *Cibo*, cit., pp. 220-1.

[xl] id., *Lezioni di tenebra*, cit., p. 66.

[xli] Cfr. *ibid.*, p. 69.

[xlii] Cfr. *ibid.*, pp. 69-70.

[xliii] Stefania Ricciardi, *op. cit.*, p. 326.

[xliv] Cfr. Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, *op. cit.*, pp. 80-1: «*Io sento di appartenere al popolo ebraico [...]*».

della scrittura, ma non può essere ciò che sintetizza in assoluto il vincolo culturale dell'autrice con l'ebraismo.[xlv] Un suo recupero positivo può avvenire cercando di ristabilire, attraverso la mediazione di chi è sopravvissuto ai campi di concentramento, nel caso di Janeczek i suoi genitori, la memoria di ciò e di chi c'era prima dell'Olocausto, come quella dei nonni, uccisi tutti dai nazisti. Si tratta tuttavia di un'operazione difficile, se non impossibile. Anzi, la consapevolezza di essere comunque parte di una storia che resta oscura e impenetrabile (è l'immagine delle tenebre evocata dal titolo *Lezioni di tenebra*), contribuisce ad accrescere quel profondo senso di sradicamento che contraddistingue l'autrice e la sua poetica.

Guardando le principali opere in prosa infatti si vede proprio l'importanza che Janeczek attribuisce al tentativo di ricerca identitaria e di ricostruzione memorialistica, elementi che sono costanti della sua produzione e che offrono la possibilità di leggere i suoi testi quali espressione della poetica della migranza. La migrazione viene così considerata nel suo carattere *«"transitivo", translativo, metaforico, verso quelli che sembrano costituire i veri temi delle opere medesime, i veri nuclei tematici su cui poggia il progetto-opera [e, dunque, nel suo carattere] "veicolare" nei confronti di temi come: l'identità [...], la lingua/le lingue, la nazione [...] e la patria»*.[xlvi] È necessario infatti superare l'idea che l'identità sia determinata esclusivamente dalla tradizionale coincidenza tra lingua madre, cultura e ubicazione all'interno di precisi confini nazionali e definibile una volta per tutte, ma comprendere l'esistenza di un *«groviglio di appartenenza e non appartenenza»*,[xlvii] costitutivo di qualsiasi individuo, come afferma Janeczek stessa.

A tal proposito è interessante in primo luogo la lettura di *Lezioni di tenebra*, il testo in cui meglio emerge il problema linguistico, affiancato a un percorso di ridefinizione del sé e del proprio passato che porta l'autrice ad affrontare il buco nero aperto da Auschwitz. Si tratta di un'opera che contiene *in nuce* tutta una serie di tematiche e di aspetti che germoglieranno anche all'interno dei romanzi successivi e notevole sotto diversi punti di vista; intanto perché prodotto di una scrittrice di seconda generazione la quale, confrontandosi con il passato materno, realizza di dover fare i conti con un'eredità invisibile che plasma il suo presente. Janeczek è costretta a entrare nell'onda lunga della Storia - quella con la S- maiuscola -, a sperimentare quanto determinate esperienze, soprattutto quelle connesse all'ambito bellico, siano incisive a lungo termine, finendo col condizionare l'esistenza anche di chi non le ha sperimentate direttamente. L'occasione narrativa è infatti un viaggio che vede madre e figlia dirigersi in Polonia e raggiungere Auschwitz, dove la prima torna dopo mezzo secolo. Questo viene però in realtà descritto solo nella parte finale mentre nei primi due terzi del libro è la figlia a compiere un altro tipo di viaggio, una ricerca interiore delle proprie

---

[xlv] Cfr. Stefania Lucamante, «"Figli della Shoah" oppure "figli del popolo ebraico"? Helena Janeczek ed un problema di identità generazionale», in *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante *et alii*, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, Utrecht 2008, vol. 3, pp. 137-51; la cit. si riferisce alla p. 141. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000094/article.pdf*>, Atti del convegno Roma, 6-7 Giugno 2007, *Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture*.

[xlvi] Franca Sinopoli e Silvia Tatti, «Migrazione ed esilio: dispatri reali e metaforici nelle letterature europee», in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso Nazionale dell'ADI, Padova-Venezia 18-21 Settembre 2002, a cura di Guido Baldassari e Silvana Tamiozzo, Bulzoni, Roma 2004, pp. 269-82; la cit. si riferisce alla p. 275.

[xlvii] Helena Janeczek, in Davide Bregola, *op. cit.*, p. 132.

radici e dalla propria identità. Sebbene Janeczek sia un testimone di seconda generazione, dunque un testimone indiretto, non per questo la sua condizione è più semplice rispetto a quella dei sopravvissuti:

> *Le sue difficoltà sono semplicemente altre, speculari, per così dire, a quelle dei suoi genitori. Sua è la dimensione della normalità del presente, a partire dal quale muove per capire e recuperare il passato, mentre la dimensione dei genitori è quella dell'eccezionalità del passato a partire dal quale tentano di recuperare e assimilare il presente.*[xlviii]

Ma «*l'autrice ha avuto il coraggio di affrontare la storia - quella storia - della sua gente e dei suoi genitori facendone un passato nella norma, nella normalità del tempo che passa*».[xlix] Uno degli aspetti fondamentali in *Lezioni di tenebra* è dunque il problema della ricomposizione di una memoria familiare e individuale che inciampa, per così dire, continuamente nella Storia e prende le mosse a partire da un oblio, dal silenzio, tema di assoluta rilevanza in questa autrice, che torna non solo in diversi punti dell'opera, ma che è fondamentale anche in *Le rondini di Montecassino*, specialmente in relazione alla figura paterna. L'atteggiamento di reticenza dei genitori di Janeczek viene valutato positivamente da quest'ultima, dal momento che è un modo per preservare la serenità della sua infanzia,[l] ma quel tacere sul proprio passato si spiega con motivazioni ben più complesse, come un tentativo di rimozione del dolore determinato da alcuni traumi personali dei genitori. Per quanto riguarda la madre, il silenzio, oltre alla convinzione che sia impossibile per la figlia immedesimarsi o immaginare ciò che le è accaduto,[li] si lega probabilmente al desiderio di non portare alla luce un terribile episodio del suo passato, il fatto cioè che per scampare allo sterminio Nina aveva deciso di scappare dal ghetto, lasciando qui la sua giovane madre. Il ricordo della tragedia affiora proprio esattamente cinquanta anni dopo, nella stanza di un albergo a Varsavia. Solo a questo punto «*Helena vede finalmente la madre come l'individuo che è stato costretto da eventi tragici a diventare la donna stoica, dura ed esigente che lei ha conosciuto senza capire*».[lii] Ciò è reso possibile proprio attraverso la scrittura. È significativo anzi il fatto che tale desiderio della figlia abbia determinato nella madre la volontà di confessarsi.[liii] Neanche il padre d'altronde ha mai raccontato nulla. Come nel caso precedente, il suo silenzio nasce da qualcosa di più profondo che il semplice istinto di protezione: è il senso di colpa di aver evitato il destino di molti ebrei probabilmente a impedire a questo uomo di rinnovare il ricordo del suo passato attraverso il racconto.[liv] Il dolore di entrambi comunque si traduce in un atteggiamento di chiusura e, verosimilmente, anche nella scelta di non insegnare il polacco alla loro bambina, forse per evitare domande scomode. È interessante a questo punto notare come *Lezioni di tenebra* si apra su un quesito fondamentale: è possibile allora, considerando quei silenzi, trasmettere delle memorie prescindendo dalle parole? Scrive Janeczek:

[xlviii] Ursula Bavaj, *op. cit.*, p. 64.

[xlix] *ibid.*, p. 63.

[l] Cfr. Helena Janeczek., *Lezioni di tenebra*, cit., p. 98.

[li] Cfr. *ibid.*, p. 128.

[lii] Stefania Lucamante, «Figlie dell'Olocausto: Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra* e una difficile identità», in Stefania Lucamante, *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Iacopelli, Roma 2012, pp. 343-87; la cit. si riferisce alla p. 369.

[liii] Cfr. *ibid.*, pp. 368-9.

[liv] Helena Janeczek., *Lezioni di tenebra*, cit., pp. 125-6.

> *Io già da un pezzo vorrei sapere un'altra cosa. Vorrei sapere se è possibile trasmettere conoscenze e esperienze non con il latte materno, ma ancora prima, attraverso le acque della placenta o non so come, perché il latte di mia madre non l'ho avuto e ho invece una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più.*[lv]

L'elemento del cibo è un aspetto molto interessante da analizzare per delineare meglio il rapporto tra madre e figlia. Non bisogna dimenticare che la personalità di quest'ultima si profila nell'opera proprio attraverso il confronto continuo tra queste due figure: se Janeczek ammetterà di soffrire di una leggera bulimia da pane, quella stessa forma di disturbo alimentare che torna anche in *Cibo* a caratterizzare la protagonista, la costruzione identitaria di Nina è legata a una vera e propria «*strategia di cosmesi*»,[lvi] che la porta a curare in ogni minimo dettaglio il suo aspetto fisico, a voler controllare severamente la propria alimentazione, accentuando una tendenza all'anoressia che manifestava sin dalla giovinezza; tale strategia si rende esplicita nella scelta della cancellazione del tatuaggio[lvii] con cui era stata trasformata in numero all'interno del campo di concentramento, perché antiestetico. La rimozione, e attraverso questa il tentativo di cancellare quella parte del suo passato, però in realtà non servirà a nulla: infatti «*lavorerà sottopelle, alimentando un disagio sotterraneo, permanentemente tenuto sotto controllo, contrastato, addirittura negato*»,[lviii] ossia la psoriasi. Attraverso la cura eccessiva dell'alimentazione e del corpo comunque Nina cerca probabilmente di ristabilire un contatto con la persona che era prima dell'Olocausto, la ragazza di buona famiglia di Zewiercie,[lix] nonostante si tratti di un'operazione impossibile. L'ansia e l'aggressività, divenuti endemici dopo aver vissuto su di sé gli orrori della persecuzione, sono infatti delle costanti nel suo comportamento e condizionano l'educazione e la vita della figlia. In questo modo Nina, nonostante le buone intenzioni, mostra di aver introiettato gli atteggiamenti aggressivi e violenti che venivano utilizzati nei suoi confronti dai persecutori nel campo di concentramento.[lx] Il viaggio ad Auschwitz permette proprio alla figlia di conoscere meglio sua madre, di riscoprirne il doloroso passato ed è una tappa quindi di assoluta rilevanza nel suo percorso di costruzione identitaria. Nel finale infatti «*c'è comunque la riscoperta della vitalità e avviene una sorta di pacificazione, e non certo per volontà conciliatoria*».[lxi]

Lezioni di tenebra dovrebbe concludersi proprio qui, ma in realtà le ultime battute, quelle in cui si discute sull'educazione della figlia, diventano lo spunto per introdurre Cilly, la governante tedesca che si era presa cura di Helena dalla nascita fino ai suoi sedici anni, in quello che viene definito dalla stessa autrice come uno «*strano finalino a sorpresa*»,[lxii] vero e proprio capitolo

---

[lv] *ibid.*, p. 12.

[lvi] Ursula Bavaj, *op. cit.*, p. 68.

[lvii] Cfr. Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 27.

[lviii] Ursula Bavaj, op. cit., p. 69.

[lix] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., pp. 14-5.

[lx] Cfr. Maria Cristina Mauceri, «Writing Outside the Borders: Personal Experience and History in the Works by Helga Schneider and Helena Janeczek», in *Across Genres, Generations and Borders. Italian Women Writing Lives*, a cura di Susanna Scarparo e Rita Wilson, University of Delaware Press, Newark 2004, pp. 140-51, in particolare p. 146.

[lxi] Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, *op. cit.*, pp. 77-8.

[lxii] *ibid.*, p. 77.

conclusivo del romanzo. La presenza del personaggio in questione è molto interessante, in quanto la sua comparsa a questo punto dell'opera segnala il processo di rimozione avvenuto in Helena e «*si collega al motivo conduttore del romanzo: l'abbandono di una figura materna e il senso di colpa che ne deriva*».[lxiii] Si deve infatti riflettere sul fatto che:

> *Come la madre di Helena per salvarsi aveva abbandonato la sua nel ghetto da cui la donna era stata deportata, anche Helena ha lasciato sua madre per crearsi una vita autonoma in un altro paese e, alla fine del romanzo, rivela che ha anche abbandonato la donna tedesca che le aveva fatto da madre.*[lxiv]

Nonostante il confronto madre-figlia svolto nel corso della narrazione metta in evidenza le profonde differenze che intercorrono tra queste due figure, alla fine dell'opera emerge il fatto che anche la seconda si era macchiata della stessa colpa della prima. La domanda fondamentale da porsi per comprendere il senso del finale dell'opera è allora: perché Cilly è stata rimossa? Di lei si dice che «*era orfana di guerra*»:[lxv] figlia di un soldato della Wehrmacht, morto sul fronte orientale, nella sua famiglia erano sopravvissute solo le donne, che «*si erano dovute arrangiare*».[lxvi] Questa donna, «*figlia del nazismo*»,[lxvii] è per Helena una «"*straniera in famiglia*" *a cui sembra di non essere legata da un rapporto emotivo*».[lxviii] Cilly infatti «*preferiva la Germania all'Italia perché quello era il suo paese*»,[lxix] ed era per il disagio che manifestava ogni volta che si allontanava da lì che la madre di Helena affermava di non aver mai voluto insegnare a sua figlia il polacco, per non far sentire, cioè, Cilly «*troppo esclusa*».[lxx] La governante appare sostanzialmente come «*un personaggio legato al passato della Germania e al passato tedesco di Helena*»:[lxxi] in definitiva, ammettere che quella donna aveva influito sulla sua formazione significherebbe per lei «*ammettere una sua appartenenza alla Germania, cosa che Helena vuole invece negare*».[lxxii] Nonostante tutto, comunque, la protagonista decide di mettersi in contatto con lei, ormai anziana e prossima alla morte. Come mette in evidenza Mauceri:

> *Il turbamento che Helena prova pensando che Cilly presto morirà rivela che prendere le distanze dal passato non è così semplice; la morte di Cilly rappresenterà la morte di una parte di Helena. Espatriare le ha permesso di prendere le distanze da conflitti che derivano dal pas-*

[lxiii] Maria Cristina Mauceri, «Andare e non tornare: i finali in alcuni romanzi della migrazione in Italia», in *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Franca Sinopoli e Silvia Tatti, C. Iannone, Isernia 2005, p. 89-99; la citazione si riferisce alla p. 96.

[lxiv] *ibidem*.

[lxv] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 188.

[lxvi] *Ibidem*.

[lxvii] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 196.

[lxviii] Maria Cristina Mauceri, *Andare e non tornare: i finali in alcuni romanzi della migrazione in Italia*, cit., p. 96.

[lxix] Helena Janeczek, *Lezioni di tenebra*, cit., p. 194.

[lxx] *ibid*., p. 191.

[lxxi] Maria Cristina Mauceri, *op. cit*., p. 96.

[lxxii] *ibidem*.

> *sato storico del suo paese d'origine, ma il finale aperto del romanzo sembra dimostrare che la protagonista deve fare i conti anche con il suo passato personale.*[lxxiii]

La ricomposizione identitaria della protagonista dunque procede da un profondo senso di sradicamento e dalla consapevolezza che, pur essendo irrimediabilmente separati dal proprio passato, questo continua in realtà ad avere influenze nel presente. Se Janeczek afferma che la volontà di «*conservare le radici e il passato*»[lxxiv] è un'illusione impossibile e pericolosa, bisogna comunque essere consapevoli del fatto che questo va affrontato in qualche modo.

Come si è visto, anche il cibo risulta uno degli elementi fondamentali nella definizione dell'identità di un individuo e rappresenta, in quanto tale, uno degli elementi fondanti della poetica di Janeczek, declinato nelle più diverse accezioni nell'omonima opera: come «*identità e come ribellione, come rifugio e come malattia, [...] come memoria, [...] come cellula primigenia, mattone fondamentale di quel che siamo e che vogliamo [...]*».[lxxv] La consapevolezza di fondo dell'autrice è che questo:

> *[...] rappresenta una mediazione tra la nostra parte psichica e quella fisica. Sembra che parli del corpo, parli di ciò che dà piacere o delle necessità del corpo, ma più guardi quello che è il corpo, più in realtà torna fuori l'anima. Noi non abbiamo un rapporto puramente fisiologico con l'alimentazione [...]. Ci sono delle stratificazioni singolari, stratificazioni di memorie, in qualche modo di identità. Ciò che passa attraverso il cibo è una delle cose più indelebili, più difficilmente censurabili o manipolabili della ricostruzione o della riscrittura identitaria che le persone fanno dopo.*[lxxvi]

Il testo è caratterizzato dal confronto della narratrice-protagonista con la figura dell'estetista Daniela, affetta anche lei da bulimia e suo *alter ego*, passando in rassegna le vicende di diversi personaggi, legate tra loro dalla costante della presenza di pietanze a questi associate nella memoria di Helena. Si tratta però ancora una volta di un libro in cui Janeczek insegue le tracce del proprio passato e dove emerge di nuovo, e in maniera ancora più esplicita, la consapevolezza che la narrazione stessa non può che essere parziale, dovendo fare i conti con dei vuoti che non si possono riempire.[lxxvii] Il testo certamente non può essere considerato come un romanzo puramente autobiografico: la fusione di elementi diversi come la finzione narrativa, l'autobiografismo e la memorialistica fanno sì che si debba parlare dell'ibridazione di generi differenti. Come nel caso di *Lezioni di tenebra*, si comprende come sia impossibile inquadrare gli scritti sotto l'etichetta «romanzo» senza problematicità, dato il continuo intersecarsi di realtà e finzione. Ciò sarà

[lxxiii] Maria Cristina Mauceri, *op. cit.*, p. 97.

[lxxiv] Helena Janeczek, in Davide Bregola, *op. cit.*, p. 132.

[lxxv] Helena Janeczek, *Cibo*, cit., risvolto di copertina.

[lxxvi] Helena Janeczek, in Ursula Bavaj, *op. cit.*, pp. 76-7.

[lxxvii] È particolarmente significativo a tal proposito l'episodio del funerale del padre di Helena, su cui si chiude la narrazione, in cui l'autrice si esprime con le seguenti parole: «*Non mi sarei mai aspettata, rispetto a questo avvenimento, tanti vuoti, tante lacune, cedimenti e ottusità della memoria, a cominciare dalla circostanza che se ogni anno mia madre non mi avvisasse il dodici dicembre, io, sicuramente, per quel giorno, me ne dimenticherei*». Cfr. Helena Janeczek, *Cibo*, cit., pp. 214-5.

fondamentale anche e soprattutto ne *Le rondini di Montecassino*, assieme all'estrema rilevanza data al padre, figura presente con forza anche in questa seconda opera.

Ne *Le rondini di Montecassino* la narrazione delle quattro battaglie che portarono a sottrarre l'abbazia benedettina ai tedeschi, costringendoli a ritirarsi dalla nostra Penisola, è la trama di base su cui si affacciano una serie di altre vicende, vere o inventate. L'opera dell'autrice dunque non si limita a portare alla luce la descrizione della guerra, fa di più, riflette ancora sulle incidenze che la Storia ha nel presente. Si tratta di un romanzo che di nuovo spinge, per essere inquadrato criticamente, a un ripensamento dei generi tradizionali, grazie anche alla sua dimensione corale, perché Janeczek fa convergere sulla cittadina laziale vicende di individui provenienti dalle parti più disparate del pianeta e sviluppate in piani cronologici differenti, arrivando fino alla realtà contemporanea. In questo modo Montecassino appare come la «*guerra di tutti, il luogo da cui tutti veniamo*».[lxxviii] Si può inoltre dire che se *Lezioni di tenebra* è un libro scritto nel segno della madre, *Le rondini di Montecassino* sono scritte sotto il segno del padre.[lxxix] Il testo infatti riprende e sviluppa, come accennato, un'altra delle tematiche fondamentali nella produzione dell'autrice, presente già nelle precedenti narrazioni, ossia l'avere scoperto, dopo la morte del padre appunto, come il cognome Janeczek fosse in realtà falso, altro elemento che, da un punto di vista metaforico, determina quel senso di sradicamento cui si è fatto riferimento. A tal proposito l'autrice dirà:

> *[...] ti rendi conto che esiste una consistenza di qualcosa che va oltre il nome. È una questione presente in* Lezioni di tenebra *e centrale nelle* Rondini di Montecassino. *L'esperienza di scoprire dopo la morte di mio padre, che io ho amato moltissimo, che lui non fosse nato con quello che credevo il suo nome e cognome, con cui l'ho chiamato per tutta la vita, non è stata affatto un'esperienza lacerante o traumatica, perché a un certo livello non importa il nome, ma la relazione.*[lxxx]

A partire da tale dato comunque Janeczek può riflettere sul rapporto tra realtà e finzione all'interno della sua opera:

> *Ma il nome falso di mio padre è il mio cognome. Con quello sono nata e cresciuta [...]. Come posso considerare falso qualcosa che mi ha impresso il suo marchio? Come può esserlo quel nome a cui mio padre deve la vita e io la mia? Che cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diventa la menzogna quando è salvifica?*

[lxxviii] Roberto Saviano, «Le rondini di Montecassino», *La Repubblica.it*, 2010. Il saggio è consultabile online all'URL, consultabile online all'URL:
<*slowbookfarm.wordpress.com/2010/06/23/recensione-helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino*>.

[lxxix] Cfr. Helena Janeczek, in Giuseppe Genna, «Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino», in *Carmilla Online*, Maggio 2010, consultabile online all'URL:
<*www.carmillaonline.com/2010/05/07/helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino*>.

[lxxx] Helena Janeczek, in Melissa Melpignano, «Diritti e doveri dello scrittore: Helena Janeczek e l'importanza di dare un nome alle cose», *L'universo*, inserto del *Corriere del Ticino,* IX, 4, Mercoledì 18 aprile 2012, p. 7, consultabile online all'URL:
<*https://docs.google.com/file/d/0ByEgv3GVqAHaQmkxLVhxY2ZDRWM/edit?pli=1*>.

> *E quali storie, mi domando infine, posso narrare io di fronte a questo? A quale invenzione posso ricorrere essendo testimone in carne e ossa che fra il vero e il falso, fra realtà e finzione, corre talvolta il confine labile che separa la vita dalla morte? Che cosa posso raccontare sapendo che, a fronte di un'esistenza conservata grazie a un documento falso, si spalanca una vertigine di nomi veri, di nomi dimenticati, di nomi perduti, di nomi scomparsi [...].*[lxxxi]

Incarnazione ella stessa di una menzogna in virtù del proprio cognome, la volontà di Janeczek è allora proprio quella di affiancare alla narrazione delle battaglie le vicende di uomini, vere o inventate, di cui resta solo il nome o neanche più quello, mostrando i vuoti lasciati dalla storia ufficiale e tentando, allo stesso tempo, di riempirli.

La Seconda Guerra Mondiale, «*unico gorgo che risucchia pressoché ogni luogo della terra, ogni animale e paesaggio, e che gettandoli alla rinfusa, unisce e divide gli uomini*»[lxxxii] è infatti «*troppo vasta per poterla afferrare tutta, troppo estranei i suoi attori per poterli raggiungere senza il veicolo dell'invenzione*».[lxxxiii] La forza dell'intero romanzo sta proprio nel fatto che qui si esprime «*un atto di fiducia verso il potere dell'immaginazione di riempire un vuoto*».[lxxxiv] E nel fare ciò l'autrice rimetterà insieme i pezzi della propria vicenda familiare, facendo ancora i conti con una memoria frammentaria, che parte dal buco lasciato aperto dall'Olocausto. *Le rondini di Montecassino*, anzi, «*è proprio una battaglia con la memoria. Una lotta tra il decidere se ricordare o meno: anestetizzare il male emotivo oppure lasciar fluire tutto, come unica terapia per impedire alla storia di ripetersi, alla tragedia di tornare, al dolore di rinascere*».[lxxxv] Particolarmente interessante a questo proposito è il capitolo finale del romanzo, dove Janeczek riprende la vicenda di un personaggio già presentato in *Cibo*,[lxxxvi] sviluppandola in maniera molto più ampia e attribuendole un ben diverso ruolo all'interno della narrazione. Milek o Emilio, di cui l'autrice conosce solo pochi dettagli della vita perché anche lui, come il padre, aveva scelto di tacere sul suo passato, aveva combattuto nell'esercito polacco a Montecassino. Attraverso la finzione letteraria l'autrice ne fa un valoroso soldato, ne fa ciò che il «*padre avrebbe voluto essere, il suo doppio immaginario*»[lxxxvii] a cui il libro è dedicato. Quello stesso padre infatti che aveva scelto il silenzio con la figlia, usandolo come uno scudo per proteggerla, ma che al tempo stesso, dichiara Janeczek, la privava della sua «*legittima porzione di dolore, quel dolore che poteva diventare anche la pompa invisibile che fa andare avanti*»,[lxxxviii] quello stesso padre agli amici italiani raccontava di aver combattuto nell'esercito polacco, perché in fondo la storia di Milek egli «*la invidiava*».[lxxxix] In questo modo, narrando delle menzogne che si erano affiancate alla sua reticenza, quell'uomo aveva tentato di superare il senso di colpa per essere sopravvissuto alla *Shoah* senza essere passato per i campi di concentramento. Dopo la sua morte, la figlia si accorgerà che in realtà le parole del genitore non erano vere, così come «*era falsa tutta la sua identità*».[xc] Ma ella decide di non spezzare totalmente quel silen-

---

[lxxxi] Helena Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., pp. 13-4.
[lxxxii] *ibid.*, p. 15.
[lxxxiii] *ibidem*.
[lxxxiv] Roberto Saviano, *op. cit.*
[lxxxv] *Ibidem*.
[lxxxvi] Cfr. Helena Janeczek, *Cibo*, cit., pp. 160-1.
[lxxxvii] id., *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 361.
[lxxxviii] *ibidem*.
[lxxxix] *ibidem*.
[xc] *ibidem*.

zio e di fatto ne *Le rondini di Montecassino* non racconterà la storia di suo padre bensì, tra le altre, quella perlopiù inventata di Milek. Janeczek si rende conto che:

> *[...] come dice Israel Gupta, a volte la verità finisce per travestirsi da menzogna, e credo di aver fatto bene a non chiedergli mai niente, e so che farò sempre di tutto per non dire mai niente di come è riuscito veramente a salvarsi e alla fine poter diventare quel padre che ho amato e che amo per tutto quello che è stato, così come pure per tutto quello che avrebbe potuto essere.*[xci]

In questo romanzo dunque l'autrice si confronta con l'assenza, con il silenzio, ma da ciò deriva il suo «*desiderio di proteggere quel silenzio e al tempo stesso di sfondarlo, avvertendo in quel silenzio un messaggio, una comunicazione intima. Che esige di non essere raccontata*»:[xcii]

> *Questo libro è per lui, mio padre, mio soldato immaginario, come è per Emilio Steinwurzel, che pur avendo combattuto veramente non ha mai raccontato nulla né a sua moglie né ai suoi figli [...].*
> *Ai nostri padri non possiamo più domandare niente. Possiamo solo ricordare le loro vite e le loro verità, anche quando assumono la forma della diceria inverificabile, o si ricoprono della pietà mai abbastanza grande, mai abbastanza impermeabile, della menzogna.*[xciii]

Ed ecco che risulta allora ancora più chiaro come il percorso di costruzione e ricerca identitaria portato avanti dalla scrittrice all'interno delle sue opere non possa che essere un tentativo che si risolve nell'acquisizione della consapevolezza del proprio sostanziale e irrimediabile sradicamento:

> *Chiamatemi pure «senza patria», chiamatemi* «heimatlos»*, scegliete se preferite l'elegante* «deraciné» *o lo strappo palpabile quando lo traduci in «sradicata», ricordatevi, se volete, che discendo da una tribù nomade, da un popolo da secoli disperso, conservatemi come esemplare autentico dell'ebreo errante, perché è vero che nel paese dei miei antenati, la Polonia, sono arrivati i tedeschi e li hanno uccisi tutti, nonni zii cugini di ogni grado tranne la mia mamma e il mio papà, e hanno cancellato la lingua materna di mio padre che per quelli che la parlavano si chiamava soltanto* «mameloshn»*, lingua madre, ed è per questo che non c'è via di ritorno, non c'è patria né Heimat in Polonia o in Germania e in Italia nemmeno.*[xciv]

BIBLIOGRAFIA

Testi primari

Arezzo Luigi (trad. a cura di), «Helena Janeczek: poesie da *Ins Freie*», in Giuseppe Genna, *Centraal Station*, Marzo 2003: <*www.giugenna.com/2008/03/03/helena-janeczek-poesie-da-ins-freie*>

[xci] id., *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 362.
[xcii] Helena Janeczek, in Giuseppe Genna, op. cit.
[xciii] Helena Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, cit., p. 362.
[xciv] id., «Trasloco», cit.

Janeczek Helena, *Ins Freie*, Suhrkamp, Frankfurt 1989.

id., *Lezioni di tenebra*, Mondadori, Milano 1997. L'ed. da me utilizzata è Guanda, Parma 2011.

id., *Cibo*, Mondadori, Milano 2002.

id., «Trasloco», *Nazione Indiana*, 20 Ottobre 2003. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.nazioneindiana.com/2003/10/20/trasloco/*>.

id., «Figli della Shoah?», in *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, a cura di Rita Calabrese, ETS, Pisa 2005, pp. 35-55.

id., *Le rondini di Montecassino*, Parma, Guanda, 2010.

Testi critici e metodologici

Bavaj Ursula, «Ursula Bavaj incontra Helena Janeczek», in *Per amore della lingua. Incontri con scrittori ebrei*, a cura di Laura Quercioli Mincer, Lithos, Roma 2005, pp. 62-87.

Bregola Davide, «Riuscire a trasmettere il gelo», in Id., *Da qui verso casa*, Edizioni Interculturali, Roma 2002, pp. 129-35.

Donnarumma Raffaele, «Angosce di derealizzazione», in *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di Hanna Serkowska, Transeuropa, Massa 2011, pp. 23-50.

Genna Giuseppe, «Helena Janeczek: Le rondini di Montecassino», in *Carmilla Online*, Maggio 2010: <*www.carmillaonline.com/2010/05/07/helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino*>.

Gnisci Armando, *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003.

id. (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta, Troina 2006.

Kellman Steven G., *Scrivere tra le lingue*, trans. Franca Sinopoli, Città Aperta, Troina 2007.

Lucamante Stefania, «"Figli della Shoah" oppure "figli del popolo ebraico"? Helena Janeczek ed un problema di identità generazionale», in *Memoria collettiva e memoria privata: il ricordo della Shoah come politica sociale*, a cura di Stefania Lucamante *et alii*, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, Utrecht 2008, vol. 3, pp. 137-51. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000094/article.pdf*>, Atti del convegno Roma, 6-7 Giugno 2007, *Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture*.

id., «Figlie dell'Olocausto: Helena Janeczek, Lezioni di tenebra e una difficile identità», in Ead., *Quella difficile identità. Ebraismo e rappresentazioni letterarie della Shoah*, Iacopelli, Roma 2012, pp. 343-87.

Mauceri Maria Cristina, «Writing Outside the Borders: Personal Experience and History in the Works by Helga Schneider and Helena Janeczek», in *Across Genres, Generations and Borders. Italian Women Writing Lives*, a cura di Susanna Scarparo, Rita Wilson, University of Delaware Press, Newark 2004, pp. 140-51.

id., «Andare e non tornare: i finali in alcuni romanzi della migrazione in Italia», in *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di Franca Sinopoli, Silvia Tatti, C. Iannone, Isernia 2005, pp. 89-99.

Melpignano Melissa, « Diritti e doveri dello scrittore: Helena Janeczek e l'importanza di dare un nome alle cose», *L'universo*, inserto del *Corriere del Ticino*, IX, 4, Mercoledì 18 aprile 2012, p. 7: <*https://drive.google.com/folderview?id=0ByEgv3GVqAHaVGFyOWdCdXEzTGc&tid=0Bz2jcruyj100M3diTDl2TEttd28#list*>.

Mengozzi Chiara, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*,, Carocci, Roma 2013.

Nirestein Susanna, «Helena Janeczek», *La Repubblica.it*, 22 Gennaio 2011. Il saggio è consultabile all'URL: <*http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/01/22/helena-janeczek.html*>.

Pezzarossa Fulvio, Rossini Ilaria (a cura di), *Leggere il testo e il mondo: vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Clueb, Bologna 2012.

Piga Emanuela, «Epica, storia e memoria. *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczeck», *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, n. 1-2, Giugno-Dicembre 2012. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.boll900.it/numeri/2012-i/Piga.html*>.

Quercioli Mincer Laura, «Romanzi della seconda generazione dopo la Shoah: strategie del ritorno fra memoria ed oblio. *Lezioni di tenebra* di Helena Janeczek e *Lo zio Coso* di Alessandro Schwed», *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, Atti del convegno Utrecht-Amsterdam, *5-7* Ottobre 2006, *Italianistica Ultraiectina. Studies in Italian Language and Culture*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, Utrecht 2007, vol. 2, pp. 129-36. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000065/article.pdf*>.

id., «Italia: strategie del ritorno fra memoria e oblio», in id., *Patrie dei superstiti. Letteratura ebraica del dopoguerra in Italia e in Polonia*, Lithos, Roma 2010, pp. 205-27. Il saggio è consultabile all'URL: <*www.culturaitalia.it/opencms/export/sites/culturaitalia/attachments/stella_di_david_e_tricolore/patrie_dei_superstiti.pdf*>.

Ricciardi Stefania, «Helena Janeczek, Lezioni di tenebra: l'esilio volontario dalla lingua madre», *Narrativa*, n. 28, 2006, pp. 321-30.

Saviano Roberto, «Le rondini di Montecassino», *La Repubblica.it*, 2010. Il saggio è consultabile online all'URL: <*http://slowbookfarm.wordpress.com/2010/06/23/recensione-helena-janeczek-le-rondini-di-montecassino/*>.

Sinopoli Franca, «Poetiche della migrazione nella letteratura italiana contemporanea: il discorso autobiografico», *Miscellanea Comparatistica*, VII, 2001, pp. 189-206. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/189-206_SINOPOLI.pdf*>.

id., «Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia», *Neohelicon*, XXXI, 2004, pp. 95-109.

id., «Dalle lingue/letterature nazionali alle lingue/letterature dell'espatrio: la questione interculturale nella ricerca letteraria», *L'immagine Riflessa*, XVII, n. 1-2, 2008, pp. 157-68.

id. e Tatti Silvia, «Migrazione ed esilio: dispatri reali e metaforici nelle letterature europee», in *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso Nazionale dell'ADI, Padova-Venezia 18-21 Settembre 2002, a cura di Guido Baldassari, Silvana Tamiozzo, Bulzoni, Roma 2004, pp. 269-82.

Taddeo Raffaele, Rec. a *Le rondini di Montecassino*, «El-Ghibli», 2010. Il saggio è consultabile online all'URL: <*www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=6&sezione=4&idrecensioni=138*>.



SARAJEVO, CAPAJEBO, SARAJ, BOSNA I HERCEGOVINA: QUELL'EUROPA DIVERSA E INATTESA

RUBRICA A CURA DI ANA CECILIA PRENZ[i]

Abrimos una ventana hacia el mundo sefardí de Bosnia. Abrir esta ventana[ii] para nosotros significa crear un espacio no sólo de intercambio y reflexión entre colegas sino también la posibili-

[i] Mikhail Evstafiev, *Violoncellista nella Biblioteca Nazionale di Sarajevo parzialmente distrutta durante la guerra nel 1992,* (Originale a colori), <*it.wikipedia.org/wiki/File:Evstafiev-bosnia-cello.jpg*>: «*Questa è una delle mie fotografie preferite. Fu scattata a Sarajevo nel 1992 durante la guerra, nella Biblioteca Nazionale parzialmente distrutta. Il musicista è il violoncellista locale Vedran Smailović, che spesso suonava gratuitamente ai funerali nonostante questi fossero spesso presi di mira dalle forze armate serbe*».

[ii] El estudio del mundo sefardí de Bosnia se desarrolla en el marco institucional del Acuerdo de cooperación científica, didáctica y cultural entre la Universidad de Trieste y la Universidad de Sarajevo. Título del proyecto: «Convergencias peninsulares: itálica, ibérica, balcánica». Referentes del acuerdo: Cecilia Prenz y Muhamed Nezirović (hasta el 2008), luego Jasmin Đindo. Actividades desarrolladas: *2010-2014*: Conferencias en Sarajevo realizadas por Cecilia Prenz sobre temáticas relacionadas con la literatura sefardí de Bosnia, en particular sobre la obra dramática de Laura Papo

dad de publicar material no siempre al alcance del lector, como es el cuento de Laura Papo Bohoreta,[iii] *Morena* (1924 y 1925)[iv] editado en episodios en *Jevrejski život* (*La vida judía*) y del que propone-

---

Bohoreta. Intercambio e investigación en el Archivo histórico de la ciudad. *2010-2014*: Visitas de investigación, intercambio y conferencias por parte de Jasmin Đindo, Mirza Mejdanija, Cristina Benussi, Gianni Ferracuti. *2006*: Jornada de estudio: «Convergenze peninsulari iberica, italica, balcanica - Paradigmi della Letteratura ebraico-spagnola II», Universidad de Trieste. Con la participación de Muhamed Nezirović, Ottavio di Grazia, Ivan Buiukliev, Gianni Ferracuti, Cecilia Prenz. *2005*: Jornada de estudio: «Convergenze peninsulari iberica, italica, balcanica - Paradigmi della Letteratura ebraico-spagnola», Universidad de Trieste. Con la partecipación, entre otros, de Ottavio di Grazia, Giuseppe Muhamed Nezirović, Álvaro de la Rica, Ivana Vučina, Amir Bukvić, Gianni Ferracuti, Cecilia Prenz. *Publicaciones realizadas*: Ana Cecilia Prenz, *Esterka de Laura Papo Bohoreta: drama en tres actos en judeoespañol de la comunidad sefardí de Bosnia*. Biblioteca Orbis Tertius, Universidad Nacional de La Plata, Archivo Histórico de Sarajevo 2012; Amir Bukvić, *Aristotele a Baghdad*, a cura di Ana Cecilia Prenz, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste, Trieste 2009. Ana Cecilia Prenz (ed.), *Da Sefarad a Sarajevo. Percorsi interculturali: le multiformi identità e lo spazio dell'Altro*, Collana Beth, ed. Esselibri, Napoli 2006. Jasmin Đindo, «Formazione delle parole: grammatica generativa di Sergio Scalise», *Mediterránea,* n. 9, 2010, pp. 79-99; id., *Jedan roman - Dva prijevoda: O nekim aspektima dviju verzija prijevoda na italijanski jezik romana "Na Drini ćuprija" Ive Andrića*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste, Trieste 2010. Giulio Ferracuti, *Verso una nuova Sefarad: La comunità ebraica di Sarajevo e Laura Papo Bohoreta*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste, Trieste 2011. Mirza Mejdanija, *Italo Svevo: dal naturalismo all'invito al raccoglimento*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste, Trieste 2013; id., *Italo Svevo od naturalizma do poziva na sabranost,* Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste, Trieste 2014; id., «L'ultima stagione dei racconti sveviani», in *Studi Interculturali*, n. 2/2014, pp. 221-9. Irma Hibert, *La búsqueda de la identidad en Antonio Múñoz Molina*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste, Trieste 2013; id., «Modernidad e identidad en *El túnel*, de Ernesto Sábato», in *Studi Interculturali*, n. 1/2013, pp. 12-50; id., «Modernidad e identidad en *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato», in *Studi Interculturali*, n. 2/2013, pp. 100-22; id., «Postmodernidad, globalización, identidad», in *Studi Interculturali,* n. 2/2014, pp. 230-44.

[iii] Laura Papo (1891-1942) escribió cuentos, poesías, reflexiones de argumento vario, obras teatrales y asimismo realizó traducciones y recopiló romances. Su producción, en su mayoría, fue escrita en judeoespañol. Laura Papo transcurre su vida en Sarajevo, excepto el lapso de tiempo en el que la familia se traslada a Estambul entre 1900 y 1908. Estudia en la escuela de la Alliance Israélite Universelle durante su permanencia en Estambul. Sus primeros escritos se pueden datar en torno a 1916. Entre las dos guerras Laura vive y trabaja en Sarajevo. El año 1928 marca un momento importante en su formación: realiza un «Cours de vacances» en Paris que le otorga el «Diplôme supérieur» de l'Alliance Française. Después de este período de estudios en Francia inicia su mayor dedicación a la escritura de la literatura dramática. Mencionamos algunos de sus textos teatrales más importantes: *Avia de ser - Escena de la vida de un tiempo kon romansas en un acto* (1930), *Esterka - Ritrato social de nuestros dias en tre actos* (1929-30), *Ožos mios, Pedazo de falklor sefardi de Bosna en tres actos* (1931), *Shuegra ni de baro buena - Ritrato social de nuestros dias en tres actos* (1933), *La madrasta el nombre le abasta,* el acto único *La pasensja vale mučio* (1934) y su última obra *Tiempos pasados* (1939).

mos el primer episodio.[v] En el transcurso de los años - desde su primera edición y hasta la presente - el mismo no se han vuelto a publicar.

Me gusta la idea de inaugurar esta ventana refiriéndome al libro *Diario de un éxodo*[vi] del escritor bosnio Đevad Karahasan. Su definición de Sarajevo como «ciudad interior» resulta ser un marco abarcador que nos permite introducir a la literatura sefardí de Bosnia a partir de un enfoque intercultural, que es el que caracteriza nuestro trabajo e investigaciones desde hace muchos años. En su libro, Karahasan escribe refiriéndose al sistema cultural bosnio, cuya expresión más clara emerge en la ciudad de Sarajevo, que el Otro es necesario como prueba de la propia identidad, porque la particularidad se demuestra y articula en relación a las particularidades del Otro. La comunidad sefardí, su posición en la ciudad, no queda al margen de este sistema.

Sarajevo es un microcosmos que puede ser leído, a su vez, como una metáfora del mundo. La posición geográfica de la ciudad acota su misma forma de ser, su «interioridad». Según Karahasan, Sarajevo vive completamente plegada sobre sí misma. A su centro comercial, o *Čaršija*, construido en el valle, lo ciñen dos cercos: por una parte, las montañas, por la otra, los barrios, o *mahale*, construidos en las pendientes. De esta manera el centro se encuentra separado del mundo doblemente, por las montañas que circundan la ciudad y por los barrios que funcionan como una armazón que protege de lo externo. Este doble recinto es el que le impone a la ciudad mirar hacia adentro, a su interior. El autor haciendo suya la enseñanza de los esotéricos afirma que este microcosmos, centro del mundo, contiene a todo el mundo en miniatura, reducido a su núcleo pero presente.

No es redundante repetir que Sarajevo, como la misma Bosnia, es un espacio multicultural y pluri-religioso, que en su pasado también fue pluri-lingüístico. Los judíos españoles se asentaron en Sarajevo a mediados del siglo XVI, enriqueciendo y complementando con su presencia la fisionomía de la ciudad. En *Jevreji na Balkanu i njihov jezik* (Los judíos en los Balcanes y su lengua), Kalmi Baruh (1896 - 1945) escribe sobre la cultura de los sefardíes bosnios que «*aunque vinculados a los judíos de los demás países europeos por su religión y sus creencias, se diferencian de ellos por su cultura y mentalidad, que se fueron formando en el pasado, en el curso de los siglos en los países balcánicos*».[vii] Una cultura y una lengua que se compenetran con el entorno. La comunidad va adquiriendo costumbres, modalidades y comportamientos propios del territorio en el que habita. Asimismo su

---

[iv] *Jevrejski život*, 35 (1924), p. 2; 38 (1924), p. 3; 41 (1925), p. 3; 44 (1925), p. 5; 46 (1925), p. 3; 48 (1925), p. 3; 51 (1925) p. 2-3; 52 (1925) p. 3.

[v] Tuve la oportunidad de comentar este relato en un artículo cuyo título es *Cuadros de costumbres en la literatura sefardí de Bosnia -Laura Papo Bohoreta-*, publicado en la revista *Colindancias* n. 5 (consultabile online all'URL: <*www.litere.uvt.ro/vechi/COLINDANCIAS/revista-en.htm*>) y a la que remito. Allí se analizan tres relatos breves de la autora pero se publica enteramente sólo uno de ellos, *Dulse de rozas*. La ocasión de abrir una ventana sefardí en la revista *Studi Interculturali* me parece ideal para ofrecerle al lector el acercamiento a otros relatos en los que emergen temas a menudo tratados por Bohoreta: la valorización de la mujer sefardí a través de la superación del rol en que la posicionaba la tradición como asimismo su derecho a la educación y a la libertad de tomar decisiones propias.

[vi] Đevad Karahasan, *Diario de un éxodo,* Galaxia Gutenberg, Barcelona 2005. Título original: *Dnevnik selidbe*, Durieux, Zagreb 1993. Título italiano: *Sarajevo centro del mondo. Diario di un trasloco* ADV Publishing House, Lugano 2012. (I edizione, Il Saggiatore, Milano 1994).

[vii] Kalmi Baruh, *Izabrana djela*, Svjetlost, Sarajevo 1972, p. 292.

lengua, el español *anteclásico*, se va enriqueciendo de vocablos vecinos, sobre todo turcos y serbios-croatas-bosnios.

Según Karahasan, el sistema cultural bosnio se puede describir con el atributo «dramático». Con ello se entiende que sus principios de funcionamiento son similares a los del drama. La relación esencial entre los elementos del sistema es la tensión que los opone, escribe el autor y aclara que, colocados uno frente al otro, los mismos se encuentran unidos por la contraposición que los define uno respecto al otro. Los elementos que componen el sistema no pierden nunca su naturaleza primordial, al contrario mantienen las particularidades que los caracterizan fuera del sistema del que forman parte. El pluralismo es lo que define a un sistema de este tipo. Así es que Karahasan afirma lo que mencionamos poco antes: el Otro es necesario como prueba de la propia identidad, porque la particularidad se demuestra y articula en relación a las particularidades del Otro. El sistema dramático se caracteriza, pues, por una serie de contrastes y referencias recíprocas, por lo «abierto» y «cerrado», lo «externo» e «interno» etc. Un juego, como lo define el autor, que determina la organización interna de la ciudad y cada aspecto de su vida.

La posición que ocupa la comunidad sefardí en este enlace de relaciones y mutuos reconocimientos y contrastes está bajo el influjo de los acontecimientos políticos - y los cambios culturales que los mismos aportan-, que caracterizan a Bosnia en los siglos XIX-XX. El domino austrohúngaro, primero, y el reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos y reino de Yugoslavia, después, son los que determinan el gran cambio de mentalidad y asimismo el amplio desarrollo cultural que vive esta comunidad. Este hecho lleva a M. Nezirović a afirmar que en los relatos breves judeoespañoles cultivados por los escritores sefardíes se encuentran muchos ejemplos referidos a la forma de vida y comportamiento de los judíos bosnios y que los mismos no se alejan de las modalidades que caracterizan a los vecinos eslavos musulmanes y al medio bosnio en general.[viii] Es inevitable que en el tiempo, dentro de una «circularidad dialéctica», los sefardíes hayan ido adquiriendo costumbres orientales en distintos aspectos de su vida: en el comportamiento exterior, en el orden de la casa, en la forma de vestirse, en la comida. Esto mismo lo afirma Laura Papo en *La mužer sefardí de Bosna*[ix] cuando se detiene en las descripciones de los hábitos de la mujer en el contexto familiar y de la casa. Esta escritora fue una de las mayores representantes de la literatura sefardí entre las dos guerras. En uno de sus relatos, *Dulse de rozas*, podemos entrever el juego de interferencias recíprocas individualizado por Karahasan. En el mismo aparece un punto de referencia espacial y temporal que aporta también un elemento simbólico para comprender las relaciones, de hecho interculturales, entre las comunidades, la afirmación de sí mismos a través del reconocimiento en el Otro. Se trata de una referencia aparentemente intrascendente. La frase dice así: «*Kuando a las siete de la tarde kanto el muezin de la miskita el ikindia* (oración) *la madre i la iža ja seravan los potes de azukre rosado*». Es decir que, cuando a las siete de la tarde el *muezin* de la mezquita cantó la oración de la tarde, la madre y la hija cerraban los potes de azúcar rosada. A cada potecito la madre lo acompañaba con la misma bendición. La autora no alude a una ceremonia u hora propias de su mundo cultural/religioso y remite, por el contrario, a una ceremonia musulmana. La inmediatez expresiva de Laura Papo le permite recoger, con naturalidad, los datos del mundo circunstante que revelan, aún en sus aspectos menores, la compenetración/enlace existente entre las culturas.

[viii] Muhamed Nezirović, *Jevrejsko španjolska književnost*, Svjetlost, Sarajevo 1992, cit. p. 51.

[ix] Laura Papo Bohoreta, *Sefardska žena u Bosni - La mužer sefardi de Bosna*, Editor: M. Nezirović, Connectum, Sarajevo 2005.

Otro ejemplo literario que refiere Nezirović, es el relato *Un kal viežu* (Una sinagoga vieja) de Avram Romano Buki, escrito en 1930, en coincidencia con la consagración del nuevo templo sefardí en Sarajevo. Para la ocasión, Buki recuerda cómo eran las costumbres de los ancianos en los tiempos pasados en las sinagogas, desde ya muy similares a las de los connacionales musulmanes:

> *Los primeros son viežižikos. Ejos aparesen bjen vestidos kon sus barvas penjadas, sus djubes (trajes), sus anteris (chalecos), škarpas alumbrantes, la varda (en efecto) no paresen akejos de entre simana. Komo entran en kal, bezan la mezuza i si aparan kon sus manus avijertus (uzu turku) dizen matovu, si pasan las manus pur la kara i si van a su lugar. Aki si kitan las škarpas, s'asentan, travan los pies para ariva, si los tapan kon el anter i ansina arimadikos asperan el empesižo di orasion.*[x]

Es decir que los ancianos, perfectamente arreglados, no como hacen los demás días, tratándose de un sábado, entran a la sinagoga, besan la *mezuzá* y rezan con sus manos abiertas, según la costumbre turca. ¿Podemos decir que se trata de modalidades similares, adquiridas, reflejas, concepciones de vida semejantes? Un hecho es claro, se vive la propia particularidad pero es el Otro, intrínseco, que nos permite afirmarla. Nezirović comenta dos aspectos significativos: el primero, es que los sefardíes no viven esta similitud de hábitos con el mundo eslavo y musulmán sobre la base de una idea de tolerancia, al contrario, la misma se expresa a través de la mutua compresión y la afinidad cultural; el segundo, se refiere a su lectura de los *Cuentos de un tiempo* en el que se narra como el ama de casa espera a su marido a la vuelta del trabajo etc. Escribe Nezirović: «*Nos parece, leyendo esas líneas, que a sus héroes los separa de los demás héroes bosnios sólo su religión y el habla antigua española*»,[xi] es decir no sus hábitos. Percibimos en estas palabras la existencia de un mismo sentido de pertenencia.

Ejemplos similares se encuentran en *La mužer sefardi de Bosna* ya mencionado. Este libro, que define los intereses y el lugar que ocupa la escritora como intelectual sefardí bosnia durante las dos guerras mundiales, surge a partir de una polémica con otra intelectual, Jelica Bernadžikowska Belović, que había escrito un artículo sobre *Die sudslavische Frau in der Politik* (La mujer eslava del sur en la política).[xii] Bernadžikowska consideraba a la mujer sefardí arraigada en los valores patriarcales; Laura Papo, en cambio, la veía en su fase de transformación, adaptándose a los cambios que le imponía el medio, sin por ello desechar la tradición. Una mujer que debía ser valorizada. A partir de esta polémica, Bohoreta traza los rasgos de la mujer sefardí del pasado. Es así que describe la existencia de modos de vida que denotan ese juego de reflejos recíprocos del que venimos hablando. Por ejemplo, con respecto al modo de vestir Laura Papo escribe que las mujeres sefardíes «*para salir por la kaje se jevavan a la turka - haremka*»,[xiii] y explica detalladamente cada uno de los indumentos que vestían. Con respecto a la casa, agrega:

> *Sigun deskrivimos su traže el kual tiene asemežansa kon el de la hanuma (mujer casada) turka, por estezo la kaza no hue mučo mas diferente de la morada de nuestro konsivdadino mu-*

[x] Cit. in Muhamed Nezirović, *Jevrejsko španjolska književnost,* cit., pp. 51-2.
[xi] *ibid.*, p. 51.
[xii] *Bosnische Post*, 281 (1916).
[xiii] Laura Papo Bohoreta, *Sefardska žena u Bosni - La mužer sefardi de Bosna*, cit., p. 60.

> *sulmano! Aunkontodo algo se diferensiavan entre eas siendo las moradas del turko gozavan de mučas ančuras, mientras ke las del žudio eran todo otro ke espasiozas.*[xiv]

Los mismo subraya en referencia a la comida.

> *Ai un fakto inkontestable, las komidas muestras son estesas komo las de Byzante (Turkia) tienen grande asemežansa a la turka grega (griega) solo ke la sefardí no supo dalde trokamento (cambio) a su gizar y no la kulpa ni ea siendo a su tiempo pokas verduras le hueron konesidas komo y a la Europea la kuala fin atrás 30 anjos konosia la patata (krumpir) apenas la espinaka.*[xv]

Karahasan, entre otras cosas, cuando en las primeras páginas de su libro define el *retrato interior de la ciudad*, le atribuye un significado primordial a la comida en la definición de las idiosincrasias de Sarajevo. Los *paradigmas gastronómicos*, como escribe el autor. Resulta ser, la comida en sus juegos de «abierto/cerrado», «exterior/interior», «masculino/femenino», uno de los aspectos en los que más se reflejan la cocina de Byzante, como escribe Bohoreta, y la sefardí.

En los años de vida transcurridos bajo el imperio turco, la comunidad sefardí mantuvo viva su lengua, el judeoespañol, o *đidio* como más de una vez se encuentra escrito en los textos literarios de los sefardíes de Bosnia. El habla de los sefardíes, como hemos mencionado, fue incorporando con el tiempo muchas palabras turcas. El segundo influjo importante fue el eslavo, sobre todo desde el punto de vista lexical. No entramos en lo específico del argumento que requiere una competencia específica pero sí queremos mencionar algunos ejemplos que nos permiten observar el judeoespañol como un mosaico lingüístico. Nuevamente recurrimos a un ejemplo citado por Nezirović tomado del cuento *Los aparežos* (Los preparativos) de Avram Romano Buki publicado en 1924 en *La vida judía*. Una familia judía, compuesta por la madre Rivka, el padre Šimon y la hija Berta, se prepara a festejar Janucá. En una conversación entre madre e hija, el autor reproduce el habla de las mujeres sefardíes de Sarajevo. Ambas discuten sobre la creación literaria de Tolstoi:

> *Uf, mama baš sos čudnovata (extraña). Tu mos keris a mozotrus sporediar (comparar) istesu komo i Tolstoi. Jo agora sto meldandu (leyendo) un livru suju. Vjeras luke dizi: Todas las mučačas son unas stupicas (ratoneras). Kuandu la mučača si dočereja (engalana) i sali a la kaj (calle), es ki ja si zapnijo (atrapó) la stupica. Kuandu algun manseviko empesa a hofijarli (conquistar), es ki ja li migjijo il kezu di adejentru la stupica. Kuandu spoza il mansevu, estonsis ja entro in la stupica. I kvando si vjenčeja (casa), istunsis ja si sero.*[xvi]

La madre le responde que lo importantes es que ellas sean las ratoneras y los muchachos los ratones: «*Estu sta buenu. Importa vuzotrus soš las ratoneras i lus mansevus lus ratones*». La conversación se cierra con un comentario de la hija sobre Tolstoj: «*Tu di todo te rugejas* (burlas). *Si tu savijas, ki grandi filozof, ki esti Tolstoi. El mundu entero lo hvaleja* (alaba)».[xvii]

[xiv] *ibid*., p. 78.
[xv] *ibid*., p. 98.
[xvi] Muhamed Nezirović, *Jevrejsko španjolska književnost*, cit., p. 88.
[xvii] *ibid*., p. 89.

El autor del cuento en la narración utiliza dos registros que marcan la distancia generacional y también los cambios lingüísticos en acto. Por una parte, la madre no utiliza términos serbios-croatas-bosnios, en efecto usa el vocablo *ratonera*, por la otra, la hija introduce, ante la falta de vocabulario en judeoespañol, una serie de palabras en serbocroata.[xviii] Nos encontramos ante una lengua en un proceso de cambio y definición. Los ejemplos son muchos. Nezirović aclara que las palabras serbocroatas comenzaron a introducirse en el habla judeoespañola hacia finales del imperio austrohúngaro y que la invadieron entre las dos guerras mundiales

> *No se trata de simples lexemas sino de expresiones completas calcadas a partir de una base eslava. Podemos encontrar textos (...) que realmente poseen un carácter híbrido. (...) Muchas palabras y expresiones se convirtieron en parte integrante del vocabulario del habla judeoespañola de Bosnia que antes de la segunda guerra mundial representaba un idioma romance; éste, bajo el manto romance, escondía su alma eslava, es decir, bosnia. (...) El judeoespañol toma préstamos del serbocroata verbos y sustantivos y, agregándoles sufijos españoles, construye lexemas que tienen una verdadera fisionomía lingüística española.*[xix]

Otro ejemplo: «*Yo tomi un kafe para razbiar el mamurluk*». El verbo bosnio *razbiti* se españoliza en *razbiar*, el sustantivo turco *mamurlk* significa borrachera, todo ello dentro de una estructura española significa: Tomé un café para cortar la borrachera.[xx]

La cuestión de la lengua no se puede separar de todas las otras cuestiones que preocupan a la comunidad sefardí en los años entre las dos guerras: las discusiones en torno al cionismo o sefardismo inevitablemente llevan al centro de la atención el destino de la lengua juedeoespañola. Muchos son los debates que traen a colación la especificidad del judeoespañol de Bosnia y la necesidad de preservarlo. El momento clave de dicha discusión se realiza durante la Conferencia de la juventud sefardí en Sarajevo.[xxi] Eliezer Levi que ya había anticipado algunos aspectos en el artículo *Pitanje jevrejsko-španskog na Konferenciji*[xxii] (La cuestión del judeoespañol en la Conferencia) plantea varias problemáticas que atañen a la lengua y a su normalización, asimismo reflexiona sobre la importancia de coleccionar el folclor sefardí, la necesidad de publicar un periódico de carácter científico en judeoespañol etc.. No es un caso que en 1928 comenzara a salir el semanal *Jevrejski glas*, que, entre otras cosas, publicará textos literarios. Aclara Nezirović que

> *La Conferencia, al fin, adoptó cinco resoluciones, la última se refería al judeoespañol. En la misma se destacaba que la Conferencia de la juventud sefardí consideraba la lengua judeoespañola, que era aún la lengua materna de gran parte de los judíos sefardíes y que tenía su historia, cultura y valor nacional, parte de la ideología sefardí y un factor importante en el movimiento sefardí.* [xxiii]

[xviii] *ibidem.*

[xix] *ibid.*, p. 84.

[xx] *ibid.*, p. 90.

[xxi] La Conferencia se llevó a cabo en Sarajevo el 21 y 22 de agosto de 1927.

[xxii] *Jevrejski život*, 165, 166, 167 (1927), cit. in Muhamed Nezirović, *Jevrejsko španjolska književnost,* cit., p. 101.

[xxiii] Muhamed Nezirović, *Jevrejsko španjolska književnost,* cit., p. 102.

Laura Papo fue una presencia activa en lo literario como también en los debates que se llevaron a cabo en la época. En *La mužer sefardí de Bosna* especifica que escribe con la *fonética - eskrivir komo se avla*,[xxiv] y utilizando los caracteres latinos, en conformidad con la escritura que ya había sido adoptada en los semanales sefardíes que habían abandonado el uso de los caracteres *rashi* y editaban sus notas redactadas con caracteres latinos. En los textos de Laura Papo, podemos decir que se refleja el proceso de búsqueda que significó la codificación de la lengua judeoespañola. En su escritura, no sólo encontramos una ortografía variada, sino también una transcripción directa de la lengua oral con todas las variantes que ésta implica. *Morena* fue el primer cuento escrito por la autora. En él ya se vislumbran características de la escritura de Bohoreta, como asimismo algunos temas típicos. En este primer fragmento que presentamos, la autora nos retrata a Morena, la protagonista, como a una mujer bella, resuelta y sentimental consciente de los pasos que va cumpliendo en su vida. En algunos aspectos el tipo de mujer hacia el que Bohoreta propende. Uno de los temas que aparece descrito con ternura en este fragmento, es el amor que la autora expresa hacia Sarajevo, su ciudad natal. Un amor que se reitera en sus escritos y que denota cuánto el mundo sefardí fuese parte constitutiva del medio balcánico oriental y eslavo musulmán; todo ello, dentro de ese juego de contrastes y referencias recíprocas que comentábamos al inicio.

> *Ves, en esto tienes razon. Oj la manjana, kaminando por las kaležas turkas, miri todo kon otros ožos! Deskuvri ermozuras ke fin oj apenas las sospići. Orientie, Oriente kuanto sos ermozo! Vites las kajes de pijedregales redondos? Vites akeja kjetud de sus kazas? Otro mundo! Lindo muestro Saraj! En el centro tramvajes, autos, un poko mas longje el Levante kon sus ermozuras enkantanderas, sus mahales kjetas! Todo esto kale un aženo ke mos aklare la vista para verlo, para admiraldo!*

Bibliografia

Kalmi Baruh, *Izabrana djela*, Svjetlost, Sarajevo 1972.

Laura Papo Bohoreta, *Sefardska žena u Bosni - La mužer sefardi de Bosna*, Connectum, Sarajevo 2005. Editor: M. Nezirović.

Đevad Karahasan, *Diario de un éxodo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2005.

id., *Sarajevo centro del mondo. Diario di un trasloco*, ADV Publishing House, Lugano 2012. (I edizione, Il Saggiatore, 1994).

Muhamed Nezirović, *Jevrejsko španjolska književnost*, Svjetlost, Sarajevo 1992.

id., «El lugar de la comunidad sefardí de Bosnia entre las comunidades sefardíes de Europa y el Mediterráneo», en *Da Sefarad a Sarajevo. Percorsi interculturali: le multiformi identità e lo spazio dell'Altro*, Collana Beth, ed. Esselibri, Napoli 2006, pp. 153-63.

id. (ed.), «Estudio preliminar», en Laura Papo Bohoreta, *Sefardska žena u Bosni - La mužer sefardi de Bosna*, Connectum, Sarajevo 2005, pp. 7-37.

Eliezer Papo, «Estado de la investigación y bibliografía anotada de la obra literaria de Laura Papo "Bohoreta"», *Sefarad*, 72, 1, 2012, pp. 123-44, consultabile online all'URL:

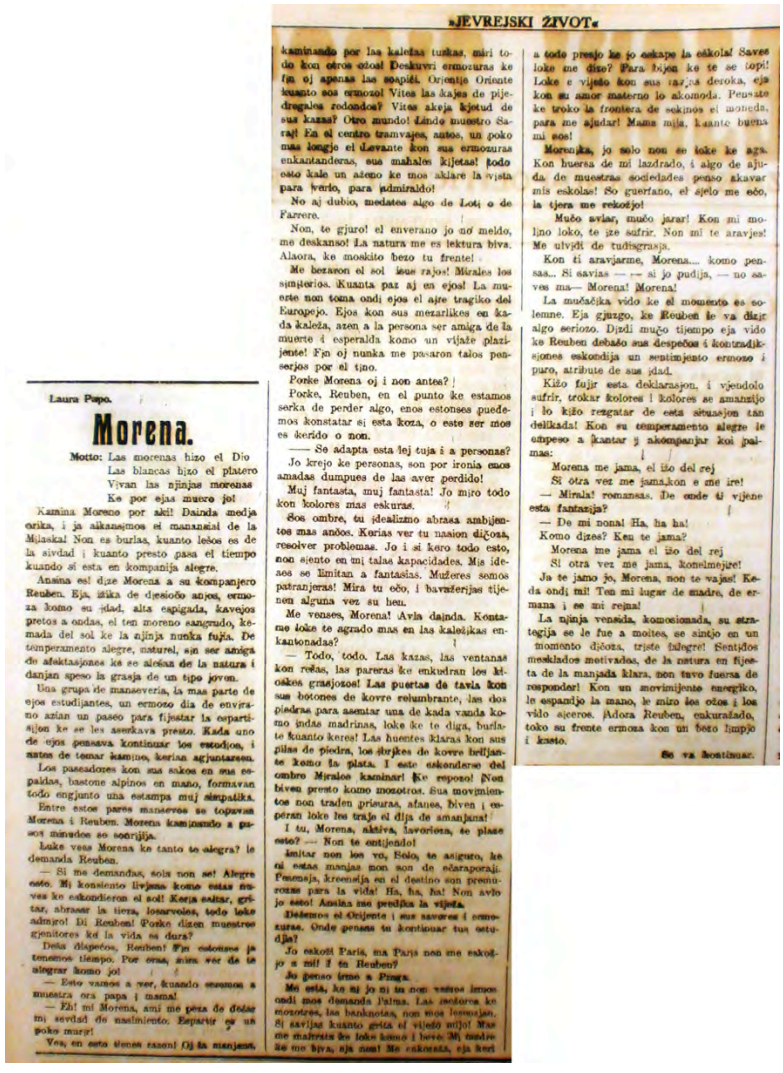
<*www.academia.edu/1252530/Eliezer_Papo_Bibliografia_comentada_de_de_Laura_Papo_y_estado_de_la_investigacion_Sefarad_72.1_January-Ju*>

[xxiv] Laura Papo Bohoreta, *Sefardska žena u Bosni - La mužer sefardi de Bosna*, cit., p. 42

id., «Entre la modernidad y la tradición, el feminismo y la patriarquia: Vida y obra de Laura Papo "Bohoreta", primera dramaturga en lengua judeo-española», *Neue Romania*, 40, 2010, pp. 97-117 <es.scribd.com/doc/60281699/Eliezer-Papo-Entre-la-modernidad-y-la-tradicion-el-feminismo-y-la-patriarquia-Vida-yobra-de-Laura-Papo-Bohore>

Ana Cecilia Prenz (editor), *Da Sefarad a Sarajevo. Percorsi interculturali: le multiformi identità e lo spazio dell'Altro*, Collana Beth, ed. Esselibri, Napoli 2006.

Krinka Vidaković, *Kultura španskih jevreja na jugoslovenskom tlu*, Svjetlost, Sarajevo 1990.



«JEVREJSKI ŽIVOT»

Laura Papo.

Morena.

Motto: Las morenas hizo el Dio
Las blancas hizo el platero
Vivan las ajinjas morenas
Ke por ejas muere jo!

Kamina Morena por aki! Dainda medja enika, i ja alkanzemos el mananasal de la Mijaskal Non es burlas, kuanto lešos es de la sivdad i kuanto presto pasa el tiempo kuando si esta en kompanija alegre.

Ansina es! dize Morena a su kompanjero Reuben. Eja, ašika de djesioño anjos, ermoza komo su djad, alta espigada, kavejos pretos a ondas, el tez moreno sangrudo, kemada del sol ke la ajinja nunka fuja. De temperamento alegre, natural, sin ser amiga de afektasjones ke se aleian de la natura i danjan speso la graaja de un tipo jovem.

Una grupa de manseveria, ia mas parte de ejos estudjantes, un ermozo dia de enviranno azian un paseo para fijestar la separtisjon ke se les aserkava presto. Kada uno de ejos pensava kontinuar los estudjos, i antes de temar kasmine, kerian agjuntareen.

Los paseadores kon sus sakos en sus espaldas, bastone alpinos en mano, formavan todo enjunto una estampa muj simpatika.

Entre estos pares manseves se topavan Morena i Reuben. Morena kaminando a pasos menudos se kontrijia.

Loke veas Morena ke tanto te alegra? le demanda Reuben.

— Si me demandas, soias non se! Alegra esto. Mi konsiento livjana komo estas arboles ke sakondieron el sol! Kerja saltar, grita, abrasar la tiera, loserviolos, todo loke admijro! Di Reuben! Porke dizen muestros gjenitores ke la vida es dura?

Deha dispečos, Reuben! Fin esbonisos ja tenemos tiempo. Por orsa, asina ver de te alegrar komo jo!

— Esto vanos a ver, kuando vesemos a munstra ora papa i mama!

— Eh! mi Morena, ami me peza de dežar mi sevdad de nasimiento. Esparir es un poko murir!

Yes, en esto tienes rason! Oj ta manjana, kaminando por las kaleias tunkas, miri todo kon otros ojos! Deskuvri ermozuras ke fin oj apenas las soapišé. Orientje Oriente kuanto sos ermozo! Vitas las kajas de pijedregalea redondos? Vitas akeja kjetud de sus kazas? Otro mundo! Lindo muestro Saraj! En el centro tramvajes, antos, un poko mas longje el Levante kon sus ermozuras enkantanderas, sus mahales kijetas! todo esto kale un aženo ke mos aklare la vista para verdo, para admiraldo!

No aj dubio, medates algo de Loti o de Farrere.

Non, te gjuro! el enverano jo mi meldo, me deskanso! La natura me es lektura biva. Alaora, ke moskito bezo tu frente!

Me bezaron el sol leus rajos! Miralea los siniterios. Kuanta paz aj en ejos! La muerte non toma ondi ejos el ajre tragiko del Europejo. Ejos kon sus merarlikes en kada kaleza, azen a la persona ser amiga de la muerte i esperalda komo un vijaže plazijente! Fin oj nunka me pasaron talos penserjos por el tino.

Porke Morena oj i non antes?

Porke, Reuben, en el punto ke estamos serka de perder algo, enos estonses puedemos konstatar si esta koza, o este ser mos es kerido o non.

— Se adapta esta dej tuja i a personas?

Jo krejo ke personas, son por ironia enos amadas dumpues de las aver perdido!

Muj fantasta, muj fantasta! Jo miro todo kon kolores mas eskuras.

Sos ombre, tu idealizmo abrasa anabijentos mas ančos. Kerias ver tu nasion dičosa, resolver problemas. Jo i si kero todo esto, non sjento en mi talas kapacidades. Mis ideaos se limitan a fantasias. Muzeres somos patranjeras! Mira tu oco, i bavaserijas tijenen alguna vez su ben.

Me venses, Morena! Avia dainda. Kontame loke te agrado mas en las kaležikas enkantonadas?

— Todo, todo. Las kazas, las ventanas kon rošas, las pareras ke enkudran los kioškes grasjosos! Las puertas de tavia kon sus botones de kovre relumbrante, las dos piedras para asentar una de kada vanda komo indas madrinas, loke ke te diga, burlate kuanto keres! Las huentes klaras kon sus pilas de piedra, los durjkes de kovre brijlante komo la plata. I este askenderse del ombro Miralee kaminar! Ke reposo! Non biven presto komo nosotros. Sua movimientos non traden prieuras, afanes. Biven i esperan loke les trajo el dija de amanjana!

I tu, Morena, aktiva, lavoriosa, se plase esto? — Non te entijendo!

Imitar non los vo, Solo, te asiguro, ke mi estas manjas mon son de ešaraporaji. Pasenaja, kreensija en el destino son preenuvozes para la vida! Ha, ha, ha! Non avlo jo esto! Asalea me predjka la vijeta.

Dežemos el Orijente i sus savores i ermozuras. Onde pensas tu kontinuar tus estudjos?

Jo eskoži Paris, ma Paris non me eskoži jo a mi! I tu Reuben?

Jo penso irme a Praga.

Mi esta, ke mi jo ni tu nom vamos lenos ondi nos demanda Palma. Las sedores ke enzentes, las barkuetas, nos enos lesenajes. Si savijas kuanto greta el vijeto mijo! Mas me mairats ke loke komo i beve. Mi madre še me biva, aja non! Me eskuesa, oja keri a todo presajo ke jo eskape la eskola! Saves loke me dize? Para bajon ke te se topi! Loke e vijedo kon sus rasjas deroka, ejo kon su amor materno lo akomoda. Pensate ke troko la frontera de sekinos el moneda, para me ajudar! Mama mija, kuanto buena mi sos!

Morenika, jo solo non se loke ke aga. Kon huesea de mi lazdrado, i algo de ajuda de muestras sosiedades penso akavar mis eskolas! So guerfano, el sjelo me očo, la tjera me rekožjo!

Mučo avšar, mučo jasar! Kon mi molino loko, te jze sufrir. Non mi te aravjes! Me ulvjdi de tudisgrasja.

Kon ti aravjarme, Morena.... komo pensas... Si savias — — si jo pudija, — no saves ma— Morena! Morena!

La mučačika vido ke el momento es solenne. Eja gjurgo, ke Reuben le va dizir algo seriozo. Djadi mučo tijempo eja vido ke Reuben debašo sus despečos i kontradikjones eskondija un sentimjento ermoso i puro, atribuie de sus jdad.

Kižo fujir esta deklarasjon, i vjendolo sufrir, trokar kolores i kolores se amanžijo i lo kižo resgatar de esta situasjon tan delikada! Kon su temporamento alegre le empeso a kantar i akompanjar koi palmas:

Morena me jama, el ižo del rej
Si otra vez me jamas kon e me ire!

— Mirala! roenansas. De onde ti vijene esta fantazija?

— De mi nona! Ha, ha ha!

Komo dizes? Ken te jama?

Morena me jama el ižo del rej
Si otra vez me jama, konelmejire!

Ja te jamo jo, Morena, non te vajas! Keda ondi mi! Ten mi lugar de madre, de ermana i se mi rejna!

La ajinja vensida, komesionada, su strategija se le fue a moites, se sintjo en un momento dičosa, triste fulgre! Sentidos meskiados motivados, de la natura en fijesta de la manjada klara, non tavo fuersa de responder! Kon un movimijente energiko, le espantjo la mano, le miro los otos i los vido ajeeros. Adora Reuben, enkurafiado, toko su frente ermoza kon un bezo limpjo i kesto.

Se va kontinuar.

MORENA[i]

LAURA PAPO

Motto: Las morenas hizo el Dio
Las blancas izo el platero
Vivan las njinjas morenas
Ke por ejas muero jo!

Kamina Morena por aki! Dainda medja orika, i ja alkansimos el manansial de la Milaska! Non es burlas, kuanto lešos es de la sivdad i kuanto presto pasa el tiempo kuando si esta en kompanija alegre.

Ansina es! dize Morena a su kompanjero Reuben. Eja, ižika de diesiočo anjos, ermoza komo su idad, alta espigada, kavejos pretos a ondas, el ten moreno sangrudo, kemada del sol ke la njinja nunka fujia. De temperamento alegre, naturel, sin ser amiga de afektasjones ke se alešan de la natura i danjan speso la grasja de un tipo joven.

Una grupa de manseveria, la mas parte de ejos estudijantes, un ermozo dia de envirano azian un paseo para fijestar la espartisijon ke se les aserkava presto. Kada uno de ejos pensava kontinuar los estudios, i antes de tomar kamino, kerian agjuntarsen.

Los paseadores kon sus sakos en sus elpandas, bastone alpinos en mano, formavan todo engjunto una estampa muj simpatika.

Entre estos pares mansevos se topavan Morena i Reuben. Morena kaminando a pasos minudos se sonrijija.

Luke vees Morena ke tanto te alegra? le demanda Reuben.

- Si me demandas, sola non se! Alegre esto. Mi konsiento livjana komo estas nuves ke eskondieron el sol! Keria saltar, gritar, abrasar la tiera, losarvoles, todo loke admiro! Di Reuben! Porke dizen muestros gjenitores ke la vida es dura?

Deša dispečos, Reuben! Fin estonses ja tenemos tiempo. Por oras, mira ver de te alegra komo jo!

- Esto vamos a ver, kuando seremos a muestra ora papa i mama!

- Eh! mi Morena, ami me peza de dešar mi sevdad de nasimiento. Espartir es un poko murir!

Ves, en esto tienes razon! Oj la manjana, kaminando por las kaležas turkas, miri todo kon otros ožos! Deskuvri ermozuras ke fin oj apenas las sospići. Orientie Oriente kuanto sos ermozo! Vites las kajes de pijedregales redondos? Vites akeja kjetud de sus kazas? Otro mundo! Lindo muestro Saraj! En el centro tramvajes, autos, un poko mas longje el Levante kon sus ermozuras enkantanderas, sus mahales kijetas! todo esto kale un aženo ke mos aklare la vista para verlo, para admiraldo!

No aj dubio, medates algo de Loti o de Farrere.

Non, te gjuro! el enverano jo no meldo, me deskanso! La natura me es lektura biva. Alaora, ke moskito bezo tu frente!

---

[i] En la transcripción del texto se ha respetado el original publicado en *Jevrejski život* del que se adjunta la imagen. Respetamos la ortografía y puntuación utilizada por Laura Papo que no siempre es uniforme. Hemos mencionado el proceso de codificación que tuvo el judeoespañol en los años entre las dos guerras. En el caso específico de Bohoreta se suma la interferencia de otras lenguas y escrituras que la autora conocía. Su estadía en Estambul hizo también que se filtrara en su escritura la variante del judeoespañol hablado en el lugar.

MORENA

LAURA PAPO

Motto: *Dio ha creato le brune*
L'orafo le bionde
Vivano le ragazze brune
Che io muoio per loro!

- Cammina Morena da questa parte! Fra mezz'oretta circa raggiungeremo la fonte del fiume Miljacka. Sembra uno scherzo, quant'è lontana la città e che veloce passa il tempo quando si è in buona compagnia!

- È così! dice Morena al suo compagno Reuben.

Lei, era una ragazza di diciotto anni, bella come la sua età, alta e svelta, con capelli scuri ondulati e di carnagione scura, abbronzata dal sole che la ragazza non fuggiva mai. Aveva un temperamento allegro, naturale, non era amica di atteggiamenti che si allontanavano dalla natura e danneggiavano spesso la grazia di una donna giovane.

Un gruppo di ragazzi, la maggior parte studenti, una bella giornata d'estate fecero una passeggiata per festeggiare la separazione che presto si avvicinava. Ognuno di loro pensava di continuare gli studi e prima di intraprendere il cammino, voleva stare un po' insieme agli altri.

Gli escursionisti con i loro zaini e il bastone alpino in mano creavano insieme un riquadro simpatico. Tra questi giovani si trovavano Morena e Reuben. Morena camminando a piccoli passi, sorrideva.

- Che cosa guardi Morena che ti rende così allegra? le chiede Reuben.

- Se ci penso, io stessa non lo so! Sono allegra. Mi sento leggera come queste nubi che hanno nascosto il sole! Vorrei saltare, urlare, abbracciare la terra, gli alberi, tutto ciò che ammiro! Dì Reuben, perché i nostri genitori dicono che la vita è dura? Meglio lasciar perdere questi discorsi, Reuben! Abbiamo ancora del tempo. Per ora, cerca di rallegrarti come me. Vedremo quando saremo papà e mamma!

- Eh! Morena mia, mi si spezza il cuore di dover lasciare la mia città natale. Partire è un po' morire!

- Vedi, in questo hai ragione! Questa mattina, camminando per le stradine turche, ho guardato tutto con altri occhi! Ho scoperto delle meraviglie che fino ad oggi non avevo nemmeno sospettato. Oriente, Oriente quanto sei bello! Hai visto le strade con le pietre rotonde? Hai visto la calma nelle case? Un altro mondo! Bella, la nostra Sarajevo! In centro i tram, le macchine, un po' più lontano il Levante con le sue incantevoli bellezze, i suoi quartieri tranquilli! Abbiamo bisogno di uno straniero che ci chiarisca la vista per poter vederlo, per ammirarlo!

- Non c'è dubbio, hai letto qualcosa su Lidda [Lodi?] o su Ferrara.

- No, te lo giuro! D'estate io non leggo, riposo! La natura è per me lettura viva.

- Al momento giusto una zanzara ha baciato la tua fronte!

Me bezaron el sol isus rajos! Mirales los simiterios. Kuanta paz aj en ejos! La muerte non toma ondi ejos el ajre tragiko del Europejo. Ejos kon sus mezarlikes en kada kaleža, azen a la persona ser amiga de la muerte i esperalda komo un vijaže plazijente! Fin oj nunka me pasaron talos penserjos por el tino.

Porke Morena oj i non antes?

Porke, Reuben, en el punto ke estamos serka de perder algo, enos estonses puedemos konstatar si esta koza, o este ser mos es kerido o non.

- Se adapta esta lej tuja i a personas?

Jo krejo ke personas, son por ironia enos amadas dumpues de las aver perdido!

Muj fantasta, muj fantasta! Jo miro todo kon kolores mas eskuras.

Sos ombre, tu idealizmo abrasa ambijentos mas ančos. Kerias ver tu nasion dičoza, resolver problemas. Jo i si kero todo esto, non siento en mi talas kapacidades. Mis ideaes se limitan a fantasias. Mužeres semos patranjeras! Mira tu ečo, i bavažerijas tienen alguna vez su hen.

Me venses, Morena! Avla dainda. Kontame loke te agrado mas en las kaležikas enkantonadas?

- Todo, todo. Las kazas, las ventanas kon rešas, las pareras ke enkudran los kioskes grasjozos! Las puertas de tavla kon sus botones de kovre relumbrante, las dos piedras para asentar una de kada vanda komo indas madrinas, loke ke te diga, burlate kuanto keres! Las huentes klaras kon sus pilas de piedra, los ibrjkes de kovre briljante komo la plata. I este eskonderse del ombre Miralos kaminar! Ke repozo! No biven presto komo mozotros. Sus movimientos non traden prisuras, afanes, biven i esperan loke les traje el dija de amanjana!

I tu, Morena, aktiva, lavorioza, te plaze esto? - Non te entijendo!

Imitar non los vo, Solo, te asiguro, ke ni estas manjas non son de ečaraporaji. Pesensja, kreensija, en el destino son premurozas para la vida! Ha, ha, ha! Non avlo jo esto! Ansina me predika la viježa.

Dešemos el Orijente i sus savores i ermozuras. Onde pensas tu kontinuar tus estudjis?

Jo eskoži Paris, ma Paris non me eskožjo a mi! I tu Reuben?

Jo penso irme a Praga.

Me esta, ke ni jo ni tu non vamos irmos ondi mos demanda l'alma. Las mežores ke mozotros, las banknotas, non mos lesensjan. Si savias kuanto grita el viježo mijo! Mas me maltrata ke loke komo i bevo. Mi madre ke me biva, eja non! Me enkoraža, eja keri a todo presjo ke jo eskape la eškola! Saves loke me dize? Para bijen ke te se topi! Loke e viježo kon sus ravjas deroka, eja kon su amor materno lo akomoda. Pensate ke troko la frontera de sekinos ei moneda, para me ajudar! Mama mija, kuanto buena mi sos!

Morenika, jo solo non se loke ke aga. Kon huersa de mi lazdrado, i algo de ajuda de muestras sociedades penso akavar mis eskolas! So guerfano, el sielo me ečo, la tjera me rekožjo!

Mučo avlar, mučo jarar! Kon mi molino loko, te ize sufrir. Non mi te aravjes! Me ulvidi de tudisgrasja.

Kon ti aravjarme, Morena...komo pensas...Si savias - si jo pudija, -- no saves ma - Morena! Morena!

La mučačika vido ke el momento es solemne. Eja gjuzgo, ke Reuben le va dizir algo seriozo. Dizdi mučo tijempo eja vido ke Reuben debašo sus despečos i kontradiksiones eskondija un sentimjento ermozo i puro, atribute de sus idad.

Kižo fujir esta deklarasjon, i vjendolo sufrir, trokar kolores i kolores se amanzijo i lo kižo rezgatar de esta situasjon tan delikada! Kon su temperamento alegre le empeso a kantar i akompanjar koi palmas:

Morena me jama, el ižo del rej

- Mi ha baciato il sole con i suoi raggi! Guarda i cimiteri. Che pace! La morte in essi non assume l'aria tragica degli Europei. Con le loro lapidi in ogni strada fanno sì che la persona sia amica della morte e che la attenda come un lieto viaggio! Fino a oggi non mi erano passati per la mente tali pensieri.

- Morena, perché oggi e non prima?

- Reuben, quando si sta avvicinando il momento di perdere qualcosa, è allora che constatiamo se quella cosa ci è cara.

- Questa tua legge è valida anche per le persone?

- Io credo che amiamo le persone, ironia della sorte, dopo averle perse!

- Troppa fantasia, troppa fantasia! Io vedo tutto con colori più scuri.

- Sei uomo, il tuo idealismo abbraccia ambiti più ampi. Vorresti vedere la tua nazione soddisfatta, risolvere problemi. Io, anche se volessi tutto ciò, non sento di possederne le capacità. Le mie idee si limitano alle fantasie. Noi donne siamo fanfarone! Una cosa è certa, le sciocchezze hanno qualche volta il loro senso.

- Hai vinto, Morena! Parla, dunque. Raccontami che cosa ti è piaciuto di più nelle stradine accantonate?

- Tutto, tutto, le case, le finestre con le inferriate, le pareti che inquadrano i graziosi chioschi! Le porte in legno con le maniglie di rame splendente, le due pietre per sedersi ad ogni lato come delle madrine. Cosa vuoi che ti dica? Burlati quanto vuoi! Le fontane chiare con i loro massi di pietra, i recipienti in rame brillante come l'argento. E quel nascondersi dell'uomo. Guardali camminare! Che riposo! Non vivono in fretta come noi. I loro movimenti non indicano premura, affanni, vivono e attendono quel che porta loro il domani!

- E a te, Morena, attiva, laboriosa piace questo? Non ti capisco!

- Non li imiterò, ma ti assicuro che queste mattinate non sono da disprezzare. Pazienza e credere nel destino sono ambiti nella vita! Ha, ha, ha! Non sono io che lo dico. Così predica mia madre.

- Lasciamo l'Oriente con i suoi sapori e bellezze. Dove pensi di continuare gli studi?

- Ho scelto Parigi, ma Parigi non ha scelto me! E tu Reuben?

- Credo che andrò a Praga.

- Sento che né tu né io andremo dove ce lo chiede l'anima. Quelle che hanno più valore di noi, le banconote, non ce lo permettono. Se sapessi quanto urla mio padre! Mi maltratta più di quanto mangio e bevo. Mia madre, che viva, lei no! Mi incoraggia, lei vuole che finisca la scuola! Sai che cosa mi dice? «Che sia per il tuo bene!». Ciò che mio padre con la sua rabbia distrugge, lei con l'amore materno lo ricostruisce. Pensa che ha cambiato i zecchini che usa per la acconciatura per aiutarmi! Madre mia, che buona che sei!

- Morenica, nemmeno io so come fare. Con il mio lavoro, e un po' di aiuto da parte delle nostre società, ho intenzione di finire la scuola! Sono orfano, il cielo mi ha buttato via, la terra mi ha raccolto!

- Tanto parlare, tanto correre! Con il mio mulino pazzo, ti ho fatto soffrire. Non ti arrabbiare! Ho dimenticato la tua disgrazia.

- Arrabbiarmi con te, Morena! Come puoi pensarlo? Se sapessi... se io potessi... non sai ma... Morena! Morena!

La ragazza vide che il momento era diventato solenne. Capì che Reuben stava per dirle qualcosa di serio. Da molto tempo si era accorta che Reuben sotto i suoi dispetti e contraddizioni nascondeva un sentimento bello e puro, attributo della sua età.

Volle scappare da questa dichiarazione, e vedendolo soffrire, cambiare colori ebbe compassione e volle riscattarlo da questa situazione delicata! Con il suo temperamento allegro cominciò a cantare e a battere le mani: *Morena mi chiama, il figlio del re*

Si otra vez me jama, kon e me ire!

- Mirala! romansas. De onde ti vijene esta fantazija?

- De mi nona! Ha, ha, ha!

Komo dizes? Ken te jama?

Morena me jama el ižo del rej

Si otra vez me jama, konelmejire!

Ja te jamo jo, Morena, non te vajas! Keda ondi mi! Ten mi lugar de madre, de ermana i se mi rejna!

La njinja vensida, komosionada, su strategija se le fue a moites, se sintjo en un momento dičoza, triste ialegre! Sentidos mesklados motivados, de la natura en fijesta de la manjada klara, non tuvo fuersa de responder! Kon un movimijento energiko, le espandjo la mano, le miro los ožos i los vido siceros. Adora Reuben, enkuražado, toko su frente ermoza kon un bezo limpjo i kasto.

Se va kontinuar

Se un'altra volta mi chiama, con lui me ne andrò!

- Guardala! Una romanza. Da dove viene questa fantasia?

- Dalla mia nonna! Ha, ha, ha!

- Come dici? Chi ti chiama?

- *Morena mi chiama, il figlio del re / Se un'altra volta mi chiama, con lui me ne andrò*!

- Io ti chiamo, Morena, non te ne andare! Rimani con me! Occupa in me il posto di madre, di sorella, sii la mia regina!

La ragazza vinta, commossa, la sua strategia svanita, si sentì in un attimo fortunata, triste e allegra! Sentimenti mescolati, nati dalla natura festosa della limpida mattinata, non ebbe forza di rispondere! Con un gesto energico, gli prese la mano, lo guardò agli occhi e li vide sinceri. Allora Reuben, incoraggiato, sfiorò la sua bella fronte con un bacio limpido e casto.

Continua



ENTREVISTA CON MARGO GLANTZ

KSENIJA RADOVIC[i]

Margo Glantz (Ciudad de México, 1930) es una autora muy reconocida en México, Estados Unidos y varios países de América Latina y Europa. Entre sus obras de ficción encontramos *Las mil y una calorías, novela dietética* (1978), cuyo título recuerda *Las mil y una noches*: una secuencia de historias breves, aforismos, dichos y lugares comunes que se titulan todos Historia (de); *Las genealogías*, escrita en 1981, considerada una de sus obras maestras, sobre la historia de la familia Glantz, antes de llegar a México y su vida en el país. La novela fue traducida al inglés con el título *The Family Tree: an Ilustrated Novel* (1991). Otras obras: *Apariciones*, novela erótica y fragmentaria, escrita en 1996; *El rastro* (2001) e *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador* (2005), en las que la protagonista es Nora García, alterego de Margo Glantz. La autora se distingue también por ser una académica de prestigio, conocida por sus estudios sobre Sor Juana Inés de la Cruz. En 2014 ha publicado *Yo también me acuerdo*, una autobiografía atípica y fragmentaria.[ii]

Esta entrevista, realizada el 10 de Mayo de 2014 en la propia casa de Margo Glantz, ha sido posible gracias a la amabilidad y generosidad de la autora.

---

[i] Immagine iniziale tratta da <*www.flickr.com/groups/1056362@N20*>: Paris à la belle époque.

[ii] Cfr.: Ksenija Radovic, «Vida, muerte y pasión del corazón en *El rastro* de Margo Glantz», in *Mediterránea*, V, n. 11, 2011, pp. 113-59.

KSENIJA RADOVIC: Por qué en su novela Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador *Usted intenta borrar los límites entre temas frívolos y temas serios, ¿Qué efecto quiere Usted crear?*

MARGO GLANTZ: Mire, me acaban de hacer una entrevista en Buenos Aires, donde me hacen la misma pregunta, y existe un artículo muy bueno del critico argentino Adrián Ferrero sobre *Saña. E*xactamente el mismo problema, la misma pregunta; pues es muy fácil, casi todo lo que sucede y me sucede a mí en lo general me interesa. Se lo contestaré a partir de *El rastro.* En esta novela se habla de un tema doloroso, la presencia de una mujer en un velorio de alguien que fue muy cercano en su vida y cuya muerte le produce sentimientos contradictorios. Ese velorio tiene lugar en un pueblo con características - podríamos decir - pintorescas o folclóricas, es decir, el velorio y el entierro no serán como los de las grandes ciudades, se trata un velorio en una casa de campo y luego una procesión de la casa de campo al cementerio, pasando por la iglesia del pueblo donde se realiza la misa de cuerpo presente. De nuevo, la procesión rumbo al panteón donde se volverá a celebrar una misa de cuerpo presente y por fin el ataúd que se arroja en un hoyo excavado en la tierra. Lo anterior puede ser relatado de manera grave y doliente, pero al mismo tiempo se suscitan numerosas situaciones grotescas, a veces cómicas, y la protagonista intercalará comentarios humorísticos a sus reflexiones dolorosas, digresiones que parecerían no tienen nada que ver con el dolor sino con la frivolidad. En un entierro y sobre todo en un pueblo tradicional se conjuntan cosas de muy diversa índole, la alta cultura, la baja cultura, la frivolidad, el chisme, la envidia, pues aunque el personaje experimente dolor, al mismo tiempo experimenta rabia, rencor mientras observa a la concurrencia con curiosidad como si estuviera frente a un zoológico. Observa a los «dolientes», ve como se visten, qué chismes cuentan; en los velorios por lo general sólo lloran los más cercanos y los demás se distraen y encuentran gente que no han visto desde hace mucho tiempo o amigos cercanos. Se forman corrillos, conversan, se cuentan las novedades, critican a los demás y la protagonista se entretiene mirando la ropa, en lo bien o mal vestida que va cierta persona, lo viejo que otro se ha puesto, etc., frivolidad y dolor coexisten. A mí me parece muy importante este tipo de asociaciones, de pensamientos diversos, de circunstancias diversas, dolorosas o chuscas. Además, en *El rastro* se hace referencia a la alta cultura (la música, el arte, Sor Juana Inés de la Cruz, etc.) con reflexiones que se van entreverando con los temas frívolos: la descripción de los zapatos de un mendigo o los de una señora muy elegante. Todo se une, todo tiene peso, todo cuenta; en mi escritura coexistirán siempre estos temas, aunque estructurados de manera diversa y dependiendo de los libros que vaya escribiendo, esta relación entre lo alto y lo bajo, entre lo frívolo y lo serio, la yuxtaposición de diversos discursos que se van asociando.

K.R.: ¿Qué representan los perros y los zapatos en la historia? ¿Tienen algún significado específico?

M.G.: Yo creo que los zapatos son una especie de fetiche, algo muy relacionado con mi infancia, mis padres tuvieron varias zapaterías, recuerdo por lo menos dos, una cuando era muy niña en el pueblo de Tacuba, me recuerda mucho las ausencias de mi madre quien empezó a trabajar cuando éramos muy chicas y no estaba en la casa cuidándonos, me propicia un sentimiento de soledad y de orfandad, pero también hay un recuerdo frívolo, los zapatos muy bonitos que se vendían en la zapatería, costaban 23 pesos con 50 centavos, de tacón alto y con muchas tiritas formando esos intersticios eróticos entre el vacío y la piel, de colores vivos: verde y gris, beige y vino, me acuerdo de ellos , era muy chica, pero me acuerdo de ellos, y luego, ya un poco mayor como a los doce años volvimos

al pueblo de Tacuba y volvimos a tener una zapatería que se llamaba *La nueva*, «*con modelos del centro y precios de Tacuba*» donde yo ayudaba a mis padres a atenderla. Los zapatos y mi infancia están muy vinculados y siempre tuve una predilección muy particular por los zapatos, se volvieron un fetiche como dije antes y por otro lado siempre fueron un accesorio fundamental para las mujeres y los grandes diseñadores de calzado, además de ser un símbolo freudiano, tienen, como sabemos, una gran relación con la sexualidad, etc.

Es significativo que en estos últimos años se haya producido una tendencia de la moda que alza los zapatos a alturas inconcebibles, y los llena de plataformas, colores y garigoleos y hace que las mujeres los usen aunque sea perjudicial para la salud y puedan hasta romperse las piernas y desquiciar su espalda; el zapato se vuelve una de las prendas más caras del vestuario, y los diseñadores de calzado son muy famosos. Yo tuve siempre tuve la veleidad de comprarme algún día zapatos de diseñador, Ferragamo especialmente, del cual solo tengo un par que me regaló mi amiga Estela Ruiz Milán.

Los perros, bueno, en mi infancia tuve perros también, me acuerdo que a uno lo envenenaron, un perro guardián, perro policía o pastor alemán llamado «El general». También tuve un bulldog, al que le salieron una serie de tumores. Fueron importantes en mi infancia como un signo de algo familiar, íntimo y también entrañable y doloroso por su muerte. Y luego, ya de mayor, sobre todo cuando me vine a vivir a esta casa, tuve perros y hasta una vez un gato y hasta hace poco tuve una perra, es decir, durante muchos años tuve ininterrumpidamente animales en esta casa, sobre todo perros. Últimamente la crítica filosófica y científica se ha ocupado mucho de la relación que hay entre hombres y animales, aunque siempre haya existido no se discutía, en suma era natural, pero últimamente se ha vuelto un motivo de reflexión y hasta forma parte de la llamada *political correctness*, de la corrección política, que muchas veces se convierte en algo sentimentaloide y filisteo, arbitrario y hasta dictatorial. Me interesa esa relación, primero como un dato autobiográfico y sobre todo como un rasgo fundamental de la sociedad actual, además de sus aspectos lúdicos, como el de los zapatos.

K.R. ¿Se podría ver como una representación de su parte instintiva?

M.G.: Claro que sí. La relación con lo animal tiene mucho que ver con lo instintivo, digamos también tendría que ver con una discusión ética: en los campos de concentración se trataba de despojar totalmente a los prisioneros de su humanidad. Primo Levi cuenta cómo aunque había una cantidad infinita de tenedores y cucharas, que se encontraron con la liberación de los campos, los nazis obligaban a la gente a comer sin cubiertos, para que cada vez se parecieran más a los animales. Junto a esta violencia que bestializaba a los prisioneros, los nazis se preocupaban mucho del bienestar de sus perros, muchos mejor cuidados y apreciados que los hombres.

K.R.: Cuál es la diferencia entre la Nora García de esta novela, la de El rastro *y las Noras de las versiones anteriores de esta novela?*

M.G.: Como he dicho muchas veces, Nora García es un personaje inventado para concentrar en ella una serie de fantasmas de la narradora, un alter-ego, cada vez un personaje distinto según cada narración. En *El rastro* es la protagonista de un relato que ella narra en primera persona, un personaje muy singularizado, a veces doliente y resentida y a la vez la Nora mucho más frívola del mismo libro.

Asimismo se convierte en la protagonista de *Historia de una mujer caminó por la vida con zapatos de diseñador* que podría concebirse también con una serie de cuentos que se unifican a la vez como si fueran novela. Remite también a lo viajes. Nora es fundamentalmente un personaje que puede concentrar en la primera persona todas las preocupaciones de organización textual que tiene la narradora o más bien la escritora. Porque la escritora es la que produce a la narradora. Y la narradora seria Nora García. Entonces la Nora García de cada texto será diferente de acuerdo con los textos porque es como el psicoanalista, quien se convierte en el sujeto de la transferencia del analizado. El analista es como una página en blanco donde el paciente va a proyectar sus fantasmas. Y Nora García es un personaje *passe-partout* en todas las narraciones.

K.R.: ¿Por qué el uso de una autobiografía ficticia? ¿Cómo podemos hablar de autobiografía que se relaciona con el mundo real y ficción de lo escrito? ¿Es realmente una proyección el yo literario de Margo Glantz o es ficcionalizar a Margo Glantz la escritora? ¿Esto se podría relacionar con la Respuesta a Sor Filotea de Sor Juana donde la misma autora construye una biografía que se toma por verdad y cierta en la posteridad?

M.G.: Mire toda autobiografía es ficticia, es imposible en la escritura ser absolutamente fiel a la propia realidad, porque nadie puede ser fiel a su propia realidad, es una realidad tan cambiante, tan vertiginosa que es imposible aprehenderla totalmente: cuando se escribe un libro se eligen fragmentos de esta realidad o que lo que se cree que es la realidad o lo que la memoria pretende que es la realidad. Y hay muchas formas de autobiografías. Yo no manejo la autobiografía en el sentido tradicional de un Rousseau o de un San Agustín, muy distintas entre sí, pero que se conciben como confesiones auténticas. La de San Agustín se refiere a su conversión de hombre mundano a hombre cristiano, de hombre a santo. Rousseau se cree obligado a confesarse porque se siente perseguido y decide contarle al mundo lo que él es en realidad, lo que él desea que los demás sepan cuál es su verdad frente a la verdad que los otros han difundido, para contrastar la supuesta verdad que han hecho circular sobre él sus contemporáneos - según Rousseau, sus enemigos- frente a lo que él concibe que es su verdadera verdad; esos enemigos que, empezaron siendo sus amigos y acaban siendo sus enemigos, en gran parte lo acaban siendo , debido a la terrible paranoia del propio Rousseau que a veces inventa a sus perseguidores, pero por su encono acaba convirtiéndolos en verdaderos perseguidores. No es mi caso, naturalmente, pero me ha costado mucho trabajo encontrar mi propia manera de construir mi autobiografía, aunque en realidad todos mis libros son de cierto modo autobiográficos. Y la autobiografía no es solo lo que me pasa en la vida cotidiana, la vida real, digamos, sino mi autobiografía intelectual, mis lecturas, mis opiniones políticas, mis viajes, lo ordinario, lo infraordinario, etc., como en mi más reciente libro *Yo también me acuerdo*

El tipo de autobiografía que Sor Juana confecciona es completamente distinta de las autobiografías que podríamos concebir ahora. La autobiografía es un género que cambia según la época y según su autor. Sor Juana tiene que inscribirse en una corriente muy particular que es la de la hagiografía, la vida de los santos. Sor Juana como monja no puede hacer una autobiografía como la que concebimos hoy normalmente; tiene que asumir la forma de la confesión, pero muy diferente de la de un Rousseau, dirigida al mundo en general, o a la de San Agustín, concebida como un libro modelo para los cristianos, la de Sor Juana hubiese debido ser una confesión privada, la que se hacía y se hace en un confesionario entre un confesando y un confesor. Es el obispo de Santa Cruz quien la vuelve pública, aunque quizá Sor Juana sabía que se iba a publicar como se publicó la Carta Atenagórica. Ella sabía perfectamente que cuando el obispo le escribe la *Carta de Sor Filotea* ella tiene que responderle como si fuera un sacerdote porque es un sacerdote el que se lo pide, aunque finja que acepta que es una monja como ella. Hay muchos escritos de monjas contemporáneas donde

por mandato de sus confesores ellas narran su vida como una especie de modelo de santidad a seguir por otras monjas y quizá de manera más moderada por las mujeres de su época. En este sentido, Sor Juana se pliega a las exigencias burocráticas de la iglesia y de su superior, que es el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz, pero podemos concebirla como una autobiografía porque narra cosas importantes de su vida, no en relación con la santidad que es lo que le exigen el obispo y la burocracia eclesiástica, sino el camino que ella ha elegido para alcanzar el conocimiento, que de otra manera, maravillosa, cumple al escribir *Primero Sueño*. En este sentido Sor Juana difiere enormemente de sus contemporáneas, a pesar de que se pliega al modelo hagiográfico. Yo creo que no tengo nada que ver con eso, porque no soy monja y vivo en el siglo XXI y viví en el XX y porque el tipo de autobiografía a la Rosseau no me conviene aunque mucha gente la sigue haciendo, yo estoy más de acuerdo con un tipo de autobiografía como la podría haber practicado Georges Perec, o un escritor estadounidense que se llama Joe Brainard.

K.R.: ¿Cuál es la relación de su obra con Jacques Derrida y cómo entra la deconstrucción en su obra de ficción?

M.G: No creo que tenga ninguna relación consciente con Jacques Derrida, es decir, yo he trabajado a Derrida como muchos otros en la academia universitaria. Pero no lo he trabajado a fondo como para utilizarlo como teoría fundamental de mis propios textos. y por lo que me parece no creo que sea un autor que me haya influido para escribir mis textos, aunque obviamente es un autor muy importante para todos los que trabajamos teoría a finales del siglo XX. Creo que es más importante para mí Perec, aunque yo escribí, mucho antes de haberlo leído, *Las genealogías* que es mi primera autobiografía. Se trata de la biografía de mis padres, donde poco a poco se va deslizando mi propia vida, y aunque en principio no pensé escribirla como autobiografía.

Mis libros de viajes forman también una autobiografía.

Yo también me acuerdo es un libro donde parto de un recurso retórico que empleó Joe Brainard, *I remember*. Sería una forma retórica acuñada, la anáfora que se asocia con la repetición, recurso necesario cuando se recuerda. En este caso se utiliza la fórmula literal que indica que uno o una se acuerda de algo. Me acuerdo de tal cosa, me acuerdo de tal otra y en este libro hay recuerdos de infancia, recuerdos de mi vida en general, de amores, viajes, amistades, recuerdos de cosas que me han interesado en la vida, donde están entremezcladas la frivolidad, los campos de concentración, las guerras atómicas, la violencia contra las mujeres, las enfermedades como el cáncer, todas estos temas, incluyendo también mis lecturas, forman parte de este tipo de autobiografía, quizás cercana también a la de un autor estadounidense que se llama David Markson quien escribe de una manera oblicua su autobiografía, hablando de otro escritores y de repente metiendo su propia vida en este tipo de recuerdos, Me gusta e interesa también un termino acuñado por Derrida «otobiografia», por sus relaciones con el oído y claro con la estructura de la confesión religiosa. Cuando he trabajado a las monjas y otros autores me interesaba elucidar este tema, el problema de la confesión católica que se presta a la autobiografía pero que es primordialmente un ejercicio de escucha, la de un sacerdote quien oye - a través del oído - lo que profiere la boca de la confesanda. Es por eso que vuelvo a este libro de Derrida, el ya mencionado *ottobiographie*. Es quizás mi mayor deuda con Derrida, aunque el problema de la deconstrucción lo sea también. Por el tipo de mi escritura muy deconstructiva, pero no porque lo haya trabajo teóricamente sino porque mi escritura entraría quizá en ese modelo.

K.R. ¿Es inconsciente entonces?

M.G.: Inconsciente, no totalmente, es un trabajo que he hecho toda la vida que todos hacemos, es en parte consciente y en parte inconsciente.

K.R. ¿Con qué teórica feminista siente mayor afinidad o admira más? ¿Y Por qué?

M.G.: No creo que mi escritura está regida por ninguna teoría, creo que soy una feminista natural, porque me preocupa la condición de la mujer, porque he tenido que luchar de una manera no excesivamente heroica, por ocupar un lugar como escritora, como profesora y como mujer en general, en una sociedad que querámoslo o no es machista, y cada vez más, para mí es muy importante advertir lo que está pasando ahora, la violencia contra la mujer que cada vez es peor, como por ejemplo el reciente secuestro de más de 200 niñas nigerianas por un grupo fundamentalista musulmán negro que les niega la posibilidad de estudiar a las mujeres, se exige que las mujeres no estudien, es una forma de esclavizarlas, de convertirlas en objetos doméstico, reproductores y sexuales, a no poder disponer de su propio cuerpo, a no ser dueñas de él.

Basta ver la forma de vestir a las mujeres en Afganistán o en otros países musulmanes, la burka las oculta totalmente y también lo que se ve en la India, esa cantidad infinita de mujeres veladas que van en motocicleta con sus maridos vestidos a la occidental, cada vez más mujeres vestidas de negro, como las que he visto en Egipto, en India en París, en Alemania, en EE.UU. , etc., me indigna y me violenta. Y trabajo todos estos temas más en un sentido intuitivo que en un sentido teórico. Evidentemente he leído a muchas teóricas, y todas influyen en lo que una piensa, por ejemplo Simone de Beauvoir quien se atrevió a escribir en una época bastante temprana un texto muy importante, muy frecuentado, un punto de partida para la liberación femenina, *El segundo sexo*. Creo que ella fue una de las mujeres clave para que en Francia se lograra permitir el aborto, que de nuevo se vuelve más prohibido en la mayor parte de las sociedades actuales, por ejemplo en México. En su tiempo me pareció muy importante Luce Iragaray, me gustaron muchísimo la Kristeva, Hélène Cixous y Judith Butler. También ahora una escritora francesa, Silvia Agosinsky. Me interesa mucho una poeta argentina, muy buena poeta, se llama Tamara Kamenszay, además magnifica ensayista que se ha preocupado por los problemas de lo femenino. Tiene un libro que se llama *Historias de amor*, de alguna manera en la tradición del libro del mismo título de Kristeva donde analiza a varias poetas latinoamericanas: Delmira Augustini, Alejandra Pizarnik, etc, Me interesan mucho también algunas antropólogas como Francoise Heritier, fue discípula de Lévi-Strauss y trabaja como él las estructura antropológicas del parentesco y descubre cosas que descuidó Lévi-Strauss, porque ella trabaja desde el punto de vista femenino. O me interesa muchísimo, creo que ha influido muchísimo en mis textos críticos, una historiadora y filóloga francesa, Nicole Loraux, que se dedicó a investigar el problema de lo femenino en la Grecia antigua y es extraordinaria. Y también una discípula de Nicole Loraux, Giulia Sissa, que tiene un libro muy interesante que se llama *El alma tiene cuerpo de mujer*.



Napule è mille culture...
(giusto il tempo di dire: Addio Pino!)

<https://www.youtube.com/watch?v=sFLzAMaH8lY>



IVAN BUJUKLIEV
(Veliko Trnovo 14.5.1934 - Sofia 27.10.2014)

Si è spento lunedì 27 ottobre 2014 verso le 21.00 a Sofia il prof. Ivan Bujukliev, dal 1995 al 2006 ordinario per chiara fama di Lingua bulgara, Letteratura bulgara e Filologia slava dell'Ateneo triestino.

Nato il 14 maggio 1934 a Samovodene presso Veliko Trnovo in Bulgaria, Ivan Bujukliev si è laureato nel 1960 in filologia bulgara all'Università di Sofia, specializzandosi poi in bulgaro antico e paleografia slava. Dopo aver lavorato per alcuni anni nel reparto di libri e manoscritti rari della Biblioteca nazionale di Sofia, ha intrapreso la carriera di lettore, ricercatore e docente universitario presso vari atenei in Bulgaria, Slovacchia, Russia e Italia. Dal 1984 al 1988 è stato lettore di lingua bulgara all'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», nel 1995 è stato invece chiamato come ordinario di chiara fama all'Università degli Studi di Trieste, dove ha insegnato fino al 2006 Lingua e letteratura bulgara e Filologia slava. Nominato nel 2003 direttore del Dipartimento di Lingue e Letterature dei paesi del Mediterraneo, Ivan Bujukliev ha generosamente prestato all'Ateneo triestino la propria collaborazione slavistica, gestionale e pedagogica anche dopo l'entrata in quiescenza nel 2006.

Nella sua vasta e articolata produzione scientifica, che ha spaziato dall'antichità ad oggi - approfondendo con rara competenza numerosi argomenti filologici, paleografici, traduttologici e storico-letterari, da Costantino Manasse, Cirillo e Metodio a Dora Gabe - spiccano le monografie *Kratka slovaška gramatika* (Sofija, Nauka i izkustvo, 1989), *Ezikovata kultura na bălgarskoto srednovekovie* (Sofija, Universitetsko izdatelstvo Sv. Kliment Ohridski, 1992) e *Hronikata na Konstantin Manasi: zorata na balgarskata epika* (Sofija, Universitetsko izdatelstvo Sv. Kliment Ohridski, 1992). Per la sua opera scientifica, didattica, di traduzione e mediazione culturale ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui, nel 1994, la Medaglia d'oro della Facoltà di Filosofia dell'Università Comenio di Bratislava.

In onore del suo settantacinquennale è uscito nel 2012 a Sofia, a cura di Najda Ivanova, Ana Maria Totomanova e Radka Vlahova, il volume miscellaneo *Slovesa prěčjudnaja,* cui hanno dato corpo testuale numerosi studiosi internazionali, tra i quali, da parte italiana, M. Marcella Ferraccioli, Gianfranco Giraudo, Marco Piccat, Cristina Benussi, Giuseppe Dell'Agata, Alfonso Londero e Miran Košuta. Stabilitosi nel 1995 a Trieste, Ivan Bujukliev ha partecipato attivamente alla vita culturale della città, principalmente come membro del PEN Club Trieste e collaboratore del Concorso internazionale di poesia «Castello di Duino».

Poliglotta e slavista di fine intelligenza, rara competenza scientifica e innato garbo, Ivan Bujukliev lascia la moglie Svetla, la figlia Madlena e un vuoto incolmabile nella filologia e nella slavistica internazionali.

Miran Košuta



Dora Gabé (1943)
wikimedia.org

IVAN BUJUKLIEV
DORA GABÉ

In questo mio breve intervento[i] parlerò di Dora Gabé, la poetessa bulgara, di origine ebraica che esprime la sua ebraicità in un modo molto delicato e per nulla esagerato. Vi do alcuni dati biografici per chi non la conoscesse.

Negli anni Ottanta del XIX secolo Ekaterina Samoilova e Peter Gabé si trasferiscono dalla Russia in Bulgaria, a Dobrudza. In questo ambiente, vicino al Mar Nero, nelle più ricche fattorie della Bulgaria, Dora Gabé nasce e trascorre anche la sua infanzia e i primi anni della sua giovinezza. Studia nel ginnasio nella città di Sumen dove si recitava spesso l'*Epopea na Zbravenite* (Epopea dei dimenticati) e lì nasce il suo amore per le opere e le personalità dell'autore classico della letteratura bulgara Ivan Vazov, che lì rimane per tutta la vita. Studia all'università di Ginevra in Svizzera. Tornando in Bulgaria si lega al circolo intellettuale del poeta bulgaro Pendjo Slaveikov, del poeta Pejo Javorov, di Mara Belceva, poetessa - ma ricordata anche come una delle donne più belle di Sofia-, Nikola Michov, critico-letterario, e Margarita Stoiceva, pianista, con quale organizzano serate musicali, in cui si respira lo spirito della grande musica tedesca, francese e russa e si eseguono regolarmente le sonate di Beethoven.

Dora Gabé sposa il grande critico e storico della letteratura bulgara e delle letterature slave comparate, Bojan Penev. Con Bojan Penev trascorre un breve periodo in Polonia, dove suo marito teneva corsi sulla letteratura bulgara moderna, e frequentano insieme i più illustri scrittori polacchi. Nel 1921, tra l'altro, Dora Gabé pubblica la prima antologia della poesia polacca, nel quale sono presentati versi di Kochanowski, Mickiewic, Slowacki e altri grandi rappresentanti della letteratura polacca. Le note caratteristiche degli autori sono preparate da lei e lei stessa traduce anche le loro opere. Vorrei aggiungere che dal 1911 al 1914 viaggiano molto con Bojan Penev. Dopo la Polonia, dove sono stati per la prima volta nel 1911, visitano Monaco, Berlino, Como, Brunate, Praga, Brno, Grindelwald. Dopo la morte del consorte Dora continua da sola i suoi viaggi - Vienna, Varsavia, Lodz, Zakopanie, Parigi, Bruxelles, Londra. Questi viaggi non hanno alcuno scopo turistico, ma nascono dalla voglia di conoscere da vicino la cultura europea. A Praga incontra il grande poeta boemo Viteslav Nezval e con questo incontro nasce una sincera amicizia, che ha influenzato positivamente anche la sua opera poetica.

La personalità di Nezval apre per lei un'altra finestra verso le letterature moderne del mondo slavo. Un piccolo aneddoto: questo scrittore affascinato dalla sua novella «C'era una volta» traduce

[i] Si tratta del testo dell'intervento del prof. Bujukliev nella «Seconda Giornata di Studio: *Paradigmi della Letteratura Ebraico Spagnola*», Università di Trieste, 22 marzo 2006, organizzata da Ana Cecilia Prenz nel quadro del progetto «Convergenze peninsulari: italica, iberica, balcanica» (G. F.).

in ceco il testo di Dora Gabé, ispirato dalla recitazione della poetessa, senza conoscere il bulgaro. La novella di Gabé affascina il lettore, e non solo i piccoli, con suo linguaggio narrativo privo di artificiosità, sincero e naturale. L'autrice dipinge con grande delicatezza il modo in cui il bambino scopre il mondo che lo circonda con tutte le sue paure e i misteri che lo sorprendono. Questo testo è stato apprezzato non tanto come testo adatto per la lettura dai bambini (che però è stato letto molto letto anche dai adulti) ma piuttosto per il modo specifico dell'interpretazione della psicologia infantile.

Come si è già ricordato, per la formazione di Dora Gabé scrittrice un significato sostanziale ha il rapporto con il grande poeta Pejo Javorov, insieme a Pencjo Slaveikov e altri rappresentanti della cultura bulgara, senza trascurare influenza di suo marito Bojan Penev. Si può aggiungere che già da bambina suo padre, professore del ginnasio, la spingeva alla lettura e alla traduzione dell'illustre poeta del sentimentalismo russo Nadson.

Vorrei ricordare alcune raccolte di poesia di Dora Gabé:

Fiale (1908), raccoglie poesie sentimentali che narrano le esperienze sincere di una ragazza di 16 anni. Questa raccolta non ebbe grande successo. Nemmeno la poetessa ne era contenta - non voleva accettare le correzioni che il poeta Javorov aveva fatto sul suo testo. Per un periodo di 20 anni non pubblica niente. Nel 1928 esce *Zemen pat*, (La strada della terra), in cui prevale il motivo del suo legame con la terra (*«I miei occhi hanno il colore di terra nera»*).

Lunaticka (Lunatica), (1932) contiene *Lunatica, Di altra fede* e *D'avanti alla osteria.*

Durante la seconda guerra mondiale è costretta a lasciare Sofia e rifugiarsi in provincia. Dopo la guerra è mandata come rappresentante diplomatico a Crakovia. Ha contribuito molto allo sviluppo di contatti culturali tra Bulgaria e Polonia. La raccolta più significativa del periodo più recente è *Aspetta il sole (1967),* tradotta subito in lingua ceca. Non dimenticherò mai le parole del traduttore boemo che mi ha detto, mostrandomi il suo libro: *«Cessky to zni lip»*. Non sono assolutamente convinto delle sue parole, ma piuttosto si è confermata la mia convinzione che la grande poesia rimane grande se è presentata bene in qualsiasi lingua. Questa raccolta appartiene all'età adulta della poetessa così come *Silenzio denso (1973)* oppure *Il mondo e un segreto (1982)*. In questi ultimi testi c'è un cambiamento del suo linguaggio poetico e una ricerca di dimensioni filosofiche etiche, che possono essere confrontate con la poetica di Rabindranat Tagore.

L'aspetto interessante di questa scrittrice, e che interessa l'argomento di questo incontro, è che lei non ha mai espresso né nel comportamento, né nella sua poesia la sua ebraicità. La prima opera poetica nella quale sottolinea in modo molto discreto la sua appartenenza alla cultura e al pensiero ebraico è la poesia «Di altra fede» che nasce e si ispira durante il suo viaggio a Bratislava, dove lei è stata invitata per una conferenza sul tema «Il destino della letteratura bulgara contemporanea», forse letta in francese, *«Le sort de la littérature bulgar d'aujurd'hui»*, il 23 ottobre 1931. Camminando nella città pittoresca, dove si possono seguire le tracce di Mozart, List e altri grandi personaggi della musica e dell'arte dell'Europa, lei si è trovata casualmente nel getto di Bratislava (lì anche oggi ci sono tracce del «quartiere ebraico»). In questo posto trova uomini non del passato ma del presente come un povero venditore di libri antiquariato, seduto sulla banchina d'avanti lo scaffale. Così si e ispirata per la poesia *Drugoverka* («Di altra fede»).

Comincia così: *«Non ci sono compratori nel chiosco di libri d'antiquariato...»*. Continua con la presentazione di diverse voci.

- La merce rimane sotto la polvere
- Non sente, è seduto, e legge

- Il libro è più grande del suo corpo scarno
- Gira i fogli da destra a sinistra
- L'orologio va al contrario

Ehi, venditore!

Il lettore si può figurare un gruppo di passanti, che si ferma e commenta. Per questo scopo l'autrice rappresenta frammenti di diverse voci.

In modo molto originale usa le rime: a prima vista sono messe in un modo che sembra casuale, eppure hanno una semantica molto ben precisata. Con questa maniera la poetessa sottolinea un pensiero o una idea poetica. Tramite l'incontro con il venditore, con le parole i gesti del mercante, il suo modo di avvicinarla a sé, la poetessa ritrova il suo stato di essere ebrea:

Lo sguardo è staccato dal libro
Mi guarda attraverso gli occhiali doppi
E mi dice:
- Io ti conosco, vieni.
Prende dallo scaffale un pesante e vecchio libro antico
e lo apre.
Mi sono subito ricordata quello che mio padre
Mi disse prima di morire:
«Non dimenticare mai che sei nipote del re Davide!».
- Nel tuo cuore pesa un'offesa di duemila anni
E nei tuoi occhi sono rimaste le stelle della Terra Promessa.

La poesia continua con gli espliciti motivi biblici come: «*E mi pareva tutto possibile e il pericolo ha gettato il suo fardello e il sonno apre gli occhi e mi pareva che Dio di nuovo creasse il mondo con il verbo*». I versi senza dubbio menzionano il primo verso del vangelo di Giovanni.

Vale la pena ricordare che negli Anni Quaranta a Sofia non c'era nessun ghetto e, come racconta lei stessa, gli ebrei erano considerati dai bulgari uguali se non superiori. Lo conferma lei stessa in un'altra poesia: «Ghetto 1943» - «*Non sapevamo noi che cos'è il ghetto, non abbiamo visto le mura alte, gettate lì folle di ebrei - i bambini, i giovani, i vecchi e le donne portati lì come una merce viva...*». La poesia canta la rivolta nel ghetto di Varsavia durante la guerra.

Con grande maestria e con pochi mezzi espressivi l'autrice riesce ad unire la patria biblica immaginaria e la sua patria reale dove aveva trascorso la sua infanzia e la sua giovinezza.

Ho ricordato il giovane amico
Con occhi da assiro
E con i capelli colore oliva tirati indietro
E con lo sguardo nel quale matura il sole
Dell'uva della terra Promessa
E con la voce dove suonano le campanelle pure
Delle greggi bianche di Alhaad.

Siamo di fronte ad una riferimento biblico esplicito:

Mi ha chiesto se conoscevo la sua patria
Gli risposi
No, perché ho vissuto tra le spine di una piccola terra
dove l'umido penetra nelle mie ossa e adesso sento il dolore.

Lui le dice:

Sei stata tutta la vita come un'ospite
Però sei nata tra i campi
Tra le spighe sotto il sole
Per cercare il Re
Tu Ruth, regina dei secoli.

Molto retorico ma molto biblico. Segue con un verso che esprime la duplicità della sua identità personale e questo collegamento tra la patria biblica e la patria reale si esprime molto bene nel verso seguente:

Io sentivo come brucia il mio cuore
Nell'orgoglio del più grande profeta
Però non conoscevo la sua genealogia
Perciò sognavo solo il Danubio,
le sue pianure
dove la mia infanzia aggrappava con lo sguardo
gli uccelli nell'aria e camminava sull'oro dei campi maturi
perché erano grigi e grigiastri
la gente da questa parte del giogo.

Adesso il finale di questa poesia. Come una coda musicale fa ritornare il nostro pensiero sul motivo iniziale:

Oh venditore, mi dia questo libro
Perché così potrei trovare un angolo dove nascondermi
Perché sono una donna metà bambino
Perché non è nelle mie forze
Portare due destini in un così piccolo cuore.

Un motivo ebraico lo troveremo anche nella poesia «Davidovo pleme» (Stirpe di Davide), consacrato alla memoria di Emil Scekergijski, organizzatore di un gruppo di resistenti caduto nella lotta contro i nazisti. Il testo è stato pubblicato per la prima volta nel giornale *Evrejski vesti* (Notizie ebraiche). Lì si legge:

E partono i discendenti della stirpe di Davide,
nella lotta per l'uomo tramite le terre straniere
e la sua sofferenza e il suo fardello
da portare in silenzio - cosi ha detto Emil.

In conclusione vorrei sottolineare, che Dora Gabé rimane portatrice di due culture senza dichiarazioni esplicite. Nella cultura bulgara la scrittrice occupa un posto di grande rilievo, e con le sue ultime raccolte ha portato il linguaggio poetico e l'espressività della parola a un livello cosi alto e nello stesso tempo cosi moderno che non è ancora abbastanza capito e apprezzato.



Younis Tawfik, La straniera, *Bompiani, Milano 1999, ISBN: 88-452-4259-5.*

Meglio definire subito l'oggetto letterario di cui stiamo parlando. *La straniera* non è un romanzo sull'immigrazione, almeno non nel senso stereotipico a cui siamo abituati da circa un ventennio, leggendo storie anche molto solide e coinvolgenti sui problemi incontrati dalle masse di immigrati magrebini in Italia, e sullo «scontro tra culture», che rappresenta uno dei temi più (ab)usati dal giornalismo nazionale, sia esso di alto che di basso e talvolta infimo profilo.

Younis Tawfik è scrittore di grande classe, dotato di una bella prosa molto lineare, non particolarmente elaborata, ma capace di essere diretta e incisiva nell'esprimere i concetti che gli sono cari. Nato nel 1957 in Iraq a Mossul - terza città più popolosa del paese, sorta di fronte al leggendario sito di Ninive aldilà del fiume Tigri, oggi ben più tristemente nota per essere controllata dal Califfato dell'ISIS - Tawfik nel 1978 ha ottenuto il Premio di Poesia Nazionale, e vive in esilio in Italia dall'agosto del 1979, dove è giunto con regolare permesso di ingresso, una scelta di vita dovuta all'immediata percezione che la salita al potere di Saddam Hussein nel luglio precedente rappresentava l'inizio di una dittatura vera e propria. Nel 1986 ha conseguito la laurea in Lettere all'università di Torino; ora insegna Letteratura Araba per la Facoltà di Lingue all'Università di Genova; vive a Torino dove dirige il Centro culturale italo-arabo *Dar al-Hikma*, e collaborata con importanti quotidiani nazionali come *La Stampa*, *Repubblica* e *Il Mattino*. Tawfiq è anche un studioso di letteratura molto competente, avendo tra l'altro cotradotto *Dante e l'Islam*, di M. Asin Palacios, e contribuito al volume *La farfalla e la fiamma* con uno studio su metafora e linguaggio nella poesia Sufi. Tawfik è scrittore traslingue: infatti *La straniera*, suo romanzo di esordio pubblicato da Bompiani nel 1999, è scritto in italiano, entrando a pieno diritto a far parte della letteratura araba in lingua italiana, fenomeno interculturale di grande interesse, che negli ultimi anni si è affiancato alle «letterature arabe sorelle», in francese e in inglese. E, aldilà dell'apprezzamento del pubblico che ha portato a numerose ristampe, *La straniera* ha riscosso un giudizio critico ampiamente favorevole, ricevendo numerosi premi come a vinto il Grinzane Cavour, il Premio Giovanni Commisso, il Premio Internazionale Ostia, il Premio Rhegium Julii, il Premio Fenice-Europa e il Premio Via Po.

Perché affermo che non si tratta di un romanzo *sull'immigrazione*? Perché l'immigrazione come è comunemente affrontata nella narrativa comparsa in Italia nell'ultimo ventennio, ovvero come una minuziosa disamina dei problemi che l'immigrato può incontrare nel tentativo di penetrare la cultura ricevente, farsi accettare, tollerare e poi integrare, non è la finalità principale della narrazione di Tawfik, anzi si può tranquillamente dire che simili tematiche rimangano piuttosto sullo sfondo

della sua storia. *La straniera* è piuttosto una riflessione sull'*essere straniero* in un posto Altro da quello nel quale si è cresciuti, e *sentirsi straniero* anche nell'ambito della propria cultura.

In una Torino piuttosto anonima architettonicamente parlando, e il cui nome compare espressamente solo piuttosto avanti nel romanzo, un immigrato egiziano «ce l'ha fatta»: giunto in Italia anni prima, si è laureato in architettura e si è integrato nel tessuto lavorativo della città, sposando una donna italiana, matrimonio che purtroppo è finito, lasciando l'architetto in uno stato di depressione e sofferenza molto profondo, spingendolo a isolarsi e a non cercare compagnia di altre donne. Ma il destino, non cinico e baro come si afferma spesso ingiustamente ma solo imprevedibile e travolgente, è in agguato, e per una circostanza del tutto casuale l'architetto fa la conoscenza di Amina, una immigrata clandestina marocchina, costretta a prostituirsi per essere stata abbandonata dal marito Mustafà, che l'ha sfruttata per entrare in Italia illegalmente e che ora cerca altrettanto illegalmente facili guadagni, forse nel giro dello spaccio di droghe.

La straniera parla sì di tentativi continui di poter (soprav)vivere in un paese diverso da quello in cui si è nati, ma parla soprattutto di concetti superiori nella scala di valori umani, quelli della comprensione, della tolleranza, dell'accettazione, della solidarietà, non solo tra cultura ricevente e cultura migrante, ma anche e soprattutto all'interno della cultura migrante stessa. Parla non - o almeno non solo - del rapporto tra italiani e migranti, ma soprattutto di quello tra migranti regolari e integrati e migranti clandestini ed emarginati.

Pregiudizi e stereotipi nascono infatti anche tra gli stessi migranti, per cui la grande speranza di rifarsi una vita in un paese straniero grazie a un lavoro faticoso ma onesto, è spesso minata alla base dalla volontà maschile di arricchirsi rapidamente con qualunque mezzo anche illecito o dalla disperazione femminile di essere costrette alla prostituzione perché doppiamente emarginate, nell'ambito della cultura ricevente in quanto straniere e nell'ambito della propria cultura in quanto donne che devono, tradizionalmente, sottomettersi alla volontà maschile, come racconta Amina ricordando i rimproveri della madre:

> *«Sei una sconsiderata. Devi vergognarti di quello che fai. Una ragazza per bene non va in giro a parlare con gli uomini per la strada. Devi conservare te stessa e l'onore della tua famiglia. Vedi le tue cugine, quelle sì che sono delle brave ragazze. Non escono di casa, se non con la loro madre o per andare a scuola».*
> *Questo era il ritornello del suo dialogo con me, soprattutto dopo la morte di mio padre. Sinceramente non è che dessi molto retta a quello che diceva, ma mi irritava lo stesso. Se lei avesse saputo soltanto la verità: che era stato proprio l'uomo da cui mi aveva mandata quel giorno a cambiare la mia vita. Lei non sapeva, anche perché non riusciva a capire che ognuna di noi donne subisce violenza due volte nella vita. Una quando nasce in una società come la nostra e l'altra quando comprende se stessa e la sua situazione femminile. Non potevo sceglierlo io il mio destino, perché era già scritto. Dovevo dimostrarle che ero in grado di valere quanto un maschio.*

Il romanzo è costruito con grande equilibrio espositivo, perfettamente bilanciato nella narrazione dei fatti. Sei capitoli: nei primi cinque si assiste all'alternanza di voci narranti tra l'architetto egiziano - il cui nome, sintomaticamente non compare mai, quasi a indicare una condizione generale dell'immigrato che riesce a integrarsi ma non ad assumere una individualità specifica - e la prostituta marocchina Amina - ma il cui nome è costretta a cambiare, per cercare di non essere rintracciata dal marito violento, che ha abbandonato dopo essere stata stuprata e percossa; nell'ultimo, compare una voce narrante esterna, che racconta il finale, con un tono soffuso e uno stile onirico, che

volutamente impediscono certezze interpretative. L'alternanza narrativa è anche nell'uso di un doppio registro espositivo: la narrazione degli accadimenti del tempo presente - esposta ora dall'architetto e ora da Amina, tecnica che permette al lettore di «completare» i fatti avvalendosi dell'opinione e del sentimento dei due personaggi coinvolti negli stessi - è frequentemente interrotta dalla narrazione delle reminiscenze adolescenziali e giovanili dei due protagonisti, un flusso di coscienza stimolato dalle parole delle canzoni di Umm Kalthum - straordinaria cantante e musicista egiziana che tra gli anni Cinquanta e anni Sessanta rappresenta la coscienza intima e il sentimento patrio del popolo egiziano ma anche del mondo arabo in generale - canzoni di cui sia l'architetto che Amina sono appassionati conoscitori: «*Le parole e le note di quella canzone sono la melodia della nostalgia. Racconta in musica la sofferenza dello straniero lontano da casa e dai propri cari. Noi arabi sappiamo curare le ferite e il dolore con la musica. Con le lacrime e con la poesia. Sappiamo fare della nostra sopportazione un ponte per il purgatorio dello spirito*».

Ed è tramite queste canzoni e grazie a queste reminiscenze che un possibile romanzo *sull'immigrazione* diviene una riflessione sul perché si emigra, sui sentimenti dell'emigrato, sulla possibilità di «ricostruire» il proprio paese e la propria vita in un luogo diverso da quello in cui si è nati e cresciuti per molti anni. Riflessioni sulle motivazioni dell'emigrazione compaiono sovente nel romanzo. Ad esempio, Amina si chiede:

> *Chi tra i nostri giovani non sogna di emigrare? Quasi tutti, me compresa. Pensavamo di poter migliorare la nostra vita trovando fortuna all'estero. Oppure ci proponevamo di maturare comunque all'estero la nostra esperienza. In fondo si voleva evadere e basta. Le prime generazioni degli anni Ottanta andavano all'estero o per completare gli studi o per lavorare onestamente. Si guadagnava bene rispetto allo stesso lavoro svolto qui. In pochi anni, grazie anche al cambio favorevole, ci si poteva fare una piccola fortuna, come mio zio. All'inizio degli anni Novanta, invece, si emigrava soltanto perché c'era una vera crisi. Era iniziato un periodo difficile, e soprattutto la campagna ne aveva risentito. Dopo qualche anno, l'esodo era diventato davvero massiccio. Oramai si emigra perché si vuole realizzare un facile guadagno. Anche i ragazzini minorenni, che non sanno cosa vuol dire abbandonare la propria terra per andare verso l'ignoto, si nascondono persino nei camion o dentro le celle frigorifere per raggiungere il Sogno Europeo. Di questo sogno, ne so qualcosa. Del resto, il concetto di patria è completamente cambiato. La patria è dove uno può vivere e lavorare.*

E anche l'architetto, uomo tutto sommato realizzato perché integrato nel tessuto lavorativo della città in cui vive e accettato e rispettato dai concittadini italiani, riflette spesso su concetti complessi che sono alla base stessa della società in continuo divenire propria del mondo moderno:

> *Dovevo finire gli studi. Toccare il fondo e poi riemergere, per me è stata come la conferma della volontà. È stata la scoperta di me stesso, di che cosa volevo. Un uomo da solo, in una terra straniera, non deve arrendersi alla solitudine e alla disperazione. Deve creare il suo mondo e ne deve vivere. Un mondo personale, ma aperto. Un mondo che possa andare parallelo con l'altro. Non deve mai perdere i suoi colori, i suoi odori e la sua identità. Bisogna cercare di costruirsi gli obbiettivi, le ragioni di essere straniero.*

Amina si innamora dell'architetto, soprattutto perché lui non la vede come un corpo da possedere e da violare, la rispetta e la sa ascoltare. Ma l'architetto, pur stimandola moltissimo e apprezzando la sua capacità affabulatoria, non riesce ad amare Amina, in parte perché preda del pregiudi-

zio atavico della sua cultura del disdegno verso una «donna pubblica» («*Chissà perché ho una brutta idea di questa ragazza? Il mio pregiudizio mi turba e mi infastidisce*»), in parte perché ancora sconvolto dalla fine del suo matrimonio con l'italiana, della quale sembra ancora molto innamorato. Ma sa ascoltare Amina, e i racconti di lei scatenano continuamente le reminiscenze di lui, che poco a poco si apre e racconta a sua volta lunghi periodi della sua storia personale che è anche la storia del suo popolo.

Nel racconto e nelle reminiscenze dell'Architetto compaiono ricordi del passato e sensazioni del presente, ma il passato non è solo l'infanzia in un villaggio egiziano, i rapporti familiari, i primi amori, le amicizie, l'albero di gelso sotto al quale sedeva per leggere e pensare, i colombi sul tetto della casa che nutriva e amava vedere volare; è anche il ricordo di fatti storici e politici dolorosi, la tensione con Israele, le guerre dovute alla lotta per il petrolio mediorientale, la condizione subalterna della donna, la difficoltà di riuscire a integrarsi in un nuovo ambiente, la sensazione di essere solo anche se in una moltitudine: «*Dicono che questa città sia piccola, invece certe persone non s'incontrano mai. La solitudine è la cosa peggiore che possa capitare a uno straniero*». E nel racconto e nelle reminiscenze di Amina compaiono ricordi del passato e sensazioni del presente, ma il passato non è solo l'infanzia in un villaggio marocchino, i rapporti familiari, i primi amori, ma anche la morte del fratellino, dovuta a un casuale incidente, del quale tutti però sentono il bisogno di addossare la colpa a lei, dalla madre insensibile alle sofferenze di una adolescente, ai vicini, soprattutto a Sidi Ahmed, un orribile e lascivo pseudo-santone del villaggio, che vanta conoscenze dell'occulto e che, pur non facendo nulla per salvare il fratellino ormai condannato, ne approfitta psicologicamente, costringendo Amina a concedersi e, di fatto, stuprarla e condannarla a una vita di disprezzo.

Raccontare e ascoltare. Novelli Sheherazade e re Shahryar, ma con ruoli spesso invertiti, in un rapporto dialogico e di alta intensità, l'architetto e Amina vivono il loro dramma, avviati verso una conclusione che può sembrare crudele, ma che può anche essere letta in chiave simbolica come l'esaltazione della solidarietà e della disponibilità ad ascoltare e conoscere l'Altro come cifra interpretativa per trasformare il problema dell'emigrazione in un valore che possa arricchire la nuova società che stiamo costruendo.

Mario Faraone



Laura D'Alessandro, Mediterraneo crocevia di storie e culture: un caleidoscopio di immagini, *L'Harmattan Italia, Torino 2014, ISBN: 978-88-7892-257-0, € 11,50*

Partendo da alcune definizioni classiche, Laura D'Alessandro compie un piacevole viaggio tra le immagini e le riflessioni legate al tema della mediterraneità, senza cadere nel banale o nella semplificazione retorica: sottolinea anzi in modo marcato i caratteri di complessità e conflittualità che, insiti nella pluralità delle culture, fanno da contraltare alla ricchezza e all'intercambio che da sempre caratterizza la vita dei popoli che si affacciano sul mare di mezzo:

> *L'identità non è un dato fisso, statico, definito una volta per tutte, essenzialmente non modificabile. L'identità, sia per gli individui che per i grandi gruppi, è un processo storico fatto di stratificazioni progressive nel tempo, una realtà mobile, che continuamente influenza e viene influenzata, che vive e si sviluppa nella molteplicità delle esperienze storiche. Da questo punto di vista, quando si definisce il mare Mediterraneo come un «crocevia di civiltà» è possibile che non si renda piena giustizia alla sua funzione storica. Il Mediterraneo non è, infatti, solo una piattaforma. L'incontro fra culture diverse che esso ha favorito da tempo immemorabile ha anche dato luogo ad una «identità mediterranea». Incontro ma anche «scontro di civiltà» (p. 23).*

In effetti, la caratteristica principale dell'area mediterranea si colloca oltre un'unità, di cui peraltro si fatica a vedere la configurazione, e oltre una separatezza, di cui si può solo constatare l'inesistenza: la caratteristica storica della mediterraneità, nel bene e nel male, è quella di costituire uno spazio di movimento e di elaborazione delle culture: il Mediterraneo

> *è, infatti, anche «uno spazio-movimento». Ogni spazio del pianeta terra è al tempo stesso - nella prospettiva della storia - uno spazio-movimento. Tuttavia, il Mediterraneo è probabilmente il luogo in cui «il rapporto fra spazio e movimento è da sempre più intenso che altrove, la zona ove lo spazio ristretto viene da sempre come intensificato e allargato dal movimento che vi si svolge e ove la dinamica storica intensissima e veloce opera come un dilatatore dello spazio». Nel suo divenire storico, dall'alba delle civiltà fino ai giorni nostri, l'attività umana ha intessuto il rapporto tra il mare e la terra, tra questi due elementi contrapposti, permettendo loro di dialogare, trasformando tutta l'area mediterranea in un luogo di confronto, di scambio e di fusione di civiltà differenti. (p. 26)*

Probabilmente in nessun'altra area del mondo si è avuta un'elaborazione di idee e culture paragonabile a ciò che questa tenera presunzione di mare - il Mediterraneo - ha favorito: magari solo perché questo mare di mezzo permette di compiere quell'impresa, altrove quasi impossibile, di andare a vedere cosa c'è dall'altra parte, dall'altra sponda, e di scoprire che dall'altra parte, accanto alla stessa vite, allo stesso ulivo, alle stesse pecore, c'è gente diversamente mediterranea, dissimile e interessante.

Il piacevole testo di Laura D'Alessandro è un buon punto di partenza per navigare di qua e di là tra le sue sponde.

G. F.

CALL FOR PAPER:

LA GRANDE GUERRA COME EVENTO INTERCULTURALE

GUEST EDITOR: UMBERTO ROSSI

L'interculturalità è un problema ineludibile per chiunque voglia affrontare il tema della guerra. Questo perché nella guerra i popoli vengono in contatto, si muovono, si rimescolano, pur se nella maniera più brutale e distruttiva: accanto al maggior livello di separatezza raggiungibile (l'eliminazione dell'Altro), la guerra può presenta il più elevato livello di comunicazione possibile: la fratellanza con «il nemico». La guerra muove eserciti e flotte, ma anche idee, storie, visioni del mondo: lo scontro brutale di visioni, speranze e illusioni diverse è anche inevitabilmente il loro confronto, e il momento in cui le diverse culture vengono rimesse in discussione, e possono giungere a imprevisti scambi e mutamenti. Salvo casi eccezionali, le guerre presuppongono relazioni tra popoli che vengono alterate, suscitando tuttavia reazioni e resistenze proprio a tale alterazione.

La prima guerra mondiale, la Grande guerra, fu senza precedenti per distruttività (con morti contati a decine di milioni) e dimensioni, e fu mondiale per le dimensioni inedite del coinvolgimento delle culture. Non si trattò solamente, come ipotizzato da alcuni tra i quali Ernst Nolte, di una «guerra civile europea»; truppe indiane combatterono nelle trincee delle Fiandre sotto la bandiera inglese, navi da guerra giapponesi pattugliarono l'Adriatico; combattimenti ebbero luogo anche nel Medio Oriente, in Africa e in Cina.

Studi interculturali ha programmato un numero speciale dedicato alla Grande guerra, il terzo del 2015, e invita gli studiosi interessati a presentare proposte di articoli attinenti all'argomento. Tra i possibili temi:

- l'incontro con l'Altro, sia amico o nemico, nelle trincee della Grande guerra, in romanzi, racconti, memoriali, autobiografie, articoli giornalistici, reportage, diari ecc.
- la rappresentazione del nemico/amico in testi letterari, articoli giornalistici ecc.
- la teorizzazione della guerra come incontro/scontro di civiltà o culture, sia in chiave polemica che di analisi disinteressata, da parte di storici, filosofi, intellettuali ecc. durante gli anni del conflitto o nell'immediato dopoguerra
- il confronto tra diverse classi sociali e/o etnie all'interno dello stesso esercito, che evidenzi il confronto tra culture diverse conviventi all'interno della stessa nazione o impero
- il tentativo di definire la propria o altrui identità nazionale nel contesto della Grande guerra in termini di contrapposizione tra culture (p.es. la dicotomia Kultur vs. Zivilisation tipica dell'ambito tedesco)
- la crisi del concetto di superiorità culturale dell'Occidente rispetto alle culture non-Europee nel quadro della crisi di civiltà costituita dalla Grande guerra

Le proposte, di non oltre 500 parole, dovranno essere inviate a Umberto Rossi (*umbertorossi_000@fastwebnet.it*), Mario Faraone (*mario_faraone@libero.it*) e Gianni Ferracuti (*ferracuti@gmail.com*) entro e non oltre il 30 marzo 2015. Le proposte selezionate riceveranno comunicazione dell'avvenuta accettazione entro il 30 maggio 2015; i testi dei contributi dovranno pervenire alla rivista entro e non oltre il 30 settembre 2015. Gli articoli verranno sottoposti a peer-review. Eventuali articoli degni di interesse ma che non possano essere inclusi nel numero speciale per

ragioni di spazio verranno presi in considerazione per una possibile pubblicazione in numeri successivi della rivista.

Umberto Rossi

BARBARA D'ALESSANDRO ha conseguito la laurea triennale in «Studi italiani» nel 2011 presso l'università La Sapienza di Roma, con una tesi dal titolo *Ariosto, Tasso e Petrarca*. Negli anni successivi pur continuando gli studi di italianistica, ha esteso le sue ricerche alla letteratura italiana della migrazione. A Gennaio 2014 ha conseguito la laurea magistrale in «Letteratura e lingua: studi italiani ed europei», con una tesi sulle opere e la poetica di Barbara Pumhösel. Collabora con *El Ghibli. Rivista di Letteratura della Migrazione* dove ha pubblicato recensioni di opere dell'autrice italo-austriaca: *L'orchestrosauro* e *La voce della neve*. I suoi studi attuali riguardano l'ambito della letteratura italiana translingue con particolare attenzione alla poesia, della quale sta studiando le connessioni con i poeti italiani del Novecento.

SARA GRAZIELLA DI LELLO è nata a Terracina (LT) e ha studiato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza di Roma, conseguendo la laurea triennale in «Studi italiani» con una tesi su *Poeti giocosi del duecento*, nel dicembre 2011. Nel corso degli anni universitari ha vinto due borse di collaborazione come borsista presso la Biblioteca Angelo Monteverdi. Ha conseguito poi la laurea magistrale in «Letteratura e lingua. Studi italiani ed europei» nel gennaio 2014 con una tesi sulla scrittrice migrante Helena Janeczek, dal titolo *Helena Janeczek: una proposta di studio critico su un'autrice translingue italo-tedesca*. Ha ottenuto nel mese di ottobre 2014 la certificazione DITALS II per insegnare italiano agli stranieri. Attualmente svolge ricerche sulla letteratura italiana della migrazione e collabora con l'Associazione Interculturale *Maison Babel* di Terracina per la didattica dell'italiano a immigrati.

MARIO FARAONE nasce a Tripoli (Libia) nel 1960, esperienza interculturale che lo ha oltremodo segnato, indirizzandone scelte ed esperienze, e stimolando molti dei suoi interessi e passioni, come la cucina, il bricolage, il decoupage, l'andare per sentieri di montagna come direttore di escursione del CAI di Roma, e l'amore per le letterature di lingua inglese. È dottore di ricerca in Letterature dei Paesi di Lingua Inglese (Università di Roma «La Sapienza» - Istituto Universitario Orientale, Napoli), e *Fellow* della Christopher Isherwood Foundation at the Huntington, Los Angeles. Ha insegnato «Letteratura Inglese» e «Letterature dei Paesi di Lingua Inglese» presso il Corso di laurea in Scienze e Tecniche dell'Interculturalità all'Università di Trieste, e alle università di Roma, Cassino, Pescara e Foggia. Dirige insieme a Gianni Ferracuti la rivista *Studi Interculturali* (*interculturalita.it*). Ha pubblicato *Un Uomo Solo*, studio monografico su narrativa autobiografica e rinnovamento spirituale nell'opera di Christopher Isherwood, autore che rappresenta uno dei suoi maggiori ambiti di indagine e di ricerca. Ha inoltre pubblicato studi e saggi su politica e letteratura negli anni Trenta; "Englishness" e "Britishness"; la Diaspora indiana e caraibica nel Regno Unito; le influenze interculturali di filosofie e religioni orientali nella cultura britannica e americana; William Shakespeare, Jonathan Swift, William Beckford, Cristina Trivulzio di Belgioioso, Florence Nightingale, Ralph Waldo Emerson, Anthony Trollope, James Joyce, T.S. Eliot, Thomas Wolfe, Christopher Isherwood, Edward Upward, Rex Warner, Giorgio Manganelli, Anthony Powell, Samuel Beckett, e su Sherlock Holmes tra Oriente e orientalismo in racconti canonici, apocrifi e adattamenti cinematografici e televisivi. Dopo aver curato con Martina Bertazzon, Giovanna Manzato e Roberta Tommasi *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese* (LULU, 2008), volume di saggi sulle letterature dei paesi anglofoni, tratti da tesi in "Scienze e Tecniche dell'Interculturalità" di cui è stato relatore all'ateneo di Trieste (<*http://www.lulu.com/*>), ha recentemente pubblicato *L'isola e il treno*, studio monografico su impegno politico e produzione artistica nell'opera dell'intellettuale marxista britannico Edward Upward; *Il morso del cobra*, studio sulla ricezione artistica della religione Vedanta negli scritti di Christopher Isherwood; *Su il sipario, Watson!*, la prima edizione critica e annotata dei drammi teatrali di William Gillette e Arthur Conan Doyle su Sherlock Holmes; e ha curato con Gianni Ferracuti e Valentina Oppezzo *La più nobile*

delle arti: saggi, racconti e riflessioni su bugia, falsità, inganno e menzogna, volume collettaneo multidisciplinare per i tipi di LULU, Morrisville, North Carolina.

RAFFAELE FEDERICI nasce in Umbria nel 1959 dove vive e lavora. Da anni pratica una pittura segnica, ricca di effusioni cromatiche legate alle terre, inconfondibile rispetto a qualunque altra visione informale. Coniuga la ricerca artistica alla ricerca intellettuale nella costante definizione di parole e immagini pertinenti al tempo vissuto. Ha esposto in diverse città italiane, in Russia e in Francia. I suoi quadri sono presenti in molte collezioni sia in Italia sia all'estero. È docente di Sociologia dei Processi Culturali e della Comunicazione all'Università degli Studi di Perugia, presso il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale. Studioso del pensiero simmeliano e orteghiano ha tradotto in italiano alcune opere di Robert Michels. Si occupa di sociologia dei processi culturali, sociologia della comunicazione, sociologia dell'arte e del paesaggio e sociologia e antropologia della salute. Su questi temi ha pubblicato, fra l'altro: *L'esperienza della città - introduzione alla Sociologia di Parigi di Robert Michels* (Perugia, 2013), *Sociologie del segreto* (Milano, 2012), «Introduzione alla lettura» di *Intorno al problema del Progresso* di Robert Michels (Roma, 2011), *Farmaci, farmacisti e anziani. Il farmaco come se la persona contasse* (con R. Garzi) (Perugia, 2009), *Le prospettive relazionali nella ricerca sociologica della salute* (con R. Garzi) (Milano, 2006), *Elementi sociologici della creatività* (Milano 2006). È membro del Centre Interdisciplinaire d'Analyse des Processus Humains et Sociaux presso l'Università Rennes 2 (Francia) e del Centro di Studi della Sicurezza Umana di Narni.

GIANNI FERRACUTI insegna Letteratura Spagnola presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. Si occupa di autori legati ai secoli aurei della letteratura spagnola (Fernando de Rojas, Cervantes, la formazione del romanzo moderno, l'estetica del barocco) e al periodo modernista (Valle-Inclán, Unamuno, Ortega y Gasset, Zubiri...), con particolare attenzione alle tematiche interculturali. la rivista *Studi Interculturali* (*interculturalita.it*), che attualmente dirige insieme a Mario Faraone. Pubblicazioni recenti: «José Ortega y Gasset e il modernismo: cento anni di Meditaciones del Quijote», in *Studi Interculturali*, 2/2014, pp. 7-38; «Contro le sfingi senza enigma: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», in *Studi Interculturali*, 1/2013, pp. 164-220; «Una teoria sul gioco del duende», in *Studi Interculturali*, 2/2013, pp. 123-55; *Profilo storico della letteratura spagnola,* Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2013, 3° edizione aumentata; «Liberalismo, socialismo, nazione, realismo politico: la polemica Ortega-Romanones», in *Rivista di Politica*, n. 02, 2013, pp. 33-61; «L'autonomismo andaluso e Blas Infante», in *Studi Interculturali*, 3/2013, pp. 101-23; *Deblica Barea: la tradizione segreta del flamenco*, in «Studi Interculturali», 1/2013, pp. 56-86; «Traversando i deserti d'occidente: Ortega y Gasset e la morte della filosofia», *Mediterránea*, 13 /2012 (volume monografico); «Cansóse el cura de ver mas libros... Identità nascoste e negate nella letteratura spagnola dei secoli d'oro», *Mediterranea*, 10/2011 (volume monografico); «"La emoción interior y el gesto misterioso": i racconti galanti di Valle-Inclán», in *Mediterránea*, 11/2011. pp. 5-44; «Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova», *Mediterránea*, 8/2010 (volume monografico); «La poesia civile e i movimenti sociali», in A. C. Prenz, *Poesia e Rivoluzione, (Trieste, 16-20 marzo 2009),* Ellerani, San Vito al Tagliamento 2010, pp. 87-97; «Il giallo mediterraneo come modello narrativo», in Aa. Vv., *La rappresentazione del crimine,* Università degli Studi di Napoli L'Orientale 2009, p. 35-52; «Dalla teoria alla pratica dell'interculturalità: tutela delle lingue minoritarie e delle culture in America Latina», *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, vol. 5/ 2009, p. 131-46.

ANA CECILIA PRENZ KOPUŠAR è nata a Belgrado (Iugoslavia) nel 1964 ed è figlia di argentini. Ha trascorso vari anni della sua vita in Iugoslavia, Argentina e Italia. Ha studiato all'Università «La Sapienza» di Roma dove si è laureata con una tesi su *L'influenza del sistema di K. Stanislavskj nella let-*

teratura drammatica argentina. (Editori della Peste, Agorà XXI, Milano 1999). Ha frequentato anche laboratori di teatro e cinema con artisti argentini e italiani tra cui Juan Carlo Gené, Fernando Solanas, Dario Fo. Ha vinto una borsa di studio del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, per continuare le sue ricerche sul sistema di Stanislavski e il teatro argentino. Si è poi diplomata in pianoforte al Conservatorio di Musica «J. Tomadini» di Udine (1989). Attualmente è ricercatrice di Letteratura Spagnola presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trieste, dove si occupa di teatro argentino e ispanico.

Cura il Progetto sulle *Convergenze Peninsulari: iberica, italica, balcanica* tra le Università di Trieste e Sarajevo, Bosnia. Dal 1992 è membro del GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Argentino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Buenos Aires; è anche membro dell'Associazione Argentina di Ispanisti e partecipa al gruppo di ricerca «La voz, la pluma y la invención tipográfica: oralidad, escritura e imprenta en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento», diretto dalla prof. Gloria Chicote, Università di La Plata, Facoltà di Lettere e Scienze dell'Educazione.

Ha pubblicato vari articoli sul teatro argentino contemporaneo; ha, inoltre, tradotto in italiano i drammi di Eduardo Pavlovski *Il signor Laforgue e Ragnatele* (Firenze 1998-1999, ed. Es.Ip.So); dal serbo-croato verso lo spagnolo *Poesías escogidas de Izet Sarajlic* pubblicate in Chile (ed. Lar 1995) e verso l'italiano il dramma, *Shalom a Toledo* di A. Bukvic (in «COMUNICARE letterature lingue», 4 (2004), Bologna, Il Mulino). Attualmente si occupa della letteratura *judeoespañola* nei Balcani (*Da Sefarad a Sarajevo. Percorsi interculturali: le multiformi identità e lo spazio dell'Altro,* Esselibri, Napoli 2006) e del teatro spagnolo del rinascimento. Sul tema ha pubblicato *Contigüidades culturales en las piezas romanas de Bartolomé de Torres Naharro*, (Editorial Universidad de La Plata, La Plata, 2008) frutto della sua tesi di dottorato discussa presso la Facoltà di Lettere e Scienze dell'educazione di La Plata nel 2007. Ha anche pubblicato *Incontri/Disincontri, due percorsi nella cultura e letteratura spagnola e ispanoamericana,* EDULP-ICI, La Plata, 2008, pp. 170.

KSENIJA RADOVIC Laureata presso l'Università di Trieste, ha lavorato nella Biblioteca Hispánica di Madrid. Sta frequentando un dottorato in Literatura Mexicana presso la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) grazie a una borsa CONACYT ed è professoressa di Lingua italiana presso la Universidad Iberoamericana de Puebla. Ha pubblicato «Vida, muerte y pasión del corazón en El rastro de Margo Glantz», *Mediterránea* Novembre 2011.

PIER FRANCESCO ZARCONE Laureato in Giurisprudenza e dottore in Diritto Canonico, ha svolto un'intensa attività di ricerca su tematiche di storico-religiose, teologie cristiane, filosofia, dottrine politiche, ed è autore di numerose monografie, tra cui: *Rousseau totalitario* (Ege), *Il lato oscuro della democrazia* (Il Cerchio), *Portogallo anarchico e ribelle* (Samizdat), *Los amigos de Durruti nella rivoluzione spagnola* (Samizdat), *Gesù profeta rivoluzionario* (Macrolibrarsi), *Gli anarchici nella rivoluzione messicana* (Massari), *Dopo il quinto sole. Il Messico e le sue rivoluzioni* (Massari), *Spagna libertaria* (Massari), *Islam. Un mondo in espansione* (Massari). È di recente pubblicazione *Il Messia armato. Yeshu bar Yoseph* (Massari 2013). Collabora regolarmente col blog «Utopia Rossa», con articoli sui cristianesimi e commenti alle vicende del mondo islamico.