

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

14 • 2020 (VII)



Dipartimento di
LINGUE
LETTERATURE STRANIERE
CULTURE MODERNE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO

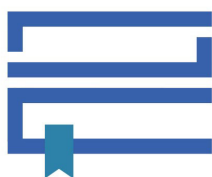
In copertina: Corrado Trincali, *Cohetes*. Tecnica mista, 2019

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

14 • 2020 (VII)



Dipartimento di
**LINGUE
LETTERATURE STRANIERE
CULTURE MODERNE**



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Paolo BERTINETTI (Università di Torino)

Direttore editoriale

Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DIRETTIVO

Elisa CORINO (Università di Torino), Pablo LOMBÓ MULLIERT (Università di Torino),
Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino),
Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO REDAZIONALE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino),
María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino),
Gianluca COCI (Università di Torino), Matteo GRASSANO (Università di Bergamo),
Peggy KATELHOEN (Università di Bergamo), Patricia KOTTELAT (Università di Torino),
Enrico LUSSO (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino),
Alessandra MOLINO (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta),
Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino),
Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino),
Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg),
Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo),
Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino),
Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino),
Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13),
Roberto MERLO (Università di Torino), Riccardo MORELLO (Università di Torino),
Francesco PANERO (Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino),
Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass),
Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf),
Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa),
Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino),
Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design),
François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Complesso «Aldo Moro»

Via Sant'Ottavio ang. Via Verdi, 10124, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: rivista.ricognizioni@unito.it

ISSN: 2384-8987

SOMMARIO

CrOCEVIA • *La donna nella guerra civile spagnola: militanza, memoria, esilio*

A cura di Barbara GRECO

- 9 *Barbara GRECO • La donna nella Guerra civile spagnola: militanza, memoria, esilio*
- 15 *Francisco José MARTÍN • María Zambrano en la trinchera chilena de la Guerra civil española. De un contexto de escritura y a propósito de la revelación de la razón poética*
- 27 *Barbara GRECO • La militancia intelectual de María Teresa León: Crónica general de la Guerra civil (1937)*
- 41 *Laura PACHE CARBALLO • Gritos sordos de una guerra. La imagen de la mujer en los cuentos de M^a Luz Morales y Manuel Chaves Nogales*
- 63 *Maria Isabella MININNI • Un grito contra el silencio. Lenguaje del trauma y posmemoria en La voz dormida de Dulce Chacón*
- 73 *Lisa PELIZZON • Una fotografía. Una narrazione. Kati Horna e la Guerra civile spagnola*
- 89 *Alessio BOTTAI • Victoria Kent: solidarietà e impegno editoriale nell'esilio di New York*

ItINERARI

- 103 *Pier Paolo PICIUCCO • The Importance of Being Treacherous. Betrayals in Amitav Ghosh's Flood of Fire*
- 113 *Ilenia SPITALE • L'ambiguo caso dell'a parte ne El retablo de las maravillas di Cervantes*
- 123 *Maurizio VALSANIA • Thomas Jefferson on Private Property: Myths and Reality*
- 137 *Eugenio VERRA • La lingua dell'AFD. Uno studio politolinguistico sulla base di dibattiti televisivi*

**InCONTRI • Letteratura e alberi. Una tavola rotonda intorno e incontro
agli alberi nelle letterature di lingua tedesca e di lingua inglese**

A cura di Carmen CONCILIO

- 169 Carmen CONCILIO • *Letteratura e alberi. Una tavola rotonda intorno e incontro agli alberi nelle letterature di lingua tedesca e di lingua inglese*
- 175 Silvia ULRICH • *Il lamento di Werther per gli alberi di noce. Dall'alchimia alla letteratura fino all'ecocritica*
- 187 Tamara IACCIO • *Rooted Characters in Uprooted Narrations: Trees in Contemporary Palestinian Writings*
- 199 Anna FATTORI • *“I tronchi nodosi parlavano una lingua primordiale”. Gli alberi nei testi di Robert Walser*
- 221 Lucia FOLENA • *The Judgement of Trees: Shakespeare's Forest and the Theatre of the Green World*

SeGNALI

- 237 Felisa BERMEJO CALLEJA • [rec. di] Lorenzo FRANCIOSINI, *Gramatica spagnola e italiana (1624)*, estudio y edición crítica de Félix San Vicente, Padova, CLEUP, 2018
- 241 Paola DEL ZOPPO • [rec. di] Anne-Rose MEYER (Hrsg.), *Internet – Literatur – Twitteratur. Erzählen und Lesen im Medienzeitalter. Perspektiven für Forschung und Unterricht*, Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien, Peter Lang, 2019
- 249 Yaris MARTARI • [rec. di] Pierangela DIADORI, Stefania CARPICECI, Giuseppe CARUSO, *Insegnare italiano L2 con il cinema*, Roma, Carocci, 2020
- 253 Javier MARTÍNEZ FERNÁNDEZ • [rec. di] Anna CIOTTA, *La forma della luce nella pittura di Francesco Lojacono. Una lettura della sua opera nel quadro di alcune esperienze della pittura di paesaggio italiana ed europea del XIX secolo*, Milano, Franco Angeli, 2019

CrOCEVIA

LA DONNA NELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA:
MILITANZA, MEMORIA, ESILIO

A cura di
Barbara GRECO

LA DONNA NELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA: MILITANZA, MEMORIA, ESILIO

Barbara GRECO

Il graduale processo di recupero della memoria storica della guerra civile spagnola, avviatosi solo in tempi recenti e tuttora in fase di sviluppo, ha portato in luce molteplici questioni relative alla figura della donna, ovvero al suo ruolo attivo durante il conflitto e alle violenze subite nei lunghi anni di dittatura franchista¹.

Se sotto l'egida della seconda Repubblica spagnola, fondata su una costituzione progressista che con una spinta riformatrice stabiliva l'uguaglianza giuridica fra i sessi e collocava il paese all'avanguardia delle democrazie europee coeve, la donna conquista importanti diritti civili e prende parte, seppure ancor timidamente, alla vita politica e sociale, la guerra civile sarà per lei occasione propizia per allargare i propri orizzonti oltre le mura di casa e rivendicare il proprio posto nella storia. È infatti sulla scia del clima di rinnovamento promosso dal governo repubblicano che si assiste, nel triennio bellico, ad una massiccia mobilitazione femminile, decisamente interclassista, che si declina in un ampio spettro di attività, compiti e funzioni tesi a sostenere e ad organizzare la resistenza antifascista: dall'iniziale chiamata al fronte, che inaugura l'immagine (propagandistica) dell'eroica miliziana con il *mono azul* e il fucile alla mano² – condannata a consumarsi già nell'autunno del 1936, per via di un sistema patriarcale consolidato che minacciava l'effettivo superamento delle gerarchie di genere – ai tanti servizi ausiliari svolti nelle retrovie,

¹ Per un approfondimento sul ruolo delle donne durante la guerra civile e sulla violenza di genere perpetrata sotto il regime di Franco e nelle carceri franchiste, si vedano almeno: RODRIGO, Antonina, *Mujer y exilio 1939*, Prologo di Manuel Vázquez Montalbán, Madrid, Compañía Literaria, 1999; VINYES, Ricard, *Irredentas: Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Madrid, Temas de Hoy, 2002; BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación, *Mujeres en la Guerra Civil y el franquismo. Violencia, silencio y memoria de los tiempos difíciles*, Málaga, Universidad de Málaga, 2010; NASH, Mary, *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus, 1999 e il più recente *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, Granada, Comares, 2013; VEGA, Eulalia, *Pioneras y revolucionarias. Mujeres durante la República, la Guerra Civil y el Franquismo*, Barcelona, Icaria, 2010; EGIDO LEÓN, Ángeles e FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana Isabel eds., *Ciudadanas, militantes, feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX*, Madrid, Eneida, 2011.

² Emblematica, in tal senso, è la fotografia iconica di Marina Ginestà, scattata sul tetto dell'hotel Colón di Barcellona, che raffigura la giornalista in posa con il fucile a tracolla e lo sguardo fiero e che, come è noto, fu l'unica circostanza in cui Ginestà imbracciò un'arma.

anche di carattere educativo, e negli ospedali da campo. Nel tumulto scomposto della guerra civile, le donne maturano un vivace spirito di cameratismo e una chiara coscienza di classe e di appartenenza politica, incoraggiata dalle numerose associazioni femminili, talune di vocazione femminista, di cui ricordiamo almeno la AMA – *Agrupación de Mujeres Antifascistas* e il collettivo anarchico *Mujeres Libres*, che si sciolsero con la fine della guerra e con l'esilio delle principali collaboratrici. In seguito all'instaurazione del regime franchista, si ristabilì il modello cattolico-conservatore ottocentesco che cancellava, con un colpo di spugna, il progetto repubblicano di emancipazione femminile e confinava la donna nello spazio domestico – unica dimensione consentita all'angelo del focolare –, assoggettandola di fatto al pieno controllo dell'uomo, padre, marito o figlio che fosse.

Le riflessioni esposte in questa breve premessa hanno suggerito, in buona parte, le linee tematiche del convegno internazionale *La donna nella guerra civile spagnola: militanza, memoria, esilio*, che si è svolto presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università di Torino il 5 dicembre del 2019, anno in cui ricorreva l'ottantesimo anniversario della fine del conflitto e in occasione del quale sono stati organizzati, non solo in Spagna, eventi culturali di ampio raggio. Il congresso torinese vi si è inserito scegliendo un campo di indagine ben preciso, che mirava ad inquadrare, mediante una prospettiva trasversale e interdisciplinare, la figura della donna nel contesto della guerra e la sua rappresentazione artistica e letteraria, per recuperare e dare la dovuta visibilità al patrimonio storico e culturale, troppo spesso disatteso o silenziato, di cui le donne sono depositarie.

Queste pagine intendono raccogliere, in parte, l'eredità di quel convegno e dei risultati delle ricerche condotte per quella precisa iniziativa, che in questa sede vengono ampliate per offrire nuovi spunti di studio e di approfondimento del tema in oggetto, specialmente coniugati seguendo le tre direttrici del titolo, vale a dire la militanza, la memoria e l'esilio.

Ad aprire il volume è un saggio dedicato alla filosofa María Zambrano, che studia la genesi della teoria della *razón poética*, rintracciabile nel viaggio in Cile intrapreso dall'autrice in compagnia del marito, nel 1936. Dopo aver ricostruito sistematicamente le circostanze storiche e politiche che determinano il viaggio della coppia e tenendo conto delle relazioni diplomatiche e di scambio culturale tra la Spagna e il Cile, ravvisabili nel magistero avanguardista di Huidobro, nella matrice orteguiana del pensiero liberale cileno e, specialmente, nel duplice ruolo di Pablo Neruda come poeta e ambasciatore – tre figure “ponte” –, Martín passa in rassegna la produzione zambranianiana di quei mesi cileni. Mesi fecondi e decisivi, se si considera che in Cile Zambrano pubblica opere ascrivibili ad una letteratura d'urgenza, *de circunstancias*, propria degli anni della guerra civile, come il *Romancero de la guerra de España* (di cui cura l'edizione e il prologo), che consacrano il vincolo tra intellettuali e popolo, ovvero tra cultura e causa repubblicana e che è durante la permanenza cilena che la filosofa comprende, con grande lucidità e amarezza, l'inevitabile destino della Repubblica e “scopre” la *razón poética*, nucleo della seconda parte del contributo. Il Cile è lo spazio che consente questa “rivelazione”, che sottende la rivelazione della terra patria, possibile solo grazie alla distanza – “Fue desde América cuando descubrí España”, dice Zambrano – e identificabile attraverso la ragione poetica, che acquisisce molteplici connotazioni configurandosi, sottolinea Martín, *in primis* come dono, ma anche come metodo e dottrina, percorso in costruzione e meta finale; concetto filosofico complesso che Zambrano introduce nell'epilogo di *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, del 1937. L'analisi attenta di materiali minori e per questo spesso trascurati dalla critica completa l'indagine sulla *razón poética* zambranianiana e restituisce l'immagine di una giovane ma già eminente e solida pensatrice, rappresentante femminile della generazione del '27 o meglio, come suggerisce Martín, della generazione della Repubblica, cui appartenne, tra le altre, anche la scrittrice María Teresa León, protagonista dell'articolo successivo.

In *La militancia intelectual de María Teresa León: Crónica general de la guerra civil (1937)*, dopo una necessaria premessa sull'attivismo culturale di León, che Mangini definisce una "miliciana de la cultura" negli anni della guerra, si analizza il volume collettaneo *Crónica general de la guerra civil*, curato dall'autrice nel 1937 e pubblicato in occasione del II Congresso di Intellettuali Antifascisti, svoltosi dal 4 all'11 luglio dello stesso anno tra Barcellona, Madrid e Valencia. Gli anni della guerra portano la scrittrice, vittima di una doppia ingiustizia che la confina per molto tempo nell'oblio in quanto donna e moglie di un gigante quale fu Rafael Alberti, all'assunzione di una pratica intellettuale militante, che si traduce nell'organizzazione e partecipazione a importanti iniziative culturali, realizzate nella Madrid capitale della resistenza eroica, fino alla vigilia della sconfitta repubblicana e che verranno rievocate e trasformate in materiale letterario negli anni dell'esilio, in Argentina e in Italia. La guerra incide infatti in maniera significativa nella parabola vitale di León e occupa uno spazio privilegiato nella sua memoria e nell'affanno di creare una memoria collettiva, al servizio delle nuove generazioni spagnole. La cronaca della guerra civile, concepita come omaggio ai conferenzieri che presero parte al Congresso citato, rientra piuttosto nell'alveo della letteratura d'urgenza – di cui è indice la scelta del genere cronachistico, dall'alto valore testimoniale –, interpretata, come per Zambrano (con cui León condivide la collaborazione nella rivista repubblicana *El mono azul*), come strumento di lotta, diretto al popolo e ai soldati. L'ultima parte del saggio studia due delle cinque cronache (la seconda ha uno spiccato carattere narrativo e si avvicina molto al genere del racconto) firmate da León, che evocano la figura della donna come protagonista della storia, sintetizzata nell'immagine della *doncella guerrera*, ovvero della fanciulla combattente, ripresa da un *romance* tradizionale castigliano e risemantizzata in funzione del contesto bellico.

Se nei primi due articoli il tema della donna si dipana seguendo il percorso di due grandi autrici, la filosofa Zambrano e la poliedrica León, la cui produzione d'urgenza è dettata da una visione condivisa della cultura, intesa non come appannaggio elitario ma come patrimonio da restituire al popolo e strumento di sensibilizzazione politica e propaganda repubblicana, nel terzo contributo invece si sviluppa a partire dallo studio dei personaggi femminili presenti nella narrativa di Manuel Chaves Nogales e María Luz Morales. Pache Carballo articola il lavoro in due parti, dedicate rispettivamente all'analisi della silloge *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, che Chaves Nogales pubblica in Cile nel 1937 e alla più tardiva raccolta di racconti *Historias del décimo círculo*, che la prima direttrice della *Vanguardia* dà alle stampe nel 1962, per poi proporre un raffronto fra le due opere, ambientate entrambe negli anni della guerra civile. Nella prima parte, corredata di puntuali citazioni testuali, l'autrice procede allo studio dei personaggi scomponendoli in categorie: le donne dei racconti di Chaves Nogales, spesso relegate nell'anonimato e a ruoli secondari, sono riconducibili infatti a precisi modelli archetipici, che incarnano l'immagine della donna vittima della guerra, della madre e sposa, dell'intellettuale e della straniera; figure sottoposte a un peculiare trattamento letterario, anche parodico – è il caso della trasposizione di María Teresa León, che l'autore introduce in un racconto e mette in burletta con considerazioni di natura estetica –, che passa attraverso processi di reificazione e zoomorfizzazione e si traduce infine nella degradazione del personaggio femminile, disumanizzato e stereotipato. A differenza di Chaves Nogales, che si serve di una prosa dal sapore costumbrista, cadendo nella facile tentazione di ritrarre la donna mediante una visione conformista e convenzionale che non le rende giustizia, María Luz Morales costruisce i personaggi femminili che abitano *Historias del décimo círculo* in maniera più verosimile. Anche quando risultano legate al tradizionale ruolo di madre e sposa, infatti, le protagoniste dei racconti della giornalista catalana, certamente ancorata a una visione conservatrice del femminismo – la critica parla di "feminismo conservador y republicano" – sono figure complesse, che in molti casi conducono la narrazione, imponendo il loro punto di vista. La complessità dei personaggi è supportata inoltre da una scrittura stratificata, ricca di echi intertestuali, avvertibili sin dal titolo, che contiene una reminiscenza dantesca.

Nell'ultimo contributo di taglio letterario, a cura di Mininni, si prende in esame il romanzo pionieristico *La voz dormida* di Dulce Chacón, del 2002, che inaugura una vera e propria tendenza, introducendo nella scena editoriale spagnola il fenomeno del romanzo di guerra scritto, raccontato e interpretato da donne, di cui saranno esempio alcune opere di Almudena Grandes, Ana R. Cañil e Julia Navarro. Speciale attenzione è concessa alla natura testimoniale del libro, che risponde alla volontà di Chacón di combattere l'oblio e riscattare la memoria delle *vencidas*, anche conosciute come *irredentas*, attraverso la narrazione del trauma, qui emanazione dell'esperienza carceraria. Mininni interpreta il romanzo a partire dalla categoria hirshiana della post-memoria, ovvero della memoria tardiva ed ereditaria, in cui il linguaggio è mediato dalla distanza generazionale e dall'essenza stessa della scrittura vicaria. Partendo dall'assunto per cui "un país sin memoria es un país enfermo", la scrittrice plasma la necessità morale di indagare l'altra verità, quella dei vinti, silenziata prima dalla politica del regime e poi dal racconto ufficiale della transizione, combinando storia e finzione, realtà e immaginazione. Dopo una meticolosa indagine documentaristica, durante la quale accumula le testimonianze orali di ex-detenute sopravvissute alle carceri franchiste, Chacón trasla il materiale raccolto sul piano narrativo, forgiando dei personaggi credibili e trasponendo in finzione aneddoti ed esperienze reali. Il romanzo, ambientato nella prigione di Ventas, si configura così come un esercizio di post-memoria, dove la lotta contro l'amnesia storica è affidata al collettivo femminile che si muove nel microcosmo carcerario e che lascia in eredità alle generazioni future la testimonianza di un trauma troppo spesso represso e qui reso attraverso la grazia della prosa.

La letteratura lascia spazio all'arte della fotografia nel quinto saggio del volume, che prende spunto dal recente ritrovamento dei negativi inediti scattati dall'ungherese Kati Horna da gennaio del 1937 a marzo del 1938, quando fu invitata dalla CNT - *Confederación Nacional del Trabajo* e dalla FAI - *Federación Anarquista Ibérica* a realizzare un reportage sulla guerra civile spagnola. Ispirandosi a questa scoperta, inaspettata e di grande valore, Pelizzon spiega, attraverso un percorso biografico e insieme visivo, il ruolo di Horna come fotografa ebrea nell'Europa degli anni '30, la capacità di trasformare le immagini in strumenti di narrazione e infine la sua centralità, ancora oggi troppo discussa, nella storia della fotografia moderna. L'indagine estetica delle fotografie di guerra prende le mosse dalla ricostruzione del contesto nel quale Horna si forma e delle circostanze che la spingono a recarsi in Spagna, dove presterà la sua arte alla causa antifascista, coniugando il fine didattico, morale e di denuncia della guerra con una ingegnosa e personalissima sperimentazione artistica, in nome della quale la critica la inserisce nella corrente surrealista. Le fotografie riprodotte nell'articolo sono oggetto di un commento critico che riflette sul difficile equilibrio tra dentro e fuori, ovvero tra campo e fuori campo per scandagliare la fenomenologia dell'invisibile propria del linguaggio horniano, che diviene chiave di lettura delle immagini e consente allo spettatore di cogliere le stratificazioni di senso che ne generano il valore narrativo. Horna, chiarisce Pelizzon, procede per omissioni, allusioni e metonimie, impedendo una fruizione rapida e denotativa della fotografia e creando una propria retorica del silenzio, particolarmente efficace nelle istantanee che catturano le scene di guerra – macerie, vuoti, spazi deserti, soldati in riposo, bambini che giocano, ecc. – rifiutando, a differenza di molti suoi colleghi come Capa e Taro, di spettacolarizzare la morte e di mostrare la brutalità e l'orrore della guerra. La morte, protagonista indiscussa della guerra, è qui piuttosto evocata dalle associazioni surrealiste che sanciscono rapporti inediti tra le cose e traducono in immagini le epifanie artistiche di Horna, specialmente apprezzabili nei collage e nei fotomontaggi, che richiamano, attraverso la tecnica del frammento, il caos, il disordine e la disgregazione della guerra.

Il saggio che chiude il volume ci trasporta nel terreno della storia e rende omaggio a una grande donna ancora poco nota nel nostro paese, come tristemente dimostra l'assenza di bibliografia in italiano. Si tratta di Victoria Kent, prima avvocatessa spagnola a presidiare un tribunale

militare, prima direttrice generale di un carcere, politica e deputata che si spese molto per la causa della Repubblica, anche durante l'esilio americano, parentesi ancora più oscura per il pubblico italiano. Con il suo studio, Bottai contribuisce a colmare questa grande lacuna, a inserire una tessera del mosaico in costruzione, ripercorrendo le principali tappe della vita di Kent, il complesso e a tratti contraddittorio pensiero politico, la relazione (anche sentimentale?) con Louise Crane e l'intensa attività editoriale. Come per molti altri esuli repubblicani, per Kent la guerra costituisce un momento di cesura, uno spartiacque fra un prima e un dopo, segnato dall'esilio, prima forzoso e poi volontario, che inizia nel 1937 a Parigi, per poi diventare definitivo con il trasferimento a New York, dove Kent lavorerà per l'ONU, occupandosi della situazione delle donne nel sistema penitenziario e sfruttando così l'esperienza pregressa. Dopo l'opportuno inquadramento storico, Bottai studia la genesi e lo sviluppo ulteriore del bollettino *Ibérica*, fondato e diretto da Kent in collaborazione con Crane nel 1953 e concepito come veicolo di denuncia del regime franchista – la pubblicazione godeva del sostegno del governo repubblicano in esilio –, indirizzato agli esponenti della “España peregrina” e al pubblico americano e per questo stampato in edizione bilingue. Lo storico si concentra poi sulla creazione della rivista *Ibérica por la libertad*, risalente al 1954 e figlia del bollettino, che vide la prestigiosa collaborazione di autori internazionali quali Camus e Cassou e che offriva, tra gli altri, una interessante sezione di letteratura dedicata all'opera di scrittori repubblicani, significativamente intitolata *Galerías de escritores libres*. L'ultimo aspetto preso in esame riguarda la sfera privata di Kent e la sua probabile relazione omosessuale con Crane, su cui sussistono ancora molte ombre.

Un itinerario, questo, certamente perfettibile ed estensibile, che se da un lato lascia ancora molti spazi vuoti, dall'altro concorre a comprendere quale, o meglio quali furono i molti ruoli della donna nella guerra civile, della donna scrittrice, intellettuale che milita per la repubblica, della donna artista e politica che usa la parola e l'immagine per un ideale nobile, della donna che abita lo spazio narrativo per dare voce alle altre donne oppresse, tragicamente silenziate dalla storia.

BARBARA GRECO • PhD in Spanish Literature from the University of Pisa, Barbara Greco is Research Fellow in Spanish Literature at the University of Turin. Her research interests include modern and contemporary Literature, especially the study of falsification, humour and vanguard experimentations. She coedited three volumes about fantastic in Hispanic literature, published by Biblioteca Nueva in 2014; is author of the monographic studies *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie* (2018), *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo* (2015) and *L'umorismo parodico di E. Jardiel Poncela: i romanzi* (2014) and wrote articles about Cervantes, Galdós, Jardiel Poncela, Goytisolo, La fura del Baus, Aub and Merino.

E-MAIL • barbara.greco@unito.it

MARÍA ZAMBRANO EN LA TRINCHERA CHILENA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

De un contexto de escritura y a propósito
de la revelación de la razón poética

Francisco José MARTÍN

ABSTRACT • *María Zambrano in the Chilean Trench of the Spanish Civil War* studies of the Chilean period of María Zambrano (November 1936-June 1937) with special attention to the double context –Spanish and Chilean– of her writing. Study of the Chilean production of María Zambrano. Chile as a belligerent space in the Spanish civil war and as the birthplace of poetic reason.

KEYWORDS • María Zambrano; Spanish Civil War; Chile; Razón poética.

María Zambrano llegó al puerto de Valparaíso el 18 de noviembre de 1936. Acompañaba a su marido, Alfonso Rodríguez Aldave, a la sazón recién nombrado por el gobierno de la República española primer secretario de embajada en Santiago de Chile, a las órdenes de aquel carismático “embajador rojo” que fue Rodrigo Soriano en un decir muy celebrado de José María Pemán. El alzamiento de los militares golpistas cuatro meses atrás chocó con una resistencia inesperada, abriendo de consecuencia el frente militar de una guerra que se iba a combatir sin ahorro de energías en multitud de frentes. El diplomático fue uno de los primeros en abrirse y uno de los problemas más urgentes a los que el gobierno republicano tuvo que enfrentarse: las legaciones en el extranjero en general se dividieron siguiendo una ecuación muy simple que en muchos casos ponía por encima de la lealtad a la República, que todos los miembros del cuerpo diplomático juraban necesariamente para entrar en el cargo, la adhesión a los afectos y simpatías políticas que de manera privada los animaban. De este modo, el personal diplomático dividió sus destinos y dio vida de manera variada a la doble representación de los dos bandos de la guerra civil en el extranjero (Moradiellos 2001: 19-24). Tal sucedió en Chile, que a la sazón era, como se verá después, un lugar de importancia estratégica en la política internacional de la República española: frente a la tibieza de muchas legaciones españolas en el extranjero, en general tan diplomáticas y algunas jugando a equilibristas imposibles, Rodrigo Soriano no dudó en declararse fiel a la República y en manifestar públicamente el compromiso de su Embajada con la causa republicana en la guerra de España. La actitud de Soriano, su indudable gesto republicano, hizo que las cosas de España en Chile precipitaran antes que en otros sitios, dando vida, por un lado, a unas cada vez más tensas relaciones con el gobierno chileno de Alessandri Palma, y, por otro, a la pronta salida de su Embajada de un cierto número de diplomáticos que en seguida iban a improvisar la representación consular del

llamado bando nacional. Aquel vacío de personal diplomático fue lo que motivó el rápido nombramiento del joven Rodríguez Aldave para la Embajada de Chile.

De aquel viaje María Zambrano dejaría después varios testimonios en su obra. En uno de ellos, el del prólogo de *Filosofía y poesía*, escrito a guerra terminada y en medio de su exilio mexicano, recordará lo siguiente:

Y al fin, para no detenerme más en este inolvidable y decisivo viaje, llegamos a Valparaíso. Y desde allí, a través de un campo de cactus candelabro, a Santiago de Chile. En el instante mismo en que subíamos las escaleras del edificio de la Embajada, bajaba el embajador, quien nos dijo “no deshagan ustedes las maletas, que me acaba de llamar el Presidente de la República, para romper relaciones con España”. No fue así, una vez más, pero la amenaza estaba en pie (Zambrano 2015: 684).

La cita da idea del ambiente de zozobra y sobresalto que se vivía en la Embajada de España en Chile. En ese ambiente y en las relaciones que en él y desde él se hacían con la intelectualidad chilena en apoyo de la causa republicana es donde cabalmente cabe situar a Zambrano durante su estancia chilena y desde donde es preciso entender su escritura de esos meses. Escritura de urgencias, claro está.

El joven matrimonio regresaría a España el 19 de junio de 1937 (Bundgard 2009: 181): él para incorporarse al frente y ella para colaborar muy activamente en la retaguardia desde la capital valenciana. Volver fue un gesto ejemplar, sin duda, en un momento, además, en el que las cosas de la guerra parecían torcerse para la República, pero fue también, en el caso de Zambrano, un gesto solidario para con su marido, cuyo llamamiento a filas sintió él no poder/deber desatender, y al que ella, compañera antes que esposa, no quiso dejar solo en ese trance, y fue también, de seguro, una decisión tomada conjuntamente, pues lo cierto es que hubieran podido quedarse en Chile, como les propuso Soriano (Zambrano 2014: 713), seguir en el trabajo de aquella embajada que tanto estaba haciendo en el apoyo a la causa republicana, pero ellos, ambos, el matrimonio que eran entonces, tomaron la decisión de volver. De volver para perder la guerra, o para ganarla, no se sabía entonces, aunque tal vez se sospechaba ya cómo iban a terminar las cosas: “cuando fue llamada a filas la quinta de mi compañero, decidimos regresar a España, en el momento en que era más evidente que nunca la derrota de la causa en que creíamos. ¿Y por qué vuelven ustedes a España si saben muy bien que su causa está perdida? Pues por esto, por esto mismo” (Zambrano 2015: 684). Fue elegir volver para ponerse al lado del pueblo, esa categoría tan importante en el pensamiento político de Zambrano y que ya la alejaba aún más de su maestro Ortega y Gasset, volver para ponerse al lado de la República y en contra de los enemigos de la democracia, en un gesto que sabe también de renuncia a los privilegios propios de las élites culturales de la época, a las que, aunque jóvenes, ya pertenecían por derecho propio Zambrano y Rodríguez Aldave. Tiene razón Madeline Cámara (2013: 19) al resaltar en esta época de la obra y del pensamiento zambranianos la importancia de la relación y del carácter simbiótico que mantenía el joven matrimonio, en general juzgados, la relación y el carácter, desde lo que iba a pasar después entre ellos, como si la sucesiva separación y ruptura de la pareja pudiera ampliarse también a los años que pasaron juntos y pudiera borrar lo que de veras hubo (el amor, los proyectos, el compromiso cultural y político).

A su llegada a Chile, “casada acaso por destino” (Zambrano 2014: 735), la joven Zambrano había publicado ya un libro y un buen puñado de artículos en algunas de las mejores revistas de la época, como *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*, se había desempeñado como asistente de Ortega y Gasset en su cátedra universitaria y había participado muy activamente en los movimientos políticos y culturales que su misma generación impulsaba desde finales de los años 20 y durante todo lo que iba de los 30. Ellos, los jóvenes de entonces, fueron quienes dieron visibilidad a las protestas contra la dictadura de Primo de Rivera y quienes salieron a llenar calles y plazas de

alegría y entusiasmo a la llegada de la República. No es extravagante, por eso, promover el abandono de la convención de Generación del 27 en favor de la sin duda más apropiada de Generación de 1930 o de la República, como ellos mismos se llamaban. Zambrano está ahí, y lo está plenamente, en cuerpo y alma, participando y dando vida a ese nuevo espíritu generacional que había irrumpido en la escena española con la fuerza de un vendaval y que la guerra civil iba a trincar y a deshacer. Tal vez es *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, el libro que mejor recoge y representa el nuevo espíritu de esa joven generación, y es, en cierto modo, hermano gemelo del primer libro de Zambrano, publicado también ese mismo año de 1930 y titulado *Nuevo liberalismo*. Ambos recogen el magisterio de Ortega, Díaz Fernández para asestar un duro golpe a la teoría del arte deshumanizada, y Zambrano, más comedida y sutil, para abrir política y filosóficamente el liberalismo del maestro en la dirección de aquel humanismo moderno que había propugnado pocos años atrás Fernando de los Ríos en *El sentido humanista del socialismo*.

Muchos años después, después de la República y de Chile y de la guerra civil y de la guerra mundial, en medio de aquel exilio que acabó por hacérsele patria, Zambrano publicaría *Hacia un saber sobre el alma*. No siempre se tiene en cuenta que buena parte de ese libro lo componían los artículos antes aludidos publicados en las revistas de Ortega y Bergamín, artículos que en modo alguno habían pasado inobservados, ni en España ni en América, y que ponen de manifiesto o dan cuenta certera de la índole de problemas filosóficos a los que Zambrano se enfrentaba ya antes de llegar a Chile. De hecho a Chile no llega como la esposa que acompaña al marido, sino que la prensa de la época la retrata como prominente escritora y como filósofa (Soto García 2004: 105). Y con el Chile progresista, ideológicamente amplio y variado, Zambrano conectará en seguida.

Chile vivía un momento político convulso. Los efectos de la gran depresión de 1929 abonaron un malcontento social creciente cuya muy variada y diversificada acción política –a veces muy desorganizada– llevaría a la proclamación de la República socialista de Chile en junio de 1932. El experimento duraría apenas tres meses. Siguió una “vuelta al orden” muy marcada por el modelo autoritario de gobierno que encarnaba el liberal Arturo Alessandri Palma: con él las élites económicas y militares volvieron a hacerse cargo del control político de la nación en aras de la defensa de los intereses de las clases dominantes. Pero, pese al fracaso, la izquierda chilena había hecho una experiencia durante la breve vida de la República socialista que le iba a servir de mucho para orientar su estrategia futura. Y sobre las enseñanzas de aquella experiencia iba a caer como agua en mayo la resolución del VII Congreso de la Internacional Comunista, de 1935, según la cual se propiciaban las alianzas políticas entre los partidos de izquierda con el fin de tomar el poder político a través de los mecanismos previstos por las llamadas democracias liberales. De otro modo: el Partido comunista de la Unión Soviética avalaba y daba luz verde a la creación de los Frentes Populares: los de Francia, España y Chile son los primeros en formarse (España y Francia en 1935 y Chile en 1936) y los primeros en alcanzar el poder (España y Francia en 1936 y Chile en 1938). Es, pues, en este contexto de política internacional que hay que entender la principal importancia estratégica que revestía Chile para la República española, la importancia y el cuidado diplomático que requería ese país tan estrecho y alargado, comprimido entre el Océano Pacífico y la Cordillera de los Andes, la “loca geografía” en decir de Benjamín Subercaseaux o el “largo pétalo de mar” en verso de Neruda, aquel lugar de lejanías y de misteriosas proximidades situado casi en los confines del mundo.

Rodrigo Soriano, otrora blasquista y después compañero de Unamuno en el destierro de Fuerteventura y en el exilio en París durante la dictadura de Primo de Rivera, es un peso pesado de la diplomacia de la República. Había visitado la Unión Soviética y era impulsor y defensor de la estrategia de los Frentes Populares, lo que hacía de él –quizá– la persona mejor preparada para cubrir la plaza de la Embajada de la República española en Chile. Sus simpatías políticas eran claras y en él vio en seguida el Frente Popular chileno un referente para su colaboración internacional.

Cuando, en 1938, el radical Pedro Aguirre Cerda ganó las elecciones en Chile a la cabeza del Frente Popular, Rodrigo Soriano encontró en él un hombre y un político sinceramente comprometido con la República española, comprometido con su causa y con los destinos de los miles de republicanos españoles que de ahí a poco iban a verse obligados a abandonar el país y a buscar acomodo en el exilio: la gesta del Winnipeg es bien conocida en propósito (Martín 2019).

Del ambiente cultural chileno de la época y de su singular acercamiento a esa España moderna y modernizadora que supo encarnar las instancias culturales de la llamada Edad de Plata o Medio siglo de Oro, y de manera funcional al caso que nos ocupa, cabe destacar lo siguiente: el magisterio de Huidobro en los movimientos de vanguardia españoles, en lo que fue, sin duda, un puente que se consolidaba en la poesía de lengua española más allá del modernismo; la visita de Ortega y Gasset a Chile en 1928, recibido en olor de multitudes, lo que consolidó su obra al frente de *Revista de Occidente* como guía de lecturas y referencia obligada de las élites liberales chilenas; la acción de Pablo Neruda en la Embajada de Chile en Madrid y, sobre todo, su implicación en la cultura española de los años 30 (téngase en cuenta su papel como director de la revista *Caballo Verde para la Poesía* y su amistad con los principales poetas de la Generación del 27). Huidobro, Ortega y Neruda (y Mistral, aunque de otro modo), cada uno a su manera, fueron puentes, o mejor, columnas que ayudaron a dar solidez al puente nuevo, o renovado, que se estaba levantando entonces entre Chile y España, un puente, por lo demás, que venía a sustituir, o a rehacer, el puente colonial de siglos atrás que había saltado por los aires con las Independencias.

La creación del Frente Popular chileno y el estallido de la guerra civil en España fueron el detonante de algo que no puede calificarse simplemente como acercamiento, progresivo o creciente, sino que, en propiedad, debe ser visto como un proceso de implicación de los distintos ambientes político-culturales chilenos que variamente convergían en el campo de apoyo al Frente Popular con la causa republicana española. Talmente es así que la Guerra civil española y el asesinato de García Lorca suelen indicarse como señas de identidad de la Generación de 1938 en Chile (Nicomedes Guzmán, Francisco Coloane, Teófilo Cid, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, etc., a los que aún habría que añadir los un poco más jóvenes Jorge Millas, Nicanor Parra y Luis Oyarzún). Señas de identidad literarias y culturales, y no solamente políticas, pues lo que los jóvenes chilenos estaban descubriendo, o hacia donde estaban transitando, no era otra cosa que una concepción del arte y de la literatura, o de la cultura en general, que no podía desentenderse del mundo. Es más: no sólo no podía desentenderse sino que debía hacer propias las instancias de su transformación. No es impensable que el libro de Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, bien sea a través de Neruda o de la propia Zambrano, llegara a Chile y fuera leído con devoción por estos jóvenes, aunque, en el fondo, tampoco hacía falta, pues lo que ese libro señalaba, y que fue tan importante en España, era ya (cuando Neruda y Zambrano llegaron a Chile tras el inicio de la guerra civil) simple “espíritu del tiempo”.

Debe ser claro también que la afinidad entre los Frentes Populares español y chileno contribuyó a crear una afinidad también entre los enemigos internos de ambos Frentes Populares, dando lugar a una suerte de progresiva división de la sociedad chilena alrededor de la guerra civil española. Tal es así que la historiografía chilena de la época habla de una guerra civil paralela a la española en Chile (Fernandois 2005: 132) o ve en Chile un frente de combate de la guerra civil española (Sapag 2003: 9), algo que, cuanto menos, da idea clara de la configuración de las relaciones que podían establecerse entonces entre españoles y chilenos.

No han sido pocos los estudios (vid. bibliografía) que se han dedicado a desentrañar el sentido y el horizonte de acción de aquel “inolvidable y decisivo viaje” de Zambrano a Chile, como lo llamó ella misma en el prólogo ya citado de *Filosofía y poesía*, pero no todos, quizá, han logrado recomponer una figura fidedigna capaz de hacer justicia a la complejidad del momento. La mayoría muestran su límite en el objetivo que se trazan, pues es obvio que no se pueden rastrear los aspectos

parciales de una obra, aunque restringida a una de sus partes más breves, como es el período chileno de Zambrano, sin acometer el cabal estudio de lo global, sin entender acaso que el sentido de las obras o de los escritos de un mismo período no se manifiesta sólo de manera ascendente y separadamente, sino que es preciso atender también al carácter descendente que va de lo grande a lo pequeño, del libro al capítulo y del capítulo al artículo, y que sólo así se puede hacer de verdad justicia al entramado de relaciones en que viven –porque eso son– los textos de un mismo corpus. La filología no se improvisa, ni siquiera lo más básico de ella, como es el caso, y por eso tantos no vieron, no supieron ver o no se atrevieron, y aunque llegaron antes no supieron o no pudieron aprovechar la ocasión que el tiempo les brindaba. Madeline Cámara llegó después, pero supo ver en seguida, y viendo supo y pudo dar el debido realce al período chileno de María Zambrano. Porque Chile no es un lugar cualquiera, un lugar de ocasión o de paso, uno más entre otros, sino el lugar de nacimiento de la “razón poética” (Cámara 2013: 19 y 2015: 24).

En los siete meses de vida chilena Zambrano publicó un libro importante, *Los intelectuales en el drama de España*; confeccionó y editó una antología no menos importante de la poesía de Federico García Lorca, pues se trata de la primera del poeta después de su asesinato, algo que iba a contribuir poderosamente a la construcción y afianzamiento internacionales del mito de Lorca; confeccionó y editó un *Romancero de la guerra de España*, muestra indeleble de un quehacer poético que marchaba al frente de la causa republicana; escribió el muy sentido y poderoso epílogo con el que se cerraba el importante poemario prologado y coordinado por Gerardo Seguel, *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*; y escribió también un buen manojo de artículos, breves en su mayoría, que aparecerían publicados en distintas revistas chilenas y españolas y de los que la crítica especializada ha ido dando cuenta a retazos y en general de manera parcial (Soto García 2005 y Sánchez Cuervo 2014).

A todo ello hay que añadir su trabajo en la editorial Panorama, fundada con Rodríguez Aldave y sufragada con su sueldo de diplomático (Zambrano 2014: 713). El primer libro que se registra publicado por Panorama es el poemario de Gerardo Seguel, *Horizonte despierto*, de 1936, al que siguió, ya en 1937, la que fue sin duda la joya de la editorial, *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, coordinada por el propio Seguel y en la que se incluían a los mayores poetas vivos de entonces (Huidobro, Neruda, de Rokha, etc., con la sola excepción de Gabriela Mistral). De 1937 son también la antología *Federico García Lorca* (que tuvo dos ediciones ese mismo año) y el *Romancero de la guerra de España*, ambos cuidados y editados por Zambrano, así como los libros *Cuatro meses de Guerra civil en Madrid*, del chileno Luis Enrique Délano, y *Los intelectuales en el drama de España*, de la propia Zambrano. Hernán Soto (1996: 18) señala también una antología de Rafael Alberti como publicación de la editorial Panorama en 1937. No poco para siete meses, desde luego. Y a lo que aún hay que añadir su trabajo en la dirección compartida de *Principios. Revista de Cultura Actual*, donde figura al lado de Bernardino Vila, José M. Calvo, Gerardo Seguel y Volodia Teitelboim.

Es Volodia Teitelboim, muchos años después de todo aquello, quien iba a dedicar un recuerdo entrañable al breve pero intenso paso de María Zambrano por Chile. De quien dice que “nos dejó una lámpara para iluminar las noches largas. Nos dejó una ausencia” (Teitelboim 2004: 537). El joven chileno tenía entonces veinte años y era poeta, y había publicado junto con Eduardo Anguita la “escandalosa y desafiante” *Antología de la poesía chilena nueva*, una obra que, como se sabe, iba a irrumpir en el panorama cultural chileno con fuerza inusitada. Después se convertiría en una figura de referencia de la izquierda cultural y política de su país, llegando a ser secretario general del Partido comunista chileno tras la dictadura del general Pinochet. Pero antes de todo ello, recordando a María Zambrano y a su juventud en aquellos meses de finales de 1936 y principios de 1937, dirá de sí y de su misma generación: “Lo principal entonces era solidarizar con la República española. Fue una pasión, una convicción fundamental de nuestras mocedades” (id.: 538). En

efecto, para aquellos jóvenes de la Generación del 38 (así llamada porque en 1938 es cuando gana las elecciones el Frente Popular en Chile) la Guerra de España fue una de sus señas de identidad más firmes y reconocibles. Lo demuestra también la primera publicación de quien iba a ser después uno de los filósofos más influyentes del panorama chileno, Jorge Millas, quien en 1937, también a sus veinte años de edad, iba a publicar un poemario de título inequívoco: *Homenaje poético al pueblo español*.

María Zambrano no es causa de todo esto, desde luego, ni mucho menos, pero sí es un agente importante en la canalización de un fermento cultural chileno (eso fue, sin duda, la editorial Panorama) que preexistía a su llegada y con el que ella iba a conectar de manera muy activa. Fue, con Rodríguez Aldave y con Rodrigo Soriano, una suerte de amalgama de distintos grupos políticos y/o culturales del panorama chileno que no siempre caminaban juntos entonces, ni tal vez después, aunque todos ellos se reconocían en aquel tiempo en una misma solidaridad con la causa republicana española (Soto 1996: 19). Su presencia, sentida después como ausencia, como queda dicho, fue, sin duda, importante –tal vez muy importante– para aquellos jóvenes chilenos: “Siempre hemos considerado un hecho memorable y definidor de nuestra juventud el haber conocido y colaborado por algún tiempo, que fue breve, con María Zambrano” (Teitelboim 2004: 538).

También fue decisivo Chile para Zambrano, sin duda. Mucho más de lo que suele pensarse y escribirse. Ella misma lo recordaría en “La tierra de Arauco”, un muy significativo artículo escrito en Barcelona y publicado en *Revista de las Españas* en junio de 1938:

Y al llegar aquí debo dar un tono demasiado personal a mis palabras, porque se trata de una experiencia, de un suceso decisivo en mi vida que, si merece la pena ser expresado, es porque puede haberle ocurrido a un español cualquiera colocado en el trance de llegar a las tierras del Nuevo Mundo en las semanas trágicas de noviembre del 36, cuando la amenaza fascista apretaba su cerco a Madrid, cuando definitivamente el *fascio* internacional desencadenó su invasión sobre nuestra tierra, cuando era mayor [el] abandono y la incompreensión del mundo, en el que se encendía como fuego fraternal el de los pueblos, el de los “pobres del mundo” que nos acompañaban. Y me sería imposible desprender mi pequeña experiencia americana de la situación en que como española me encontraba. Todavía más, fue entonces, avivada por el resplandor de España en tierras americanas, cuando se me revelaba como una fuerza indestructible la existencia misma de España. Fue desde América cuando descubrí España (Zambrano 2015: 333).

Nótese la fuerza emotiva y la precisión de la palabra que une aquí Zambrano, algo, por lo demás, muy característico de su estilo filosófico y que encontrará fundamento en los libros gemelos publicados en México en 1939: *Filosofía y poesía* y *Pensamiento y poesía en la vida española*. Nótese que habla de revelación, algo que también iba a ser –o era ya– característica suya en tanto que uso filosófico de un lenguaje religioso: habla, en efecto, de revelación, de que algo se le revela en Chile. Y que eso que se le revela es precisamente España.

Es importante –tal vez muy importante– que lo que se le revela a Zambrano en Chile sea España. O de otro modo: que lo que se le revela lejos de España sea precisamente España, como si lo que se revela, eso que se revela o la revelación misma sólo pudieran darse fuera, suceder en algún afuera, como si sólo desde la lejanía –acaso desde una esencial lejanía– pudiera convocarse o acontecer la revelación. En Chile, pues: “Sería preciso mirar a España y a su suceso desde lejos, desde todo lo lejos que nuestra condición de españoles lo permita, aunque cordilleras y océanos se interpongan entre su tierra y nuestro paso” (*El español y su tradición*, Zambrano 2015: 201). En Chile, pues: “¿A qué negar que los españoles, vueltos de espaldas, como estábamos, a nuestro propio ser, lo estábamos también hacia América?” (*La tierra de Arauco*, Zambrano 2015: 331-332). Era como decir que España desconocía a América porque se desconocía a sí misma, que es lo que significa ese vivir de espaldas que ella dice: de espaldas a América porque de espaldas a sí misma, a su propio ser, al ser propio de España. Déjese de lado ahora el aparente esencialismo de

ese ser del que se habla, de ese ser de España que dice Zambrano del que los españoles han vivido y viven olvidados. ¿No será la Guerra civil expresión de este olvido? Así es, en efecto. “Así era – dice–, y, por otra parte, una amarga leyenda rodeaba nuestro nombre [España] allá en las lejanas tierras transatlánticas: una sombra producida por el mundo moderno, tan injusto con nuestro pasado como despiadado hoy con nuestro presente” (id.: 332).

A la indagación de ese ser de España a cuyo olvido cabe imputar la Guerra, la civil de ahora y aun otras, acaso todas, María Zambrano dedicará después, en el exilio, como tarea propia del exilio, o de su exilio, dos o tres libros de capital importancia: el ya citado *Pensamiento y poesía en la vida española*, de 1939, y *España, sueño y verdad*, de 1965 (y como variante de este último cabría poner también el caso del libro italiano, *Spagna: pensiero, poesia e una città*, de 1964). Importa señalar aquí que esa indagación por el ser olvidado de España Zambrano la acomete sumergiéndose de lleno en la literatura, como si la literatura española y su tradición fueran algo así como el lugar de un olvido, o de una ocultación, del ser propio de los españoles. Intuye Zambrano –pero no es un mero vislumbre, sino una intuición plenamente filosófica– que la tradición literaria española se constituye también como refugio de un ser que se oculta, y, a la vez, acaso porque están íntimamente relacionados, también de un pensar que se escabulle del dominio filosófico de la modernidad triunfante, del imperio de su luz y brillo cegadores, de su segura arrogancia y de su forma despiadada de relacionarse con los márgenes y con las sombras, con la pobre y desvalida otredad. Acaso hubo de recordar lo que había dicho Unamuno en el último capítulo de *Del sentimiento trágico de la vida*: que el pensamiento inherente a la cultura española (o tal vez ya hispánica, pudo pensar ella desde Chile) no había que ir a buscarlo en los tratados filosóficos o científicos, sino en la literatura y en la poesía, en la mística y en la novela. Ahora ella sabía por qué. O mejor: no lo sabía aún, pues el saber le vendría después de una larga indagación en la que iban a mezclarse la literatura y el exilio casi como si fueran una misma cosa, pero sin duda se le había revelado. Sin duda, pues que lo dice claro. Esa revelación era como una transparencia desde la que se entiende, o en la que se entiende, algo o todo, pero a la que debe seguir un necesario –para Zambrano, filósofa siempre– camino de traducción hacia el saber. Traducir la revelación y hacer de ella un saber operativo, eso entiende, o tal vez sólo vislumbra ahora, acaso sin entender todavía plenamente, que es lo que ella debe hacer con la filosofía. Y ello porque sólo en el caminar hacia el saber se constituye el saber, pues no es meta o llegada, sino mero suceder en el camino, mientras se camina o se hace camino.

Ese camino es método, y es lo que ella busca: ese *métodos* que en griego significa camino, el modo y la forma de caminar y hacer camino. Es lo que ella busca, o lo que encuentra, pues que lo revelado es un don, algo que sucede con una lógica distinta, algo que llega no porque se haya llegado a ningún sitio, al final de una suma de pasos, o de una deducción o de una inducción, por ejemplo, sino que llega sin más, acaso sin que se espere, sin que siquiera quien la recibe piense o pueda creer que lo merece. Algo que se encuentra, pero no por caso, sino que sale al encuentro de quien está en camino. Parece oscuro, acostumbrados como estamos al dominio de los métodos científicos, o a los de las disciplinas humanistas que han logrado sobrevivir en las universidades. Más bien parece mera charlatanería, juegos de palabras que escapan de la lógica del sentido y de las formas sintácticas más al uso y de las gramáticas más correctas. Y sin embargo hay en ello, en esa oscuridad sintáctica y/o semántica que parece que la envuelve, o en la que se manifiesta, algo indecible que busca ser traducido, una nueva claridad que acontece en la experiencia del camino, nueva claridad tal vez no siempre comunicable sino a quienes ya están o han estado en camino. En ese mismo camino o en uno semejante. Al suyo, María Zambrano lo llamó “razón poética”: algo que es a la vez método y doctrina (Martín 2008: 23-26).

En Chile se le revela España a Zambrano. Así ha dicho. No es cosa de poco, y bastaría esto para hacer de Chile uno de los lugares privilegiados de su pensamiento. Pero hay más, y es quizá

aún más importante y decisivo: porque es en Chile donde nace la razón poética, como repetidamente ha mostrado Madeline Cámara (2013: 19, 2015a: 19-25, 2020: 184-186), aunque no siempre se le reconoce el mérito, o se le regatea, incluso desde los lugares más altos de los estudios zambranianos, como es, por ejemplo, el de la edición de sus *Obras completas*. Gesto feo, sin duda, pero que dice más, y mal, de quien silencia y engaña, o, peor aún, de quien ni siquiera sabe o hace como que no sabe.

¿Nace o se revela, en Chile, la razón poética? No es pregunta capciosa o banal, pues estamos hablando de alguien, Zambrano, que hablará después del exilio como de un segundo nacimiento. Si se presta atención a los estudios que se han dedicado a la génesis de la razón poética se observa cómo haya una suerte de movimiento hacia atrás desde el que se van indicando como pasos sucesivos hacia adelante de la investigación los descubrimientos de documentos capaces de certificar una aparición anterior del término. Y así se va pasando de la famosa y muy citada carta de Zambrano a Rafael Dieste de 1944, a esos pasos significativos, y también muy citados, que se encuentran en los libros gemelos de 1939, al artículo “*La Guerra de Antonio Machado*”, publicado en *Hora de España* en el número de diciembre de 1937, entre otros, tal vez menos claros y/o significativos. Hoy, como queda dicho, después de los estudios de Cámara, ya no pueden quedar dudas respecto al lugar en que aparece por primera vez nombrada la razón poética: se trata, en efecto, de uno de los textos chilenos de María Zambrano, el breve epílogo con el que se cerraba aquel poemario de urgencias que fue *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, joya de la editorial Panorama publicada en los primeros meses de 1937. El epílogo zambraliano lleva por título “A los poetas chilenos de *Madre España*” y es un texto que, a pesar de su brevedad, o quizá por ello, en verdad no tiene desperdicio. Allí reflexiona Zambrano, por ejemplo, y lo hace en un modo novedoso, sobre el sentido de la maternidad española y su relación con el Nuevo mundo. Pero en lo que hace ahora a nuestro caso, que no es otro que el de la certificación de la primera aparición de la razón poética en la obra de Zambrano, el texto es el siguiente:

Y es con la poesía y con la palabra, es con la razón creadora y con la inteligencia activa en conjunción con esa sangre que corre a torrentes, como hay que forjar este Renacimiento del pueblo español que traerá un mundo nuevo para todos los pueblos. Brota la fecundidad de esta conjunción de dolor humano y razón activa, de la carne que sufre y la inteligencia que descubre. Sólo el dolor no bastaría porque la pasividad nunca es suficiente, ni tan siquiera la fiera lucha armada; es preciso, y más que nunca, el ejercicio de la razón y de la razón poética que encuentra en instantáneo descubrimiento lo que la inteligencia desgrana paso a paso en sus elementos (Zambrano 2015: 377-378).

El epílogo está fechado en el mes de enero de 1937, lo cual no deja lugar a dudas sobre su definitiva anterioridad respecto de los textos antes mencionados. En dicho epílogo aparece la razón poética, o mejor: comparece, y establece con las frases que la rodean y la envuelven una serie de relaciones de significación y sentido que configuran su germinal e implícito campo semántico. Pero todo ello aparece aludido e indicado, pues lo cierto es que en esa primera aparición queda la razón poética indefinida: en efecto, Zambrano no dice allí qué sea. Como tal vez tampoco lo diga de una manera perfectamente clara en esos otros textos a los que los estudios sobre su génesis hacen repetidamente referencia. Y tal vez no lo diga –ni ahora ni después– porque no puede decirlo: porque la razón poética es algo que se sitúa, ya desde su misma aparición, o nacimiento o lo que sea, fuera del horizonte moderno que habían abierto y sostenían las definiciones claras y distintas del cartesiano *Discurso del método*. Tal vez la razón poética no se define porque no puede definirse, porque no aparece al final de un procedimiento lógico, deductivo o inductivo o como sea, porque no es resultado de nada, o de algo, ni producto, sino don, revelación.

Acaso también la razón poética sea una revelación, algo que se revela, que se le revela a Zambrano en Chile, en ese camino que estaba haciendo en Chile, en el afuera de España que era

Chile, en aquel afuera íntimo, en aquella lejanía tan propia. Como España, pues, es la razón poética algo que se le revela a Zambrano en Chile. O por mejor decir, es como si esa revelación que se nos aparece en la escritura como por partida doble (por un lado España y por otro la razón poética) fuera en verdad una sola y misma revelación.

Por extraño que parezca, la verdad es que España es una promesa, algo en lo que pesa más la tarea por hacer, que su largo pasado ya hecho; y esta verdad, hasta ahora sabida por unos pocos, es ahora evidente para todos los que son capaces de entender. Con sus piedras de siglos, sus tradiciones de la más remota antigüedad, España no era nunca arqueología sino vida en potencia y su pueblo la más grande reserva moral del mundo moderno. Por eso era obligado que todos los poderes reaccionarios, que todas las fuerzas agónicas, último deshecho de un pasado que ya no tiene vigencia, hayan atentado contra este pueblo lleno de futuro. No se equivocaron de blanco; el pueblo español con sus infinitas reservas morales y sentimentales, humanas, con sus tres siglos por lo menos de barbecho constituye hoy en el viejo mundo, el germen poderoso, el renacimiento del mundo nuevo (Zambrano 2015: 377).

España es la zarza que arde al borde del camino, allí donde resuena la voz de la razón poética, que es también, a su vez, pues no podía ser de otro modo, el mismo camino. Es la misma revelación, algo que no siempre se ha entendido en toda su hondura y complejidad. También, pues, se revela la razón poética: no nace simplemente, ni se gesta, aunque también pueda hablarse de ello en estos términos, pero lo cierto, lo propio en Zambrano, es la experiencia de la revelación, a la que sólo sucesivamente sigue en su obra el esfuerzo de traducción del que hablábamos antes, la necesidad de dar cauce en la gramática y en el tiempo a lo que en la revelación sólo se ve y se intuye como absoluto, esa necesidad de su filosofar de buscar un camino hacia el saber que a su vez sólo puede constituirse como puro camino. Esa y no otra es a razón de tantas referencias alusivas sin definición precisa de la razón poética: porque no puede definirse, o puede hacerlo sólo en el camino y como camino.

Pero no es –no puede ser, ya queda dicho– algo que sin más se da en el camino, o como camino, sino que requiere, para poder darse o suceder como revelación, que se esté en camino, o en el camino, tal vez incluso ser un mismo camino. De otro modo: hay que merecer la revelación. Zambrano estaba en camino, desde luego. Y no porque estuviera en Chile recién llegada de España, donde volvería al poco, casi al tiro, como se dice en Chile, y donde seguiría el camino de la República en su retirada hacia la derrota (Valencia, Barcelona, el exilio incierto y sin medida), sino porque en su obra, en sus escritos, se aprecia ese esfuerzo intelectual que la hacen merecedora de la revelación de la razón poética. Merecedora porque son expresión de su estar en camino, o de ser un camino, de caminar al encuentro de algo que se busca y no se sabe bien qué sea. Artículos como “La reforma del entendimiento” o “El español y la tradición” o “La reforma del entendimiento español”, todos ellos publicados en 1937 (el primero en la chilena *Atenea* y los otros en *Hora de España*) y muy pegados al epílogo de *Madre España*, muy muy pegados a él, dan fe de esa búsqueda de lo que aún no tiene nombre, de ese camino esforzado y paciente en el que la razón poética iba a revelársele a María Zambrano. En el primero de ellos, y como botón de muestra, se lee: “del largo pasado racionalista nos ha quedado la prueba de que la razón ha podido alcanzar resultados positivos. Se trataría, por tanto, de descubrir un nuevo uso de la razón, más complejo y delicado” (Zambrano 2015: 200).

Se le revela en Chile, pero la razón poética está en España. O mejor: es España el lugar de la razón poética. O, si no *el* lugar, sí al menos uno de sus lugares privilegiados. Esos “tres siglos por lo menos de barbecho” apenas citados y con los que Zambrano reconoce –justifica y comprende– la *diferencia hispánica* con respecto de Europa, no la geográfica, claro está, sino la espiritual y la intelectual que se habían hecho con el control y con el dominio de la modernidad, la han dejado a salvo, como tierra largamente preparada para un cultivo nuevo. Que era como decir

para una filosofía nueva. Un horizonte que Zambrano recibe de Ortega y Gasset, sin duda, pues no puede olvidarse que lo que conscientemente piensa Zambrano estar haciendo en esta época no es sino profundizar y ampliar el radio de acción de la “razón vital”. Es, pues, la razón vital orteguiana el camino en el que estaba Zambrano y donde se le reveló la razón poética. En ese camino no estaba sólo Ortega, claro está, sino también Unamuno y Machado como maestros tutelares o guías de un camino que entonces no se sabía adónde iba. Y claro está, también el vivo recuerdo del sufrimiento de un pueblo, de aquella sangre derramada por las calles, según el verso de Neruda, de los caídos y de los que iban a caer dando la vida en defensa de un ideal encarnado, como era la República de España en el sentir y en el pensar de María Zambrano, pasión y sentimiento a los que une la inteligencia de una razón nueva, poética al fin, acaso porque sólo poéticamente *debe* habitar el hombre en esta tierra, una nueva razón capaz de iluminar el paso hacia un tiempo nuevo.

Del viaje de ida a Chile Zambrano dejó constancia en un artículo de rara belleza, “La tierra de Arauco”, ya citado y publicado, como queda dicho, en Barcelona en 1938. Del viaje de vuelta también dejó constancia en otro artículo irreplicable, “Españoles fuera de España”, publicado en *Hora de España* en julio de 1937, casi, como quien dice, sin deshacer las maletas del viaje. Dos viajes y un mismo camino. De su estancia chilena, muchos años después y ya de regreso del exilio, si es que del exilio pueda regresarse, en un prólogo de ocasión a la reedición de su antología de García Lorca, diría: “En las funciones que desempeñaba allí en mi despachito organizaba actos en favor de la República, como conciertos de música en los que colaboraban conocidos ejecutantes y a los que asistía la alta sociedad, la cual eludía participar en pro de la causa del pueblo español” (Zambrano 2014: 713-714). Tal vez fuera un despachito, como dice, lo que ella tenía en Chile, pero no fueron sólo conciertos de música lo que organizó. Queda claro, pues. Y que la humildad es virtud.

BIBLIOGRAFIA

- Barchino, Matías, y Cano Reyes, Jesús (eds.) (2013), *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur.
- Bungard, Ana (2009), *Un compromiso apasionado. María Zambrano: Una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*, Madrid, Trotta.
- Cámara, Madeline (2013), *Chile; la experiencia latinoamericana de la ‘solidaridad’ para María Zambrano*, en *Aurora*, 14, pp. 18-25.
- Cámara, Madeline (2015a), *Chile en la experiencia latinoamericana de la ‘solidaridad’ y del nacimiento de la ‘razón poética’ en María Zambrano*, en *Atenea*, 512, pp. 15-32.
- Cámara, Madeline (2015b), *Textos chilenos de María Zambrano*, en *María Zambrano: Between the Caribbean and the Mediterranean*, ed. de M. Cámara y L. Ortega Hurtado, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 253-270.
- Cámara, Madeline (2020), *Constelaciones chilenas de María Zambrano*, en *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 7, pp. 177-203.
- Cámara, Madeline (en prensa), *Apuntes para la genealogía latinoamericana de la razón poética de María Zambrano*, en *Antígona*.
- Carrellán, Juan Luis (2017), *El golpe militar del 18 de julio en la prensa chilena: una mirada desde el confín del mundo*, en *La Guerra Civil Española: estudios y reflexiones desde Chile*, ed. de J. L. Carrellán, Santiago de Chile, Centro de Estudios Bicentenario, pp. 1-33.
- Fernandois, Joaquín (2005), *Mundo y fin del mundo: Chile en la política mundial (1900-2004)*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.
- Garay Vera, Cristián (2000), *Relaciones tempestuosas: Chile y España 1936-1940*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile.
- Martín, Francisco José (2008), “Introducción” a M. Zambrano, *España (Pensamiento, poesía y una ciudad)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 11-75.

- Martín, Francisco José (2009), *Los exilios de María Zambrano*, en *El legado filosófico español e hispanoamericano del siglo XX*, coord. M. Garrido et al., Madrid, Cátedra, pp. 595-605.
- Martín, Francisco José (2019), *Memoria del Winnipeg: luces y sombras del exilio republicano español en Chile*, en *Santiago. Ideas, crítica, debate*, 8, pp. 104-109.
- Moradiellos, Enrique (2001), *El reñidero de Europa. Las dimensiones internacionales de la guerra civil española*, Barcelona, Península.
- Morales, Andrés (1999), *España reunida. Antología poética de la guerra civil española*, Santiago de Chile, RIL.
- Nocera, Raffaele (2006), *Chile y la guerra, 1933-1943*, Santiago de Chile, LOM.
- Romero Pérez, Elena (2017), *¿Una nueva trinchera? Persecución política de españoles en Chile durante la Guerra civil*, en *La Guerra Civil Española: estudios y reflexiones desde Chile*, ed. de J. L. Carrellán, Santiago de Chile, Centro de Estudios Bicentenario, pp. 35-63.
- Sánchez Cuervo, Antolín y Hernández, Sebastián (2014), *La estancia de María Zambrano en Chile*, en *Universum*, 29, pp. 125-139.
- Sánchez Dorado, Alicia (2019), *Génesis de la razón poética*, Sevilla, Athenaica.
- Sapag Muñoz de la Peña, Pablo (2003), *Chile, frente de combate de la guerra civil española. Propaganda republicana y franquista al otro lado del mundo*, Valencia, UNED.
- Soto, Hernán (ed.) (1996), *España 1936. Antología de la solidaridad chilena*, Santiago de Chile, LOM.
- Soto García, Pamela (2004), *Chile: un inolvidable y decisivo viaje*, en *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, ed. de J. Moreno Sanz, Madrid, Residencia de Estudiantes & Fundación María Zambrano, pp. 103-109.
- Soto García, Pamela (2005), *María Zambrano en Chile*, en *República de las Letras*, 89, pp. 48-58.
- Teitelboim, Volodia (2004), *María Zambrano vuelve a Chile*, en *María Zambrano. La visión más transparente*, coord. J. M. Beneyto y J. A. González Fuentes, Madrid, Trotta, pp. 537-544.
- Zambrano, María (2014), *Obras completas*, vol. VI, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Zambrano, María (2015), *Obras completas*, vol. I, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

FRANCISCO JOSÉ MARTÍN · is a doctor of philosophy and philology. He is currently professor in the Department of Philosophy at the University of Turin. He is the author, among others, of *Olvidar a Schopenhauer. Filosofía y literatura en la crisis de fin de siglo en España* (2016) and of the compilation of the Italian writings of María Zambrano, *Per abitare l'esilio* (2006).

E-MAIL · francisco.martin@unito.it

LA MILITANCIA INTELECTUAL DE MARÍA TERESA LEÓN: *CRÓNICA GENERAL DE LA GUERRA CIVIL* (1937)

Barbara GRECO

ABSTRACT • *The Intellectual Militancy of María Teresa León: Crónica general de la guerra civil (1937)* studies the fervent cultural activity of the writer during the years of the Spanish Civil War. After a first review of the most significant stages in León's life, in which the author acquires a deep political awareness, we examine the initiatives promoted during the war, within the "Alianza de Intelectuales Antifascistas", with special attention to the miscellaneous volume *Crónica general de la guerra civil*, edited by León and published in 1937 on the occasion of the II International Congress of Antifascist Writers.

KEYWORDS • María Teresa León - *Crónica general de la guerra civil* - Literatura de urgencia - Mujer y guerra civil española.

1. Premisa

En el marco de un estudio monográfico que pretende rescatar, al menos en parte, la importante labor política, social y artística de la mujer durante la guerra civil española, es imprescindible evocar la figura de María Teresa León, no ya como mujer de ese gigante de la literatura que fue Rafael Alberti, bajo cuya sombra avasalladora decidió vivir, definiéndose ella misma la "cola del cometa" (León 1970: 114)¹, sino como intelectual, escritora y activista capaz de armonizar, en su

¹ Esta visión ancilar de la mujer que se eclipsa detrás del hombre-poeta, quien "va delante" y "no ha perdido nunca su luz" –en variadas ocasiones, León se refiere a Alberti con el apelativo de "poeta español"–, y en la que la autora se reconoce, se refleja también en Zenobia Camprubí, esposa de Juan Ramón Jiménez. En sus memorias, León la homenajea recordando su devoción hacia el marido, a quien le "solucionaba la vida" –"la vida de los poetas no se soluciona como la de los pájaros [...] los poetas son más difíciles que cualquier hombre", afirma la autora– y empleando imágenes metafóricas que ejemplifican esta actitud: "si Juan Ramón era el hilo tejedor de la más alta poesía española [...] Zenobia era para Juan Ramón la urdimbre". Finalmente, llega a afirmar que la de Zenobia "fue una decisión hermosísima: vivir al lado del fuego y ser la sombra" (León 1970: 310, 312). No resulta atrevido inferir que León se identifica con Zenobia en el sacrificio compartido de no "oscurecer" el fulgor del marido-poeta; sacrificio que, a bien ver, no entra en conflicto

vida y en su obra, compromiso e imaginación, militancia y creación. Este papel de “miliciana de la cultura”, promulgadora y “catalizadora asombrosa” de la movilización cultural en nombre de la causa republicana (Mangini 1996: 107), que se desenvuelve en el escenario bélico, es el eje vertebrador de las páginas que siguen, donde, tras un recorrido por las principales actividades de defensa antifascista que protagonizó la autora, me centraré en el estudio de un texto publicado en 1937, buen ejemplo de la peculiar “literatura de urgencia” que se cultivó en los años de la guerra.

Antes, sin embargo, me detendré un momento en la biografía de León, sin la cual no se puede entender el porqué de su enérgica acción político-cultural, que ni surge ni se extingue en el trienio 1936-1939.

2. Activismo, política y cultura

La vida de María Teresa León, nacida en una familia burguesa en 1903 y educada bajo la égida de los tíos María Goyri y Ramón Menéndez Pidal –en cuya casa, espacio de vivaz “aprendizaje de vida”, descubre los romances españoles y oye, por vez primera, “la voz del pueblo, de los inteligentes y de los sabios” (León 1970: 65)–, experimenta una vuelta de tuerca en 1930, cuando, tras una nueva crisis conyugal con su primer marido (del que divorciará en 1933), se traslada a Madrid, donde se integra, junto a otras artistas del 27 (las llamadas “Sinsombrero”), en el ambiente del *Lyceum Club*, centro neurálgico de la emancipación femenina, que, dice la autora, “se había propuesto adelantar el reloj de España”². En ese Madrid en que pulsan los recuerdos de su infancia en el barrio de Argüelles, conoce a Rafael Alberti, futuro esposo y colaborador, con quien anuda una intensa actividad política y literaria. Los viajes a la Unión Soviética antes, a raíz de una misión patrocinada a la pareja, en 1932, por la Junta de Ampliación de Estudios para investigar el teatro soviético y a Alemania después, donde se manifiestan los prolegómenos del nazismo, afianzan la postura comunista y revolucionaria de León, que dará su primer fruto con la fundación, en 1933, de la revista *Octubre. Órgano de los escritores y artistas revolucionarios*, de la que se editaron seis números, inaugurados por un número cero de cuatro páginas, aparecido en la fecha simbólica del día primero de mayo de 1933³. En esta revista, que contó con la colaboración

con su “feminismo”, desvinculado de la cuestión del género (la escritora no rechaza la dimensión doméstica, núcleo, por ejemplo, del singular *Nuestro hogar de cada día. Breviario para la mujer de su casa*, de 1958) e interpretado en su significado político: para León, igual que para las mujeres marxistas, la lucha por la emancipación femenina no prescinde del hombre y forma parte de una batalla social más amplia, enmarcada en el ideario revolucionario comunista.

² Desde la lejanía del exilio, León rememora la importancia del *Lyceum Club* madrileño como lugar privilegiado de acceso de la mujer a la esfera cultural, que fue acogido con recelo por la iglesia y la franja conservadora de la sociedad, contando, en cambio, con la colaboración de artistas como Alberti: “Las mujeres no encontraron un centro de unión hasta que apareció el *Lyceum Club* [...]. En los salones de la calle de las Infantas se conspiraba entre conferencias y tazas de té. Aquella insólita independencia mujeril fue atacada rabiosamente. El caso se llevó a los púlpitos, se agitaron las campanillas políticas para destruir la sublevación de las faldas. Cuando fueron a pedir a Jacinto Benavente una conferencia para el Club, contestó: No tengo tiempo [...]. Pero otros apoyaron la experiencia y el *Lyceum Club* se fue convirtiendo en el hueso difícil de roer de la independencia femenina” (León 1970: 311).

³ En su monografía dedicada a la obra literaria de León, Torres Nebrera reproduce un documento inédito de la autora, conservado en la Fundación Alberti, que ofrece importantes informaciones sobre los colaboradores, los temas tratados, la recepción y los objetivos de la revista. El texto se titula “Noticias sobre la revista *Octubre*” y fue redactado, según Torres Nebrera, en los años sesenta (Torres Nebrera 1996a: 24-26).

de Antonio Machado, Luis Buñuel, Ramón J. Sender, Emilio Prados, Luis Cernuda, entre otros, la autora publica la obra en un solo acto *Huelga en el puerto*, parte de un preciso proyecto teatral, frustrado, que nacía de la voluntad de crear un teatro revolucionario español, de agitación y propaganda, destinado al pueblo y llevado a la calle y a las fábricas, claramente inspirado en el paradigma soviético⁴. Comparten este mismo espíritu de literatura proletaria los relatos antologados en *Cuentos de la España actual*, escritos entre 1934 y 1935 y publicados en 1936 en México; diez narraciones sociales ambientadas en el bienio negro y protagonizadas por seres anónimos, sobre todo mujeres, niños y ancianos, que demuestran la inclinación humana de la escritora y la atención y solidaridad hacia los más débiles e indefensos.

En 1935 la autora emprende, con su inseparable pareja, un viaje al continente americano (EE.UU., México y Cuba), sufragado por el Socorro Rojo Internacional y encargado por el secretario del Partido Comunista Italiano Palmiro Togliatti, con la misión de dar a conocer los sangrientos sucesos de Asturias de 1934 y recaudar fondos para las familias de los mineros. Durante su permanencia en tierras americanas, León escribe artículos y crónicas, como “The revolt in Asturias”, publicado en la revista estadounidense *The New Republic*⁵; concede entrevistas para presentar al público extranjero las más destacadas “mujeres revolucionarias españolas”, cuales Libertad Lafuente y la Pasionaria e imparte conferencias sobre el papel de la mujer en la sociedad, como la pronunciada en el Palacio de Bellas Artes en México, titulada “La mujer en España y la mujer en América”, que mira al modelo soviético, ejemplo de “perfecto equilibrio”, que ocupa los más altos puestos y goza de los mismos derechos sociales y jurídicos que el hombre (Torres Nebrera 1996a: 32)⁶. Ese mismo año León participa en el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París y de cuya Asociación Internacional se formará, nada más estallar la guerra civil, la sección española, es decir la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en la que jugará un papel de primer plano.

Si las experiencias citadas, que representan sólo una pequeña parcela de su formación política anterior al conflicto, moldean una primera literatura encaminada a denunciar las injusticias sociales, a condenar enérgicamente los fascismos y a fomentar una conciencia de clase, los años de la guerra llevarán la autora a la definitiva asunción de una práctica intelectual militante, que se traduce en múltiples iniciativas culturales, desarrolladas en ese Madrid que Alberti definiría la “capital de la gloria”⁷, hasta las vísperas de la derrota de la República; iniciativas que serán evocadas y convertidas en material literario en los años del destierro. Tanto incide la guerra en la parábola vital de León, que tiene un lugar privilegiado en su memoria y en el inagotable afán de crear una memoria colectiva, al servicio de las nuevas generaciones españolas, a las que la autora dirige, desde la etapa romana de su madurez, las siguientes palabras:

⁴ En el artículo incluido en el número adelante de la revista, la autora elogia el teatro soviético, que con la Revolución de octubre se convierte en un bien nacional, en un “fenómeno prodigioso” que se representa en fábricas y tableros improvisados y que “es de todos los ojos y de una sola conciencia proletaria” (*apud.* Torres Nebrera 1996a: 27-28). Como explica Aznar, el proyecto teatral impulsado a través de la revista y que se ajustaba al patrón soviético descrito en el artículo citado requería, para cumplirse, condiciones especiales, cuales un rico repertorio de contenido proletario, una compañía comprometida con el propósito revolucionario y un público apto; condiciones que el empeño de la pareja Alberti-León no pudo satisfacer (Aznar 2007: 37-39). Sin embargo, me parece que este singular esfuerzo no quedó infructuoso, si en él vemos el germen de lo que serán las Guerrillas Teatrales.

⁵ El artículo fue publicado en inglés en septiembre de 1935, es decir seis meses después del regreso de su autora a España y fue recuperado y traducido al castellano por Alan Swan en 1988.

⁶ El texto de la conferencia se puede leer en el estudio de Robert Marrast *Rafael Alberti en México (1935)*, publicado por La isla de los ratones en 1984.

Nosotros somos los desterrados de España, los que buscamos la sombra, la silueta, el ruido de los pasos del silencio, las voces perdidas. Nuestro paraíso no es de árboles ni de flores permanentemente coloreadas. Dejados las ruinas. Debemos comenzar desde las ruinas. Llegaremos. Regresaremos con la ley, os enseñaremos las palabras enterradas bajo los edificios demasiado grandes de las ciudades que ya no son las nuestras. Nuestro paraíso, el que defendimos, está debajo de las apariencias actuales. También es el vuestro. ¿No sentís, jóvenes sin éxodo y sin llanto, que tenemos que partir de las ruinas, de las casas volcadas y los campos ardiendo para levantar nuestra ciudad fraternal de la nueva ley? (León 1970: 29-30)

El binomio guerra y memoria atraviesa, de hecho, casi toda la escritura cuentística, novelística y autobiográfica de la autora, como bien observa García Montero en el prólogo de *Juego limpio* (1959)⁸:

La guerra y la memoria, las guerras de la memoria y la memoria de la guerra, son dos insistencias, dos obsesiones elegidas y meditadas, dos claves en la literatura de María Teresa León. Las escenas de la guerra española que ella convierte en ficción, en memoria activa a lo largo del tiempo, son una necesidad moral, un deseo de aclaraciones y una conciencia narrativa, aprendida biográficamente, de que los momentos extremos son buen territorio para indagar a través de la literatura en la condición humana (García Montero 2000: 7).

Todas estas “escenas de la guerra que convierte en ficción” (y también en crónicas, charlas radiofónicas, artículos, ensayos, cuentos, etc.) se asientan en una determinada visión de la cultura, compartida entre los artistas republicanos que convergen en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, con sede en el madrileño Palacio del Marqués de Heredia Spínola, donde León trascurre los años de la contienda, con el encargo de dirigir el Comité de Agitación y Propaganda Interior del grupo, presidido por Bergamín. Los miembros de la Alianza promueven una literatura circunstancial, de urgencia; ponen su pluma al servicio del ideal republicano –“Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría”, escribía Machado en su soneto dedicado a Lister– y la convierten en arma de combate dirigida al pueblo y a los soldados, con el objetivo de fortalecer su conciencia política y transmitir el ideal por el cual luchan, porque, afirma León, “es un oficio antiguo el rebelarse, lo moderno es saber por qué” (León 1970: 213).

Se plantea, entonces, un concepto de arte que rehúsa el carácter autotélico, culto y elitista, destruye la torre de marfil refugio íntimo del poeta y proclama una visión colectiva y popular, en detrimento de su valor meramente estético.

La imagen del nuevo intelectual, interpretable según Aznar en sentido gramsciano, que abandona la elocuencia y “se mezcla en la vida práctica como constructor, organizador y persuasor permanente” (Aznar 1978: 108)⁹, mueve León y sus compañeros de viaje (Alberti, Dieste, Ber-

⁷ *Capital de gloria* (1938) es el título del poemario albertiano dedicado a la defensa de Madrid, compuesto entre 1936 y 1938 y posteriormente recopilado en *De un momento a otro* (1934-1939), de 1940 y en sus *Obras completas* (1988). En un homenaje al poeta gaditano y a su compromiso político y poético, Zúñiga adopta el mismo título para el último volumen de la trilogía sobre la guerra civil (2003), empezada muchos años antes con *Largo noviembre en Madrid* (1980) y *La tierra será un paraíso* (1989).

⁸ La novela que describe las empresas de las Guerrillas del Teatro fue publicada en 1959 en Argentina, tras un intento frustrado de editarla en México a través de la mediación de Max Aub, como descubrimos en las cartas que León intercambia con el autor exiliado. En una epístola fechada 1953, además, la escritora declara haber escrito *Juego limpio* nueve años antes, es decir en 1944.

⁹ La cita que emplea Aznar procede del ensayo del comunista italiano *La formación de los intelectuales*.

gamín, etc.) a editar, en agosto de 1936, la revista *El mono azul*, que sanciona el compromiso de los pensadores con el pueblo español, combatiendo la dicotomía entre cultura y masa trabajadora (Monleón 1979: 14). Para mejor aclarar esta idea básica de una cultura ética y deliberadamente anti-burguesa, nos vienen en ayuda las vibrantes palabras que otra gran mujer, la filósofa María Zambrano, encomendó a las páginas de la nueva revista en el artículo “La libertad del intelectual”:

Es hora ya de que el intelectual escuche esa voz [del pueblo] y la haga inteligible, actual e inolvidable; es hora de que renuncie a la alevosa e hipócrita libertad burguesa para servir a la verdadera libertad humana [...] y acepte, alumbrándola, esa verdad que sólo al pueblo puesto en pie se muestra (Zambrano 1936).

En aras de consagrar la unión entre los intelectuales y el pueblo, aunados por el común objetivo de la libertad y la lucha antifascista, los editores de la revista, que los camiones de cultura repartían en los frentes, inauguraron el “Romancero de la guerra civil”, sección dedicada a Lorca y donde convivían romances de escritores conocidos y de soldados anónimos que escribían sus versos en el frente y los enviaban a la sede de la Alianza. La elección del romance respondía muy eficazmente a este proyecto, por ser un género arraigado en la tradición oral, aplicado a la épica, de versificación sencilla y apto para la recitación (Monleón 1979: 101), que, recuerda Santonja, “contribuyó a enardecer los espíritus, a revitalizar los ánimos y, al convertirse en la voz de quienes tradicionalmente no tenían oportunidad de expresarse [...], difundió un mensaje de solidaridad y heroísmo” (Santonja 1984: X). León rememora, en su autobiografía, el éxito de este singular esfuerzo de propaganda ideológica, que pasaba a través de una labor de alfabetización de soldados y obreros: “comprobamos una vez más que el metro octosilábico, narrador de hazañas medievales [...] era la manera más prestigiosa de contar lo que todos desean que se cuente [...] la poesía abría el camino real al pueblo” (León 1970: 157)¹⁰.

Desde las páginas de *El mono azul*, León difundió también su idea del teatro como arte social, de educación, de alto valor moral, condensada en el polémico artículo “Gato por liebre”, que ataca el teatro burgués y define su idea de teatro militante:

El teatro es el arte colectivo por excelencia [...] que sirve para educar, propagar, adiestrar, convencer, distraer, animar, llevar al espíritu del hombre ideas nuevas, sentidos diversos de la vida, hacer a los hombres mejores. Para ello el teatro ha de seguir vivo con la vida de su tiempo, buscar afinidades con el teatro antiguo, y para cumplir con nuestro deber estrictamente revolucionario deberíamos evitar que pasasen gato por liebre, llamando teatro a la basura inmunda, equivocando a los camaradas de buena fe (León 1937b).

La búsqueda de un teatro de circunstancias invocada en el artículo se concreta en los importantes proyectos que la autora lleva a cabo en el marco de las actividades de la Alianza, dirigiendo primero el Teatro de Arte y Propaganda, con sede en el teatro de la Zarzuela de Madrid, donde se ponen en escena obras de Lorca, Alberti, etc. y, finalmente, las Guerrillas del Teatro, compañía de artistas que deciden representar en el frente, en la retaguardia, en las fábricas, en el patio de la Alianza. A este grupo de agitación y propaganda teatral, que promueve un “teatro de urgencia” y rescata y actualiza el valor revolucionario de obras clásicas como la *Numancia*

¹⁰ Entre las muchas ediciones de romanceros de guerra, recordamos *El romancero de la guerra civil*, de 1936, reeditado por Santonja en 1984 y *El romancero de la guerra española*, prologado por Zambrano y publicado en Chile en 1937.

cervantina (adaptada por Alberti en 1937), la autora dedica la novela *Juego limpio* (1959) y muchas páginas de sus memorias, donde emergen la pasión y la convicción de una lucha justa y lícita:

Si a algo estoy encadenada es al grupo que se llamó “Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro” [...] Obedecía a las circunstancias de la guerra. Fue nuestra guerra pequeña. La guerra nos había obligado a cerrar el teatro de la Zarzuela y también había convertido a los actores en soldados. Este llamamiento a las armas nos hizo tomar una resolución y la tomamos. ¿Por qué no ir hasta la línea del fuego con nuestro teatro? Así lo hicimos [...] participaríamos en la epopeya del pueblo español desde nuestro ángulo de combatientes [...] el camión regalado por los franceses nos servía de transporte [...] nuestros guerrilleros eran soldados. Todos éramos soldados [...] y cantábamos. ¡Cuánto hemos cantado durante aquellos años! (León 1970: 40-41)

Cabe recordar, asimismo, que su tarea de infatigable activista cultural no se redujo solamente a la esfera periodística, literaria y teatral, sino que se extendió también al ámbito artístico, con el salvamento de las obras de arte en peligro, custodiadas en Toledo, en el Escorial y, sobre todo, en el museo del Prado. En agosto y en octubre de 1936, José Renau, a la sazón director de Bellas Artes, le confió la incautación y la protección de cuadros (como *Las meninas* de Velázquez y *Carlos V* de Ticiano), tapices y objetos de valor amenazados por los bombardeos. Una empresa que permitió conservar parte del tesoro artístico nacional, que fue trasladado por los camiones republicanos primero en las Torres de Serrano de Valencia, luego en Peralada y Figueras y, finalmente, en Ginebra, donde encontró reparo en 1938 y hasta 1939, gracias a la hábil gestión llevada a cabo por el pintor Timoteo Pérez Rubio, director de la Junta Central de Protección del Tesoro Artístico, con la que colaboró la autora. Las operaciones de salvaguarda del tesoro pudieron contar con la ayuda de los soldados, de esos milicianos sensibilizados por la incipiente campaña cultural de la Alianza. De esta misión, León ha dejado testimonio en el folleto *La historia tiene la palabra*, publicado en el exilio bonaerense en 1944 y reeditado en España en 1977, inspiración de la más conocida pieza albertiana *Noche de guerra en el museo del Prado*, de 1956.

3. Crónica general de la guerra civil

De entre las variadas actividades planificadas por la Alianza –charlas, mítines, recitales, exposiciones, etc.– la más imponente fue sin duda la organización del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado del 4 al 11 de julio de 1937, entre Valencia, Madrid y Barcelona, que fue anunciado el primero de julio en *El mono azul*. El congreso debería servir, según Aznar, como “caja de resonancia intelectual para influir sobre la opinión pública internacional a través de las manifestaciones a favor de la república” (Aznar 1978: 120), es decir para lograr la solidaridad internacional por la causa republicana¹¹.

Como es de esperar, León dedica todas sus fuerzas a la preparación del congreso –que difunde su primera convocatoria a finales de 1936 –y a principios de 1937 viaja a París y a Moscú, donde se entrevista con Stalin¹², para promoverlo y obtener la participación de intelectuales extranjeros,

¹¹ Sobre el Congreso, remito al estudio exhaustivo realizado por Aznar y Schneider y dividido en tres volúmenes, publicados en 1978.

¹² Como se ha dicho anteriormente, León y Alberti empiezan sus viajes a la URSS en 1932, donde vuelven en verano de 1934, como invitados al Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú –de este viaje da cuenta el reciente estudio de Ezama Gil, citado en bibliografía (2019a)– y en 1937, año en que son

entre los cuales recordamos a Mikhail Koltsov, autor del *Diario de la guerra de España* y futura víctima de las purgas estalinianas, André Malraux, Louis Aragon y Tristan Tzara.

En esta ocasión, la Alianza crea y edita tres volúmenes colectivos, pensados como homenajes para los asistentes: el *Romancero general de la guerra de España*, al cuidado de Rodríguez Moñino y Emilio Prados, la antología *Poetas en la España leal* y la *Crónica general de la guerra civil*¹³, editada por León.

Crónica general de la guerra civil, publicado en edición anastática por Renacimiento en 2007, recopila sesenta y cinco entre artículos, crónicas, entrevistas, reportajes, cuentos, informes y meditaciones sobre la guerra, de diversa procedencia¹⁴, ordenados cronológicamente y firmados por 31 escritores consagrados, cuales Machado, Alberti, Sender, Cernuda, Gil-Albert, Hernández y otros no identificados, seleccionados y prologados por la autora. El libro, que se tradujo al ruso ese mismo 1937 con el título de *Habla España* –en versión reducida y con mayor protagonismo de León, cuyo nombre aparece ya en la portada¹⁵–, ofrece una visión global de la contienda (desde su comienzo y hasta junio de 1937) a partir de una perspectiva militar, política y social y se connota, en palabras de Esteve, por un peculiar tono positivo que no sataniza al enemigo, sino que exalta el heroísmo del pueblo, consciente de su papel en la historia y de la bondad de una lucha contra invasores y mercenarios (Esteve 2007: XXII). La evidente intención propagandista hace de las crónicas aquí recopiladas ejemplos renovados de esa literatura de urgencia ya experimentada con la poesía (los citados romanceros de la guerra) y para la que Alberti brinda, en 1938, la siguiente definición:

Viene produciéndose por toda la España leal, desde casi el mismo día que estalló el movimiento, un tipo de literatura que pudiéramos llamar “de urgencia” [...]. Podemos considerar literatura urgente, útil, eficaz, necesaria, los miles de romances y poemas que en hojillas, revistas y recitales recorren las trincheras, las calles, lugares de reposo y trabajo; así también como cierto tipo de crónica rápida, que recoge tal o cual suceso o hazaña, ésta o aquella anécdota mínima, preciosa, de nuestro pueblo y sus soldados (*apud*. Monleón 1979: 102-103).

Análogamente, León recuerda, años después, la “alegría” del congreso –“alegría de la creación, de la pasión fecunda”– y el asombroso y conmovedor espectáculo de “toda la animada literatura de urgencia, graciosa, saltarina, oportuna, que corretea por calles y plazas y trincheras y pueblos” (León 1977: 37).

recibidos por Stalin, en un encuentro de dos horas que la escritora describe en varios artículos y recuerda también en su libro de memorias: “Stalin sonreía. Nos sentimos seguros. Y hablamos. Hablamos de muchas cosas, entre otras del Congreso de Escritores que pensábamos celebrar en España. Escritores de todo el mundo para que vengan y vean. Sesiones en Barcelona y en Valencia y en Madrid sitiado. Una verdad no tiene por qué ocultarse. Que vengan a ver la verdad de España” (León 1970: 85).

¹³ En el número del 19 de agosto de 1937 de *El mono azul*, se celebra el éxito de los tres volúmenes que, junto a obras como *Viento del pueblo* de Hernández, “han sido acogidos de manera entusiasta por los soldados de nuestro ejército o por el público en general”.

¹⁴ Las crónicas aquí reunidas proceden de publicaciones al servicio de la causa popular y vinculadas a la actividad de los aliancistas, como el citado *El mono azul*, la revista del Socorro Rojo *Ayuda* y la valenciana *Hora de España*, entre cuyos promotores figuraban Rafael Dieste, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert y Antonio Sánchez Barbudo. Para un estudio panorámico sobre el volumen, véase Ezama Gil 2019b.

¹⁵ Flores Pazos define la publicación moscovita más que una simple traducción, una nueva edición con muchos cambios, a partir del papel de la autora, que escribe una introducción inédita y selecciona, por cuestiones políticas y subjetivas, 43 de las 65 crónicas originales (Flores Pazos 2005: 46).

En el prólogo que escribe para el volumen, León, convencida de que “la patria es memoria. No basta nacer, hace falta recordar” (León 1937a: 8), reincide en la importancia de la memoria y en el valor testimonial del texto, que se refleja en la elección del género cronístico, mediante el cual se pretende propagar y cristalizar la sinergia entre intelectuales y soldados, estimular la lucha y agitar las conciencias:

Solo con el fin de ayudar la memoria, atareada continuamente en acontecimientos decisivos y trascendentales de nuestra lucha, he recopilado estas crónicas de la guerra civil. [...] El valor de la crónica de estos momentos en que habla España es, precisamente, lo que éstas tienen de documento y no de invención, de anécdota humana o de reacción de algún gran escritor –Antonio Machado– ante el hecho histórico presente. No podemos presentarlas más que llenas de esa virtud de ser contemporáneas al suceso, de ser partículas de la historia grande [...]. Para avivar la memoria dije que serviría esta crónica. Creo que la memoria, como el fuego, necesita atizarse [...]. Que despierten los que duermen sobre los laureles ajenos y se den cuenta del enorme esfuerzo realizado por los que convirtieron los grupos de guerrilleros en un ejército regular [...]. Algunos sentirán sus ojos temblando de lágrimas por el sencillo valor de nuestros héroes; otros, de ira, con el recuerdo de la Aviación fascista vengando en Madrid sus derrotas. Para todos habrá motivos en este libro de oír la voz que olvidaron. Voz de España hablando al mundo. Esto es todo (León 2007: 7).

Tratándose de crónicas, no exentas algunas de un tono marcadamente narrativo, se combinan en ellas información e interpretación, es decir noticias sobre sucesos históricos valoradas y comentadas por el juicio, subjetivo, de su autor, que desembocan en textos a medio camino entre periodismo y literatura, cuya hibridación fue señalada ya por Clariana en su elogiosa reseña publicada en *Hora de España* en 1937, donde se habla de “ágiles relatos donde el estilo busca la misma prisa de la sangre para decir su narración de guerra [...] reivindicando [...] la tradición popular de las crónicas” y alcanzando una “digna literatura de combate, doblemente valiosa en sinceridad y belleza” (Clariana 1937: 71-72)¹⁶.

Rasgo innovador del libro es la doble presencia de la mujer, que participa en él bien como protagonista de algunas crónicas, cuales “Las mujeres de Madrid en la guerra” de Vicente Salas Viu, bien en virtud de autora. Además de León, que firma cinco contribuciones, se recogen crónicas de la Pasionaria, icono del comunismo que dedica un homenaje a la catalana Lina Ódena, que tomó las armas al iniciarse la guerra y se quitó la vida cuando fue acorralada por los nacionales; Matilde de la Torre, diputada socialista, escritora y periodista que se exiliará en México; Rosario del Olmo, periodista comunista y colaboradora de León en *Octubre* y el *El mono azul*, quien transcribe entrevistas realizadas a mujeres empeñadas en el frente y en la retaguardia activa, donde ocupan desde los cargos de más alta responsabilidad hasta los más humildes y necesarios; Luisa Carnés, escritora comunista y, finalmente, la argentina María Luisa Carnelli, corresponsal de guerra. En todo caso, emerge el firme compromiso femenino con la causa republicana y su visión ideológica de la cultura como medio de educación y adoctrinamiento, alrededor del cual gira la crónica de León “La cultura, patrimonio del pueblo”, donde se cantan las hazañas del pueblo, que con sus fusiles ha decidido proteger la cultura, amenazada por el fascismo “que quema los libros” y por sus “incultos generales facciosos” (León 1977: 90). El breve texto se caracteriza por un dualismo de corte maniqueo y sintetiza esa concepción popular de la cultura defendida por los

¹⁶ Sabemos por Esteve que el libro fue objeto también de una muy exacerbada reseña de Emili Nadal, publicada en la revista *Nueva Cultura*, donde el autor critica los criterios de selección de las crónicas, a su juicio poco rigurosos (Esteve 2007: XIII).

aliancistas, que ha dado sus más altos frutos con la revitalización del antiguo romance español. Tanto aquí como en el autobiográfico y más poético “Mi barrio en ruinas”, emerge una visión borrosa del enemigo, reducido a una fuerza bruta y ciega, sin identidad ni connotación precisa: el fascismo, esa “doctrina ajena” que León asociará, en *La historia tiene la palabra*, a un “gran pie” que interrumpe bruscamente la vida (León 1977: 17)¹⁷.

De las cinco crónicas de León, dos se ajustan más al tema de la mujer en la guerra: “La doncella guerrera” y “El teniente José”.

“La doncella guerrera”, que fue primero radiado en noviembre de 1936 y luego recogido en *El mono azul* bajo el título de “A las mujeres españolas”, se basa en la apasionada recuperación del homónimo romance tradicional castellano dedicado a la historia de una muchacha que deja la paz de su hogar para marcharse a pelear, con su armadura que le oculta el pecho, “apretado al par de su corazón”.

Este tema popular, anteriormente recuperado por Dieste, quien lo había adaptado y reinterpretado para estrenarlo en su Retablo de Fantoques en 1933, en el ámbito de las Misiones Pedagógicas, es aprovechado por la autora para reivindicar, a través de una resemantización del mito, el papel de la mujer en el contexto de la guerra civil y en la historia en general, donde se alza como protagonista:

La doncella guerrera se marcha a ese definitivo lugar de la guerra, y se vuelve a marchar en toda ocasión que se presenta, y se nos ha ido ahora, en este 1936, en esta defensa de Madrid, apretando su pecho contra su corazón [...]. La mujer popular se ha levantado sobre nuestros campos rotos con el prestigio de su derecho a intervenir en la Historia de España. Si el miliciano, por disciplina de tirador, tiene que parapetarse en los accidentes del terreno, ella está de pie a pie firme bajo el vuelo de los aviones, resistiendo sola con su ira y su fe la metralla del enemigo [...]. La doncella guerrera debe aún conservar la armadura puesta y los pechos apretados contra su corazón; aún no puede llamar a la puerta de su casa para vestirse el traje del descanso. De pie, en la trinchera, donde los hombres luchan, ella, defensora de Madrid, tiene que terminar de escribir una página de nuestra Historia de España (León 2007: 79-81).

La doncella guerrera se convierte así en la imagen símbolo de todas las mujeres de España que luchan por la libertad, las que combaten en la línea de fuego y las que prestan servicio en la retaguardia, en los hospitales y trabajan en las fábricas en nombre de un ideal compartido. Y bien sabemos que León misma, además de animar con sus guerrillas teatrales a los milicianos afligidos por el miedo y la amenaza de la muerte, fue también agitadora de una lucha consciente, arengando a los soldados e “invocando su honor revolucionario, varonil y español” con su “pequeña pistola en la mano”, como testimonia Koltsov en su diario (Koltsov 2009: 90)¹⁸ y como ella misma confiesa en el reportaje sobre la protección del tesoro artístico nacional:

¹⁷ En el panfleto de 1944, la autora reelabora la crónica de matriz autobiográfico “Mi barrio en ruinas”, aquí incluida, en una operación intertextual que introduce una nueva perspectiva, dictada por el paso del tiempo. Señalamos, finalmente, las analogías que este artículo presenta con el poema albertiano “Madrid-otoño”, incluido en la citada colección *Capital de la gloria*, que muestra en toda su crudeza las consecuencias de los bombardeos en la ciudad, con sus escombros y “barrios en ruina” y se vale de potentes imágenes sinecdóquicas, recurrentes también en la crónica de León, en un diálogo entre las dos obras siempre reverdecido.

¹⁸ Koltsov menciona León en tres distintas ocasiones y la identifica, junto a figuras como la Pasionaria, Lina Ódena y Aurora Arnáiz, con la imagen de la auténtica mujer española, “firme y enternecedora”, que ha

Recuerdo haber hablado sobre el brocal de un pozo; en lo alto de un carro; en el atrio de una iglesia; apoyada contra un árbol; sobre una silla; mientras los *señoritos* dueños de una fábrica eléctrica apagaban la luz del pueblecín; encima de una barrica; sobre un camión, y en el balcón de la casa Consistorial. Todas las tribunas servían (León 1977: 25. La cursiva es mía)¹⁹.

El retrato de la doncella guerrera, que encarna las virtudes de la mujer cuya intervención en la guerra está íntimamente imbricada con la causa republicana (su opuesto es, dice León, la mujer “del otro campo”, que recibe el mismo tratamiento despersonalizado que su correspondiente masculino), remite simultáneamente a la figura de la miliciana “varonil” que tiene su puesto de combate en el frente, a la mujer que resiste en la retaguardia, a maestras y enfermeras y a las “madres combativas” que conocen el sacrificio de sus hijos, porque, afirma la escritora, “ahora todo es línea de fuego”. En efecto, la imagen subversiva de la revolucionaria combatiente, que con su mono azul y su fusil desfilaba en los carteles de la propaganda antifascista, pertenece a la primerísima fase de la guerra y fue desprestigiándose muy pronto, hasta convertirse, por varias razones –impreparación militar y acusaciones (infundadas) de prostitución– en elemento de obstrucción de la lucha armada, que hizo que se difundiera la consigna de “Los hombres al frente de batalla, las mujeres a la retaguardia”²⁰. A pesar de esto, no se puede negar que la guerra representó para la mujer española la ocasión propicia para extender sus horizontes más allá de la dimensión doméstica, conquistar mayor libertad y autonomía y acceder a la vida pública, que antes le estaba vetada, transformándose, como testimonia Mika Etchebéhère en su autobiografía *Mi guerra de España*, “de ángel del hogar en una fuerza necesaria para el trabajo de voluntariado social y de organización en la retaguardia” (Etchebéhère 2014: 16). Un ejemplo precoz de esta toma de conciencia femenina se descubre en otro personaje de León, sin duda emparentado con la doncella guerrera, que protagoniza el cuento “Liberación de octubre”, recopilado en *Cuentos de la España actual*. Se trata de la figura de Rosa, según Torres Nebrera inspirada en Libertad Lafuente (Torres Nebrera 1996b: 87), que se rescata de su asfixiante vida conyugal empuñando el fusil para combatir al lado de los mineros asturianos en la revolución de octubre de 1934, en un

conquistado sus derechos humanos gracias a la “revolución popular democrática” fecundada por la guerra civil (Koltsov 2009: 109-110). De tono más bien patético es la descripción de la pareja Alberti-León que, a diferencia de los demás aliancistas, decide quedarse en la sede de la Alianza en noviembre de 1937 (cuando la capital de la República se mueve a Valencia y se reorganiza la defensa de Madrid, que será encargada al general Miaja), esperando que se cumpla lo que parecía ser un inexorable destino, como emerge de las palabras que la autora le dirige al periodista ruso: “Estamos en nuestra ciudad, en nuestra casa. Nos defenderemos cuando nos llegue a nosotros el turno [...] tres balas para ellos, las dos restantes, para nosotros [...]. Somos españoles, antifascistas, revolucionarios. Hemos hecho agitación para la defensa de Madrid, hemos dirigido la Unión de Escritores Antifascistas, esto significa que hemos de perecer junto con la ciudad; nosotros mismos nos hemos dictado esta sentencia y la sentencia ha de cumplirse” (Koltsov 2009: 246).

¹⁹ Nos parece detectar en las palabras de León una alusión al “señoritismo” machadiano, concepto que la autora comparte y que es el núcleo de “Divagaciones”, artículo del poeta incluido en el libro (que precede estratégicamente “La doncella guerrera”), donde Machado, citando a su apócrifo Juan de Mairena, afirma que el “señoritismo” es una expresión de “hombria degradada”, “un estilo peculiar de no ser hombre” que no conoce la dignidad; en suma, un sinónimo de la burguesía, en contraste con el proletariado que, continúa el autor, conoce y afirma la dignidad y la ética. (Machado 1977: 83-84).

²⁰ El papel de la mujer republicana en la guerra civil ha sido ampliamente analizado por la historiadora Mary Nash, pionera en los estudios sobre la mujer en España y a cuyo riguroso ensayo, citado en bibliografía, se remite para una profundización del tema.

acto de definitiva liberación de la doble opresión que ejercen sobre ella el marido y la sociedad (Marcos 1979: 18). Y si para Rosa el matrimonio es sinónimo de subyugación y desengaño, para la futura “teniente José” el amor posibilita su emancipación como mujer independiente y como soldado que combate para liberar el país de las garras del fascismo. El texto (¿inspirado en la imagen de la Capitana?) posee la gracia de un relato biográfico –sea del todo ficcional o menos, no se configura como una crónica– y cuenta las aventuras de una modistilla llamada Josefa, “nueva doncella guerrera de romance” (León 2007: 95), que decide tomar las armas y unirse con su novio en la lucha, donde él perderá la vida. Josefa logra conquistar el respeto de sus compañeros de combate y hacer una brillante carrera militar con el nombre de teniente José, sin dejar nunca su espíritu femenino, dibujado en la imagen final del texto, donde, ya general, “se pinta los labios antes de entrar en la batalla”. En un diálogo intratextual típico de la escritura de León, la figura de la teniente José reaparece en la novela *Contra viento y marea* (1941)²¹, como símbolo de las “varonas valientes” que “habían guerreado con la barrita de carmín en un bolsillo” y que luego fueron desacreditadas por los “jefes antiguos que han decidido que las milicianas jugaron bastante a la guerra [...] tal vez porque los hombres se avergonzaban, delante de ellas, de tener que retroceder” (León 2010: 331-332). Es evidente que en las palabras citadas late una crítica mal disimulada de la gestión de la cuestión femenina por parte del ejército y de la obligada retirada de la mujer a las tareas de socorro. Finalmente, es oportuno recordar que el binomio amor y guerra, tan presente en la producción de León y que sustenta la narración del breve relato insertado en la *Crónica*, se asienta en circunstancias históricas del contexto bélico español y en particular de la primera etapa de la guerra, cuando no era inusual que jóvenes mujeres sensibles a la causa antifascista decidieran enrolarse con novios, maridos, amigos y compañeros de partido (Nash 1999: 115).

4. Conclusiones

En estas páginas, se ha buceado en la militancia cultural de María Teresa León en los años de la guerra, que, como se ha visto, ven su participación activa y directa en múltiples frentes: la innovadora propuesta de un teatro de urgencia, la protección del tesoro artístico nacional, la organización del II congreso de escritores y la edición de la *Crónica general de la guerra civil*, de la cual la autora conservaba un ejemplar mordido por su perra Mucki, que ella consideraba como una “curiosidad de bibliófilos” (León 1970: 157).

Y para terminar la semblanza de esta escritora comprometida con su tiempo, que nunca abandona su pasión y su energía y que confía en el poder de la palabra y de la memoria –trágicamente perdida por el Alzheimer, que la afectó antes del tan anhelado regreso a España en 1977–, al servicio de la cual ofrece su testimonio, citaré el testamento simbólico a las mujeres españolas, cargado de esperanza en el futuro: “¿Ha llegado la hora de hacer mi testamento? Dejo a las mujeres de España mi entusiasmo por la vida. Nada más. Es todo lo que tengo” (*apud*. Estébanez Gil 2005: 187).

²¹ En el prólogo que acompaña la edición crítica de la novela, a cargo de Torres Nebrera, el más atento estudioso de la obra de León hipotiza que *Contra viento y marea* estuviera terminada antes de la salida de la escritora para Francia (1939) y aduce varios argumentos a favor de esta tesis (cfr. Torres Nebrera 2010: 25-26).

BIBLIOGRAFÍA

- Aznar Soler, Manuel (1993), *María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil*, en *Anthropos*, 148, pp. 25-34.
- Aznar Soler, Manuel, Schneider, Mario Luis eds. (1978), *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*, Barcelona, Laia, 3 vols.
- Clariana, Bernardo (1937), *Crónica general de la guerra civil*, en *Hora de España*, 9, pp. 71-72.
- Estébanez Gil, Juan Carlos (2005), *María Teresa León. Valoraciones de un centenario*, en Olga Álvarez de Armas (ed.), *María Teresa León: Memoria de la hermosura*, Madrid, Fundación Autor, pp. 181-190.
- Esteve, Luis A. (2007), "Prólogo", en María Teresa León (ed.), *Crónica general de la guerra civil*, Sevilla, Renacimiento, pp. IX-XXIII.
- Etchebéhère, Mika (2014), *Mi guerra de España*, Oviedo, Cambalache.
- Ezama Gil, Ángeles (2019a), "Introducción", en María Teresa León, *El viaje a Rusia de 1934*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-34.
- Ezama Gil, Ángeles (2019b), *La "Crónica general de la guerra civil" (1937): un repertorio periodístico. Un documento. Un manifiesto de grupo*, en *Analecta Malacitana*, 40, pp. 63-91.
- Flores Pazos, Carlos (2005), *María Teresa León en la URSS (Tercer viaje, 1937)*, en Olga Álvarez de Armas (ed.), *María Teresa León: Memoria de la hermosura*, Madrid, Fundación Autor, pp. 30-48.
- García Montero, Luis (2000), "La pasión de la memoria", en María Teresa León, *Juego limpio*, Madrid, Visor, pp. 7-18.
- Koltsov, Mijaíl (2009), *Diario de la guerra de España*, Barcelona, Planeta.
- León, María Teresa (1937a), *Dos de mayo*, en *Ahora*, 108, pp. 6, 8.
- León, María Teresa (1937b), *Gato por liebre*, en *El mono azul*, 36.
- León, María Teresa (1970), *Memoria de la melancolía*, Buenos Aires, Losada.
- León, María Teresa (1977), *La historia tiene la palabra*, Prólogo, selección del apéndice y notas de Gonzalo Santonja, Madrid, Hispamerca.
- León, María Teresa (1979), *Una estrella roja*, Madrid, Espasa Calpe.
- León, María Teresa (2000), *Juego limpio*, Madrid, Visor.
- León, María Teresa (2010), *Contra viento y marea*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- León, María Teresa (2019), *El viaje a Rusia de 1934*, edición de Ángeles Ezama Gil, Sevilla, Renacimiento.
- León, María Teresa ed. (2007), *Crónica general de la guerra civil*, Sevilla, Renacimiento.
- Machado, Antonio, *Divagaciones*, en María Teresa León (ed.) *Crónica general de la guerra civil*, Sevilla, Renacimiento, pp. 83-84.
- Mangini, Shirley (1996), *Resistencia a la memoria y memorias de resistencia*, en *DUODA, Revista d'Estudis Feministes*, 10, pp. 101-113.
- Marco, Joaquín (1979), "Prólogo", en María Teresa León, *Una estrella roja*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-23.
- Monleón, Luis (1979), *El mono azul. Teatro de urgencia y Romancero de la guerra civil*, Madrid, Ayuso.
- Nash, Mary (1999), *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus.
- Santonja, Gonzalo ed. (1984), *Romancero de la guerra civil*, Madrid, Visor.
- Swan, Alan (1988), *Un article retrouvé de María Teresa León en anglais: «The revolt in Asturias»*, en *Bulletin Hispanique*, 3-4, pp. 405-417.
- Torres Nebrera, Gregorio (1996a) *Los espacios de la memoria. (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid, Ediciones de la torre.
- Torres Nebrera, Gregorio (1996b), *María Teresa León: cinco cuentos recuperados*, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIX, pp. 485-512.
- Torres Nebrera, Gregorio (2010), "Estudio preliminar", en María Teresa León, *Contra viento y marea*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 11-54.
- Zambrano, María (1936), *La libertad del intelectual*, en *El mono azul*, 3.

BARBARA GRECO • PhD in Spanish Literature from the University of Pisa, Barbara Greco is Research Fellow in Spanish Literature at the University of Turin. Her research interests include modern and

contemporary Literature, especially the study of falsification, humour and vanguard experimentations. She coedited three volumes about fantastic in Hispanic literature, published by Biblioteca Nueva in 2014; is author of the monographic studies *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie* (2018), *La musa bifronte di José Agustín Goytisolo* (2015) and *L'umorismo parodico di E. Jardiel Poncela: i romanzi* (2014) and wrote articles about Cervantes, Galdós, Jardiel Poncela, Goytisolo, La fura del Baus, Aub and Merino.

E-MAIL • barbara.greco@unito.it

GRITOS SORDOS DE UNA GUERRA

La imagen de la mujer en los cuentos
de M^a Luz Morales y Manuel Chaves Nogales

Laura PACHE CARBALLO

ABSTRACT • *Deaf Screams from a War: The Image of Women in the Short Stories by María Luz Morales and Manuel Chaves Nogales.* Literature allows reflection upon collective questions that become the reflection of values from a certain period. One of which is the role played by women within society through their representation in texts, an echo of our history. The concept of femininity is therefore not an isolated issue, but concerns the sociocultural legacy of civilisations, each succeeding the last –not exclusive to modernity– informing art itself and, as a result, becoming a mirror image of those sensibilities, which are bound by a particular weight of tradition. This study aims to briefly discuss the role of women in the Spanish Civil War in two volumes of short narrative forms in which we will find diverse female roles that range from those that are more linked to their historic dependency on men, as in the case of Manuel Chaves Nogales’ work (1937), and other examples that are clearly more emancipated, as in the work of María Luz Morales (1962).

KEYWORDS • Women; Short Narrative Forms; Spanish Civil War; M^a Luz Morales; Manuel Chaves Nogales.

On ne naît pas femme, on le devient
Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*

1. Ellas también hicieron la guerra

La literatura permite reflexionar sobre cuestiones colectivas que se convierten en reflejo de los valores de una determinada época. Una de ellas es el papel que ostenta la mujer en la sociedad a través de su representación en los textos, eco de nuestra civilización. Practica, con ello, una forma de responsabilidad social porque desde ella se hilvana el acervo cultural que da lugar a los patrones de lo femenino, construyendo un lugar “donde se elabora y transmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originados tanto por la tradición patriarcal-machista, como por el pensamiento de las mujeres” (Gajeri 2002: 441). El concepto de feminidad, por tanto, no es algo aislado, sino que va asociado al legado sociocultural de las civilizaciones que van sucediéndose –no exclusivo de la modernidad– tramándose en el arte al son de cada periodo y terminando por ser una imagen especular de esas sensibilidades aunadas a cierto peso de la tradición¹. La representación de la mujer en el relato bélico contribuye a construir una memoria

¹ Véase Andrade Molinares (2012: 99).

histórica y literaria y, aunque no se pretende con este trabajo denunciar las patentes desigualdades contra la mujer, antiguas y actuales, sí intenta revisar el lugar que ocuparon muchas de ellas durante la contienda, a través además de figuras cercanas al periodismo, comprometidas con el cometido testimonial que demandaba la época, y por medio de su literatura. Lo que está claro, tal y como sostiene Antonina Rodrigo (1999: 23) es que “ellas también hicieron la guerra, estuvieron en el maquis, en la resistencia, y además, permanecían sometidas, a las vicisitudes de la casa, de la familia, del trabajo. La que militaba asumía su compromiso político, sin cortar las riendas del hogar, donde reinaba la penuria”, conviviendo en una dicotomía difícil de resolver y con un legado antiguo, lastre de su emancipación, todavía presente en nuestros días. Así, este estudio pretende ser una breve aproximación al papel de la mujer durante la guerra civil española en dos volúmenes de cuentos donde se ven representados, desde diferentes miradas, roles femeninos más ligados a su dependencia histórica con el hombre, en el caso de Manuel Chaves Nogales (1937), y unos modelos claramente más emancipados en el de María Luz Morales (1962).

2. Manuel Chaves Nogales: una presencia simbólica

El primer título que nos ocupa es una obra de Manuel Chaves Nogales, cuyos relatos fueron redactados entre 1936 y 1937 –en plena contienda y a medio camino del exilio– y publicados en ese momento en Chile. Estas historias de «héroes, bestias y mártires de España», como reza el subtítulo, nos quedan marcadas *A sangre y fuego*, tal es la sacudida de su prosa. Andrés Trapiello (2019: 195) no puede dejar de hablar de él en términos excelsos: “cuánta belleza, cuánta verdad en esas páginas. Son historias, novelas cortas sobre la guerra y la revolución escritas y publicadas en el mismo año 1937 con una libertad que es infrecuente encontrar en uno o en otro bando”². Por eso se carga de valor este volumen, capaz de analizar la deshumanización fatal del primer año de enfrentamiento con una lucidez y una mirada exenta de ideologías fanáticas. En este contexto emergerá la figura femenina que proyectan los cuentos, erigiéndose casi siempre como un agente secundario.

Director de un importante periódico republicano en los años treinta (*Ahora*), Chaves Nogales se encuentra próximo al azañismo, definiéndose como un “pequeño burgués liberal” (p. 3)³ y con un posicionamiento que fue variando al margen de cualquier fanatismo:

Los reportajes de Chaves muestran una ideología de centro, no en el sentido de huida de la izquierda y la derecha, sino en el de búsqueda de un equilibrio, de un no dejarse arrastrar por el apasionamiento, sino fundamentarse en el análisis y huir de extremismos que la Historia demuestra (y hoy está plenamente confirmado), sólo arrastran al caos (Cintas Guillén 2001: 14).

² Respecto a su adscripción genérica, cuento o *novela corta*, tal y como lo define el propio autor, véase Valls (2018: 150).

³ A partir de ahora, citaré la página entre paréntesis de la edición trabajada cuando me refiera a los cuentos de este autor: Manuel Chaves Nogales (2018): *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, introducción de María Isabel Cintas Guillén, Barcelona, Libros del Asteroide [2011]. En ella se incluyen dos cuentos inéditos: “El refugio” y “Hospital de sangre”, situados al final del volumen. Estos fueron publicados, entre 1937 y 1938, en prensa: *La Nación* de Buenos Aires, el periódico francés *Candide*, la revista cubana *Bohemia*, la mexicana *Sucesos para todos*, el diario inglés *Evening Standard*, o el neozelandés *Weekly News*; y en libro en las ediciones de Ercilla, en Chile, y en otras de Nueva York, Londres y Toronto.

De este modo, atento a la realidad como estuvo siempre, en este volumen se hace patente la imagen femenina que tenía el autor. Pueden agruparse las representaciones que van acampando en estas historias, algunas más insignificantes que otras, en diferentes bloques, casi simbólicos, del rol que asumió la mujer en esta época bélica, trasunto de un legado histórico y cultural que se perpetúa durante la II República y se radicaliza con la dictadura franquista⁴, desde la voz, además, de un “antifascista y antirrevolucionario” pero “demócrata” (p. 4) ante todo. Por un lado, encontramos un conjunto de representaciones en que la estampa de la mujer viene personificada por el amplio grueso de civiles, pasivos ante el conflicto y damnificados por la guerra. Muchas de estas escenas muestran a féminas acompañadas de niños, para completar otro de los estereotipos presentes en la obra: el de madre o esposa, quienes conviven con mujeres que cumplen un cometido ideológico (de cualquiera de los dos bandos –muy pocas–), de obreras o trabajadoras, de intelectuales, de extranjeras o el colectivo de las religiosas. Hay que añadir a esto que la gran mayoría pertenece al pueblo (despersonalizado, víctima y sin nombre) o al sector republicano.

2.1. Tipos de mujeres

2.1.1. Mujeres anónimas, víctimas de la guerra

En algunos cuentos como “¡Massacre, massacre!” podemos apreciar la presencia de mujeres y niños anónimos padeciendo los estragos de una contienda que los relega a una clara desprotección y sufrimiento, a diferencia de los hombres quienes, aunque también padezcan, no parecen despertar ninguna piedad (p. 16). Se ven todos afectados por la guerra, sin embargo, las mujeres representan el grueso del inventario por la capacidad de compasión que consiguen despertar en el imaginario popular, del que se sirve el narrador: “La mortandad fue terrible. En los zaguanes de las casas de socorro, muertos y heridos confundidos, en su mayor parte mujeres y niños” (p. 38); aun a manos de los propios republicanos: “las mujeres jóvenes que había en la cola empujándolas por el pecho con las palmas de las manos, y ellas no se lo querían consentir por muy miliciano que fuese” (p. 36), pues la crítica del fanatismo alcanza a los dos bandos. Otras referencias que completan este retrato colectivo de gusto casi costumbrista⁵ se encuentran en las páginas 17, 96 o 278.

2.1.2. Madres o esposas

Se evidencia en este otro grupo la indefensión de las víctimas y por ende la barbarie que supone la guerra, retratando con fino sentido su consecuente deshumanización, cargada de crítica: “...durante la madrugada, para las madres, es un tormento insufrible el tener que arrancar a sus hijitos de la cuna en que duermen y llevarlos, aprisa y corriendo, medio desnudos, a los sótanos,

⁴ En la época de II República, la mujer empieza a gozar de ciertas libertades, aunque en el fondo el modelo planteado no se desliga del todo del sistema patriarcal y tradicionalista: “Gran parte del trabajo de la Asociación de Mujeres Antifascistas estaba relacionado con el ejército. Se dedicaban al lavado de la ropa de los combatientes, visitaban a los heridos en los hospitales, entregaban banderas a los distintos regimientos y eran madrinas de guerra de los soldados. Todas estas actividades suponían una repetición de los roles y estereotipos a los que debían enfrentarse las mujeres en su vida diaria” (Gómez Escarda 2008: 98).

⁵ En el que el autor se siente cómodo, tal y como explica Cintas Guillén (2001: 14): «El periodismo de Chaves Nogales estuvo profundamente arraigado en la literatura, para no escapar de su época. Con Larra, su modelo y maestro en tantas cosas, coincidió en el tratamiento de temas candentes en la sociedad de su momento y en el uso de un género costumbrista, en el que “dibujar los tipos implica mostrarlos en acción. Y esa acción obliga a crear un ambiente en su torno”».

donde las criaturitas se pasan las horas llorando porque tienen frío y están asustadas” (p. 18). Chaves Nogales observa y describe relatando lo que ha visto y está pasando en su país, empujado por un ávido ánimo periodístico y, gracias a estas pinceladas narrativas de gran valor poético, consigue fotografiar de forma vívida lo que pretendía transmitir en una mezcla de literatura y crónica poniendo el foco en este colectivo: el horror de una contienda y sus efectos (“¿...es que no ven con sus propios ojos a las criaturitas inocentes y a las inofensivas mujeres que todos los días sucumben?”, p. 304). En esta sección también pueden identificarse algunos personajes que cumplen con sus labores domésticas, claramente relegadas a un segundo plano y dependientes del hombre⁶: “Por el hueco del torno asomaban la cabeza las mujeres de la cocina, una vieja y dos mocitas ganosas de recoger siquiera fuese de refilón la bendición del pae Frasquito” (p. 48), quienes ostentan con orgullo el rol tradicional. Tan tremenda es la contienda que lleva a situaciones extremas e inhumanas a los que la padecen, pasivos e indefensos: “los niños lloriqueaban y se orinaban en las alfombras con gran envidia de sus madres, que de buena gana lo harían también si se atrevieran” (p. 81), costumbres que contrastan con el lujo del ateneo instalado por la Federación Anarquista Ibérica (FAI) donde se relata esta parte de “Y a lo lejos, una lucecita”. Otros ejemplos de esta categorización aparecen en las páginas 59, 60, 63, 205 o 226.

Un testimonio interesante personificado en el retrato de la madre⁷ es la voz testigo que toma el relevo del narrador omnisciente que inicia el cuento «¡Viva la muerte!». Entramada en medio de una voz omnisciente, similar en todos los relatos⁸, se contempla el relato triunfal y cargado de retórica grandilocuente de los rebeldes. De este modo, la derrota, así como la venganza y la barbarie, cobran vida y universalidad en el testigo de esa superviviente quien, en primera persona, refiere el ensañado asalto que los fascistas acometen en un pueblo de la sierra de Guadarrama:

Desde aquella noche horrible no hay en Sanbrian más ser vivo que yo. Mataron a mi hombre delante de mis ojos, huyeron mis hijos. ¿Para qué huir? Esperé a que me matasen también. No sé por qué no lo hicieron (...) «A partir de entonces soy el único ser humano que habita este pueblo. Alguna vez, durante la noche, ha venido escondiéndose tal o cual madre o esposa fugitiva anhelando saber la suerte de los suyos (p. 205).

Este relato testimonial con tintes de monólogo interior evoca una matanza cruel que arrasa con todo, a modo de planto lacónico que adquiere carácter absoluto: “Sólo estoy yo aquí para llorar y rezar por todos” (p. 205), lo único que queda ya por hacer. El lamento de la mujer, pues, convive, al margen, con la voz de los dos bandos enfrentados, encarnando la denuncia del desgarrar, que no entiende de ideologías.

Las madres, por otro lado, representan el legado histórico de la heroicidad, junto a los valores de abnegación, bondad y cariño, atributos morales y mentalidad tradicional de la preguerra, tal y como puede verse en “Bigornia”, donde asistimos a un discurso directo ejemplificante que supera

⁶ Puede evidenciarse en algún pasaje la relación de posesión implícita que media entre los géneros, por la que se determina como punto de referencia al varón: “vuestras mujeres” (p. 159) o “sus mujeres y sus hijos” (p. 204).

⁷ Tal y como señala Chaves Fernández, “las representaciones de la figura materna han emergido una vez más como una temática de interés que encierra no solamente problemáticas de género sino también políticas y culturales, como lo demuestran las representaciones de la maternidad elaboradas por las tradiciones literarias españolas y latinoamericanas desde finales del siglo XIX” (2018: 118).

⁸ Véase Valls (2018: 155).

el miedo a cualquier represalia: “–Yo tengo un hijo soldado que está ahí en el cuartel, prisionero de los oficiales, y vengo a salvarlo. ¡Es mi hijo, sabe usted!” (p. 223). Personifican estas el coraje símbolo de incondicionalidad y fuerza: “En lo alto de un camión vio Bigornia al cornetilla y su madre. La brava mujer se había colocado sobre el peto del delantal el correaje y las cartucheras de un soldado y, echando un brazo protector sobre el hombro de su hijo, alzaba en el otro el fusil y gritaba furiosa: –¡Mueran los fascistas!” (p. 228). No puede dejarse de lado en este bloque marcado por el rol histórico de la madre otro patrón estereotipado de la época: el de la mujer casada, definida por su filiación marital, por eso encontramos “esposas de comandantes” (p. 191), “señora de” (p. 192), o en las páginas 263 o 264 algunos personajes que asumen de nuevo el papel de ama de casa.

2.1.3. Obreras, mujeres del sector de los servicios

Aparece en este bloque, por ejemplo, la dueña de una pensión (p. 25), algunas enfermeras⁹ (p. 305) o religiosas (p. 306), ajadas por unos milicianos laicos heridos que reniegan de unas y de otras: “–¡Porque... malas sois vosotras las beatas, pero peores son las enfermeras laicas! ¡Esas, todas, todas, son fascistas!” (p. 308). También podemos identificar aquí a las cupletistas de “La columna de hierro”, mujeres que proyectan una imagen degradada, con una vida y –por tanto– una moral relajadas: “Sólo se toleraba que apareciesen vestidas las bailarinas andaluzas¹⁰, que por sus fieros ademanes y sus desplantes trágicos se hacían acreedoras a la dignidad del vestido” (p. 108). Estas acaban condenadas primero por el narrador omnisciente: “encogida como una gatita y tan en cueros que daba frío verla” (p. 109) y luego por la propia trama, pues con la llegada de un dirigente de la Columna de Hierro acaban casi todas fusiladas (p. 112). Entre toda la delegación de protagonistas que arman un colectivo destacable, sobresale la figura de “una muchacha bonita” (p. 107), pareja de otro de los personajes destacables de la historia, un aviador inglés que se ve combatiendo en la columna comandada por el Chino. Pepita y este extranjero anónimo admirador de Azaña protagonizan una fingida historia de amor que ayuda a descubrir que ella es una falangista infiltrada. Al final, Jorge –como se hace llamar el intrépido inglés al servicio de la República– es integrado en una escuadrilla y acaba abatiéndola, desdibujada en una imagen masculinizada¹¹ al

⁹ El papel fundamental que llevaron a cabo a base de cuidados en la retaguardia fue también objeto de polémica, ya que se tradujo en algunos sectores como una amenaza frente al hombre, que veía su dominio en el ámbito laboral comprometido (véase Gómez Escarda, 2008: 90). Con relación a esta figura, María Luz Morales, defensora de una modernidad ciertamente conservadora, destacaba en un temprano artículo (1921) el espíritu de entrega, transmisor de valores tradicionales, que ostentaba la feminidad de dicho estereotipo: léase la abnegación, la piedad o la ternura (Lázaro y Salgado de Dios, 2018: 127).

¹⁰ Las referencias a su tierra no dejan de ser comunes, como pasa de forma más explícita en “La gesta de los caballistas”, relato que se presenta, tal y como señala Valls (2018: 155), “desde una perspectiva cercana al punto de vista de los rebeldes, sin que por ello defienda su actuación”. Cabe recordar que Chaves Nogales escribió desde temprano sobre Andalucía y su idiosincrasia, tal y como puede verse en su primera obra, *La ciudad* (1920).

¹¹ Aquí la imagen de la miliciana en las carnes de Pepita, declarada fascista, acaba teniendo un comedido irónico, pues esta figura sirvió ante todo para reivindicar desde las filas republicanas su ferviente comedido antifascista, en el que hasta las mujeres tomaban partido activo: “Se las representaba con una imagen moderna, eran jóvenes vestidas con su mono azul –uniforme de trabajo proletario–, y cargando con un fusil. Lo que se pretendía conseguir era la ruptura frente al orden establecido, en el que la mujer estaba subordinada al poder patriarcal y conseguir el derecho a la igualdad de condición (...) no sólo lucharon en los frentes

final del cuento: “una figura de miliciano fina y breve que se mantuvo enhiesta mientras las demás se aplastaban contra la tierra. ¿Era ella? De lo único que estaba seguro era de que la última ráfaga de su ametralladora la tiró a tierra” (p. 134), engullida por la barbarie de los hombres de la columna: “Con ellos iba una muchacha, también con pantalón de pana y cazadora de cuero, que, esgrimiendo una pistola, gritaba como una furia para dar aliento y coraje a los luchadores” (p. 125). Pepita termina luchando con un bando que no es el suyo pero que representa, según el narrador, sus mismos ideales¹², y sin embargo, se erige como personaje femenino significativo capaz de defender su postura de forma autónoma y consecuente; no en vano pone en su boca un poderoso alegato de denuncia, una de las máximas de este volumen: “Yo no creo en el pueblo ni en sus virtudes”¹³ (p. 131).

2.1.4. Mujeres con roles ideológicos

Siguiendo con pinturas femeninas relevantes más allá del mero tipo, algunas incluso con nombre, cabe remarcar aquellas que ostentan una función de carácter ideológico. El primer ejemplo lo hemos visto en Pepita, la única defensora de los valores del bando rebelde junto a otra imagen más conservadora y alejada en años a este personaje: “la tía Conchita” (p. 49), una matriarca de la familia de señoritos andaluces que protagonizan el relato “La gesta de los caballistas”. Esta representa la solidez de los valores tradicionales y la entereza de esa generación. Así, “con sus setenta años, era la única mujer de la ilustre familia que quedaba en el cortijo. Las hijas y las nueras del marqués estaban en Biarritz, Cascaes y Gibraltar desde antes de que comenzase la guerra. Pero la tía Concha no le tenía miedo a nada ni a nadie, no había querido marcharse” (p. 49). Por otro lado, se escuchan proclamas republicanas en el relato “Y a lo lejos, una lucecita”, donde aparecen dos mujeres –con nombre– que destacan sobre el resto. Una es Sor María, una monja “que convertida en la camarada María adscrita al Socorro Rojo Internacional y con su carné del Partido Comunista en el pecho, iba y venía de una cama a otra intentando vanamente apaciguar el furor político, el odio de clase de aquellos infelices”¹⁴ (p. 99); y la otra, la señorita Carmina, “una mujer entrada en años a las que no sobrecogieron los fusiles ni las malas caras de los milicianos” (p. 90) y su hija, “una cabecita rubia y ondulada”¹⁵ (p. 91). Mientras la primera defiende los valores republicanos de forma clara –y entraría en el grupo de las religiosas–, las segundas parecen tener relación con el “propio ministro de la Gobernación” (p. 90), aunque Carmiña acabará confesando ser una espía infiltrada –como Pepita– no sin antes haber intentado seducir al miliciano que la vigilaba¹⁶ (pp. 91-93). La acaban matando en un pasaje de alta carga

sino que además se encargaron de arengar a los varones para que salieran a la calle” (Gómez Escarda, 2008: 88), tal y como hace aquí la protagonista.

¹² En un momento del relato puede leerse de la Columna de Hierro: “Esos canallas son los mejores propagandistas de Franco” (p. 121).

¹³ Afirmaciones similares pueden encontrarse a lo largo del libro en boca de otros personajes: «–El pueblo –replicó el marqués– siempre es cobarde y cruel. Se le da el pie y se toma la mano” (p. 51).

¹⁴ En el último cuento, con final sorpresivo, también aparece una religiosa asociada al bando republicano, cierre en el que se descubre que su tío, a quien se dedica a escribir una carta en los ratos en que los heridos se lo permiten, resulta ser una gran personalidad del Gobierno de la República. Llama la atención que aparezcan dos curas en el libro (“Y a lo lejos, una lucecita” y “¡Viva la muerte!”) y resulten ser falangistas.

¹⁵ Presentada por medio de su “alcoba de mujer lujosa y coqueta”, “con aplomo y altanería” (p. 91). Nótese cómo viene definida por su clase y su preocupación por la apariencia.

poética, el cual contrasta con la crudeza de la escena: “El chal de seda le revoloteaba en torno al cuerpo como una mariposa perdida en la noche. Volaba por el senderillo en busca de un refugio imposible cuando la traspasaron las balas de los máuseres” (p. 95).

Sin duda, los personajes femeninos que más entidad tienen de todo el libro son las hermanas de “¡Viva la muerte!”, Rosario, Carmen y Adela. Estas representan al bando republicano, sindicadas socialistas que trabajan de sirvientas en un hotel de la sierra de Guadarrama al inicio de la sublevación militar y que funcionan como tándem opuesto con las “esposas de los comandantes”¹⁷ (p. 191) en el cuento. Se evidencia en él el desgarramiento del conflicto materializado en la lucha de clases¹⁸. Si bien las primeras simbolizan un grupo de mártires, abatidas por los rebeldes, Chaves Nogales es capaz de iluminar en ellas el sentido de piedad, frente a la cobardía y sed de venganza encarnadas por el señor Tirón, “entusiasta filofalangista, comprometido con los elementos de extrema derecha de Valladolid” (p. 192). No en vano, el autor sabe aplicarles pinceladas de sutil ironía paródica, extendida aquí a algunas figuras del bando rebelde, casi convertidos en fantoches: “Era Paco Citroen un curioso producto de Celtiberia” (p. 206). Dicho procedimiento alcanza de lleno a este protagonista, incapaz de albergar ni una pizca de humanidad para salvar a las tres muchachas que antes le habían perdonado la vida a él: “Su fondo nietzscheano de fascista le decía que la duda era una buena almohada” (p. 209), “Pero era poco hombre para tan gran empeño” (p. 211), “¡Qué gran farsante era!” (p. 212). Así, el final, de gusto muy lorquiano, como el nombre de “la más joven, Adela” (p. 194) y el conjunto femenino, acaba con la muerte de las jóvenes, de Rosario, “una morena fuerte y guapa” con el *leitmotiv* que cierra el cuento: “lloraba como una chiquilla” (p. 214), muestra de su compasión y humanidad, y de la más rebelde, símbolo de libertad, tal y como se presenta a “esa Adela”, quien, “aunque era muy poquita cosa, iba muy firme. Hasta sonreía. Luego se nos derrumbó y hubo que llevarla junto a la pared a puñados. A lo último todavía tuvo fuerza para levantarnos el puño. No le dimos tiempo a gritar” (p. 213). A pesar de que “eran jóvenes y guapas” (p. 213), igual que en el drama de Lorca, el futuro que les espera va asociado a la opresión y la muerte. Y a pesar de todo, se pone de manifiesto en el desenlace la dura atrocidad de la guerra, que pasa, una vez más, por evidenciar toda su crudeza a través de personajes femeninos, pues, tal y como reza el falangista encargado de matarlas: “–No es lo mismo fusilar mujeres que hombres, jefe” (p. 213).

2.1.5. Mujeres intelectuales

Por otro lado, en el cuento que abre el volumen, “¡Massacre, massacre!”, aparece en escena un personaje femenino real, única comparecencia como representación de los intelectuales que contaron con protagonismo en la guerra, que aparece, además, sin pena ni gloria. Se trata de María Teresa León¹⁹, quien, junto a Alberti y Bergamín, es descrita con cierta ironía y tintes de parodia

¹⁶ Se hace patente aquí cómo la seducción se convierte en un arma para la mujer.

¹⁷ La principal figura femenina del bando opuesto, la señora de Tirón, se identifica por la posición de su marido, jefe de la Falange. Este orquestrará la cruel venganza en Sanbrian por el asalto del pueblo al cuartel de la Montaña gracias a que es salvado por las muchachas en el avance de la revolución.

¹⁸ Se produce una inversión –con fines paródicos– de los roles propios de las mujeres y las sirvientas republicanas: “pusieron a la esposa del comandante a pelar patatas, a la señora de Tirón ayudó a encender la lumbre, y el propio señor Tirón, bromeando condescendentemente, estuvo poniendo la mesa bajo la dirección de Adelita” (p. 195). Nótese el diminutivo de esta última, recurso recurrente en la construcción de personajes femeninos.

¹⁹ Figura femenina destacable por aquellos años, desarrolló una intensa actividad de agitación cultural durante

que rozan el esperpento: “María Teresa León, Palas rolliza con un diminuto revólver en la ancha cintura” (p. 33), de lo que no se salvan tampoco ellos (*ib.*). También aparece Malraux²⁰, el cual sale mejor parado de la patente crítica del narrador²¹.

2.1.6. Mujeres extranjeras

Por último, podemos destacar la aparición de algunas figuras extranjeras, siempre enmarcadas en esa imagen tradicional de la mujer, que sobresale por su dimensión doméstica, la belleza o su ejemplaridad, patrones clásicos de representación: “Unas inglesas silenciosas hacían labor de ganchillo” (p. 73), “una norteamericana bonita mostraba las piernas; una dama respetable dormía con perfecta respetabilidad” (*ib.*). Como trasfondo común, así, vemos cómo el reflejo femenino se ve bañado de frecuentes rasgos de infantilización (p. 114), la asunción de un rol tradicional²² y la ocupación de un segundo plano, como pasa en el caso, evidente, de “El refugio”, donde el personaje que vive la gran tragedia de perder a la hija es el padre, relegando a la mujer, madre de la criatura, a contadas apariciones que están ligadas, además, a su rol de ama de casa (p. 288), y apareciendo “tras él, pálida como una muerta y con los ojos secos” (p. 292).

2.2. La dictadura de la belleza

Una constante en la manera de presentar a los personajes femeninos en estos relatos pasa por apelar a un juicio sometido a su aspecto físico, llegando a cosificar en algunas ocasiones a las aludidas, como pasa en “La Columna de Hierro” al referirse a las artistas del local, encabezadas por la protagonista, “una muchacha bonita” (p. 107): “Cupletistas con feos voces, y bonitos cuerpos cantaban mal, pero cantaban desnudas” (p. 108). Estas llegan a aparecer incluso como botín: “se fueron a los *music-hall* y cabarés para beber y para incautarse de las mujeres y del dinero de las taquillas” (p. 113). En este caso le sirven al autor para simbolizar la ferocidad y el ensañamiento de los que, en nombre de la revolución, aprovecharon para arrasar y asesinar a su antojo, tal y como puede evidenciarse también en la escena en que se produce un “grotesco rapto” (p. 115) a modo de espectáculo. Esta mirada algo frívola del personaje femenino tiene quizá que ver con la

la época del conflicto bélico. Intelectual vinculada sobre todo al mundo del teatro y la literatura, se convirtió en una activista arropada por la ideología republicana, ejerciendo labores fundamentales como las de secretaria de la Alianza de Intelectuales Antifascistas o vicepresidenta del Consejo Central del Teatro. A pesar de todo, su escaso reconocimiento no escapa a la sombra que le supuso convivir al lado de Rafael Alberti, aunque este le reportara puertas de acceso a entornos poco disponibles para las mujeres en aquel momento, no pudo evitar el fin que hicieron otras muchas mujeres, poco atendidas por la crítica (véase Vilches de Frutos, 2010: 692).

²⁰ Para ampliar sobre la relación que tuvo el escritor francés con la guerra civil española, véase Ette, Figueras y Jurt (2005).

²¹ Esto puede deberse a que, tal y como señala Cintas Guillén (2001: 14), «Chaves está en la línea que defendieron Gide y Malraux respecto a la literatura comprometida en el I Congreso Internacional en Defensa de la Cultura (París, junio de 1935) y la conferencia del Ateneo de Madrid de mayo del mismo año, respectivamente: intento de superación de extremismos ideológicos en la labor de transmisor de la cultura y la información que tiene el intelectual. Y dentro igualmente de ese “profundo apetito de entendimiento” que advierte María Zambrano en los intelectuales republicanos en su magnífico libro *Los intelectuales en el drama de España*, que se publicó en México el año 1937».

²² Como puede verse en “el coro de las mujeres de la cocina” de “La gesta de los caballistas”, por ejemplo.

perspectiva deshumanizadora que hace Chaves Nogales de la guerra²³, de la que tampoco los hombres salen indemnes en el momento en que son muñequizados, igual que le sucede a la “gordita” del cuento que abre el volumen²⁴, la cual, además de sufrir un proceso de degradación por su consideración de pelele vacío, es dibujada con cierto tono despectivo a partir, solo, de su aspecto físico: “una mujer joven, guapa y vestida con un lujoso mal gusto. Era gordita y tenía un aire afectadamente ingenuo. Aunque se presentaba un poco desaliñada y se advertía que se había echado a la calle poniéndose lo primero que tuvo a mano, se adivinaba que era una mujer acicalada y presumida” (p. 23). Esta mujer sin nombre aparece descrita por el narrador desde una óptica denigrante, repitiéndose el apelativo de su físico, “la gordita”, junto a otros como “borrachita y gachona” o “muñeca barata” (p. 27).

A lo largo de la iconografía artística de los últimos siglos, la belleza física ha ido acompañando la identidad de la mujer, asociada muchas veces a otros conceptos ligados a lo femenino, como el erotismo o el amor²⁵. La relevancia que adquiere el físico de las mujeres de estas historias se convierte en común denominador para su representación, pues pocas parecen albergar en sí, aparte del legado de belleza, algo más que su complementariedad con y para la estructura social: el marido, el hijo, el servicio... Por otro lado, es cierto que en la época, tal y como señala Galán Quintanilla (2015: 419), la mujer estaba muy supeditada a la relación matrimonial como modo de vida, lo que la relegaba, por tanto, a cuidar su suficiencia de seducción: “esta dependencia con respecto a la estética aparece como lógica a partir de depender el éxito de la mujer de un modo casi exclusivo de su capacidad para generar en el varón la oferta de matrimonio, oferta que se realiza a partir de una exhibición casta y, a la vez pasiva, de sus encantos”. Y sigue: “la mujer que no es bella se ve abocada a un espantoso drama: o se supera por el único camino que le es lícito (el de la belleza) o sucumbe en su búsqueda del matrimonio” (*ib.*: 426). La deshumanización de la guerra queda patente en su expresión femenina en estos cuentos, reforzada por el uso de diminutivos afectivos que muchas veces denigran esta representación. Hemos visto que pocas son las mujeres que ostentan un nombre y algo de protagonismo en la trama de estas historias. Algunos ejemplos de esta invisibilización es la animalización –no exclusiva de las mujeres²⁶– que no encuentra salvación posible: “estaba en medio del escenario cantando un cuplé indecoroso encogida como una gatita (...) la gatita despellejada” (p. 109), que vuelve a aparecer más adelante: “se acurrucó a los pies de la cama como una gatita y se quedó dormida” (p. 120).

²³ En el primer relato puede leerse: “La vida humana había perdido en absoluto su valor (...) la barbarie de la guerra, la crueldad feroz del hombre que, padeciendo el miedo a morir, ha aprendido a matar, y si la ocasión de hacerlo impunemente se le ofrece, no la desaprovechará” (p. 20), algo que se repite cual letanía en todo el libro.

²⁴ En “¡Massacre, massacre!” así se presenta: “sintió el deseo de golpear con la culata de su pistola aquella cabeza linda de *poupée* de serie, seguro de que sonaría a hueco y que por dentro, al romperla, no habría nada” (p. 27); mientras que en “Y de lejos, una lucecita” son algunas figuras masculinas las que sufren ese proceso de degradación propio de la violencia y la destrucción: “Tenía la cabeza doblada y apoyada en el borde del lecho. Los brazos, enfundados en el amplio pijama de seda, le caían inertes hasta el suelo y le daban un aire grotesco y elegante de *pirot* de trapo (...) como un muñeco de trapo con los resortes rotos, al que se tira a la basura”. Nótese, con todo, el ensañamiento que parece producirse entre una y otra consideración fantochil.

²⁵ Véase Andrade Molinares (2012: 95-96).

²⁶ Véase Valls (2018: 160).

2.3. Vida en la literatura

En un momento en que el cuento encontraba fácil salida en revistas y diarios, con gran difusión como medio de transmisión de las consignas ideológicas de ambos bandos, y se encontraba muy ligado, por tanto, al compromiso y a la denuncia, los relatos de Chaves Nogales consiguen armar una propuesta sumamente humanista, pues se erigen como defensa de las víctimas sin entender de proclamas más que la de la propia vida. Epicteto Díaz y J. Ramón González (2002: 74), con referencia a esto señalan lo siguiente:

una importante cuestión final es la del papel que el cuento va a desempeñar durante los difíciles años de la Guerra Civil. Si ya resultaba difícil sustraerse a la presión de un ambiente políticamente cargado en los primeros años del nuevo régimen, el inicio del conflicto bélico lo convierte en algo prácticamente imposible de lograr.

Y en cambio, Chaves Nogales lo consigue, convirtiéndose en un avanzado a su época. No decide ni silenciar su compromiso con la escritura ni dedicarse a la denuncia orientada a la lucha. Si nos centramos en el motivo que nos ocupa, afrontamos este conjunto de historias desde una mirada lúcida aunque cercana, literatura trasunto de unos hechos difíciles de trasladar con “una mirada limpia, libre y decente sobre la realidad (...) el puro entendimiento, la humanidad y la sensibilidad para mirar lo mejor del hombre, junto a lo peor de él, en un castellano cervantino, igualmente limpio y libre” (Trapiello, 2019: 197). Así, esta estampa costumbrista no deja dudas de lo que en realidad palpitaba en la sociedad del momento: la condición de la mujer en los años treinta²⁷. Al parecer sus personajes parecen “tomados de la vida” (Cintas Guillén, 2018: XIII), aunque en el prólogo el propio autor haga referencia a “mis relatos vividos o imaginados” (p. 4). Con lo cual, tendemos a creer que la visión que nos ofrece de la mujer es la que orbitaba en su mundo, fiel observador de la realidad, no sin olvidar la indagación histórica y sociológica, tal y como se señala él mismo en la introducción, por la que lanza esta “llamada de atención a la conciencia colectiva” (Cintas Guillén, 2018: XVII). Y aun con todo, a pesar, como dice él, de luchar “contra el fascismo con el arma de mi oficio” (p. 6), nos topamos en sus cuentos con una representación femenina alejada del terreno que la mujer ya en esos años había conquistado gracias a los avances alcanzados durante la II República. La del escritor era parte de la conciencia de género acomodada en la época, la cual, lejos de concederle espacio, relevancia y autonomía a la mujer, se cuela en estos textos literarios con alma periodística y un eco profundo de reflexión (casi existencial) una distinción patente, a pesar de provenir de un intelectual que aboga, como pocos, por la humanidad y defiende la igualdad ante la vida. Aunque, al fin y al cabo, “No son relatos contra nadie. Ni siquiera contra la barbarie. (...) Son relatos comprometidos con la vida, con los hombres empeñados en destruirse y sobrevivir. Son relatos entrañados en la noción del hombre” (Trapiello, 2019: 198).

3. María Luz Morales: la cultura como salvación

Años después, una vez pasada la urgencia y el impacto atronador de la guerra, aparece otro libro de cuentos dedicados a relatar ese mismo episodio: *Historias del décimo círculo*, de María

²⁷ Legado que parece mantenerse en el sustrato sociocultural nacional, en palabras de Huguet (2013): “La tradición educativa de las niñas españolas de la primera contemporaneidad hacía hincapié en los valores tradicionales y católicos, así como en herramientas útiles para el sostenimiento del hogar y de la familia”.

Luz Morales, publicado en 1962²⁸. En este caso nos encontramos con una perspectiva completamente diferente: la de una mujer culta, formada e independiente que ejerce una profesión por su cuenta, la de escribir. A pesar de declararse moderada en su ideología y de no querer comprometerse políticamente –tal vez por las represalias²⁹ que vivió al quedarse a la cabeza de *La Vanguardia* en un momento en el que mantenerse al margen no parecía ser una opción³⁰–, su trayectoria demuestra un interés destacable por refigurar la representación que se tenía de la enseña femenina más allá de la imagen de esposa, señora, compañera o madre. El papel que juega la cultura en su escritura resulta fundamental para entender cómo concebía esta incansable periodista a la mujer de su tiempo. Así, su postura sobre la condición femenina fue altamente adelantada, quizá debido a su educación, formada en el Instituto de Cultura y Biblioteca para la Mujer Francesca Bonnemaison de Barcelona, “un centro de capacitación profesional dedicado en exclusiva a la mujer en el que era posible revertir, a principios del siglo XX, las diferencias de formación de las mujeres respecto a los hombres” (Lázaro y Salgado de Dios: 2018: 123), lo que la llevó a fomentar varias iniciativas públicas a favor de la mujer, como la creación en 1931 de la Residencia de Señoritas en Barcelona, de la que fue directora, siguiendo el modelo de la madrileña creada por María de Maeztu. De ahí la visión que tenía de la iconografía literaria, de la cual ponía de manifiesto la ausencia de modelos más justos con la realidad: “el incienso atosigador del espejo romántico (...) las heroínas de la actual literatura son invariablemente o tontas o brutales: dijérase que entre la niña gótica y la mujer perversa no hay una riquísima gradación de tipos femeninos en cuyo centro se encuentra el tipo de mujer normal” (Morales, 2012: 282); o su opinión acerca del feminismo: “las viejas discusiones sobre feminismo y antifeminismo son ya cosa arcaica, fuera de lugar y de tiempo; la llamada esclavitud femenina es una antigua leyenda dolorosa, que debiéramos esforzarnos en olvidar por el lastre de rencor que consigo lleva” (Morales, 2012: 286), quizá con un exceso de optimismo acomodado por su posición de mujer ilustrada, teniendo en cuenta las diferencias de oportunidades y de alfabetización que existían entre hombres y mujeres en esos años (véase De Gabriel 1997: 220 y ss.).

3.1. *El infierno, la literatura y el silencio*

Estas seis historias merecen el título de *décimo círculo del infierno* por la connotación que, tantos años después, continúa teniendo el recuerdo de aquel horror. El título completa la cita que inicia el libro del canto primero del Infierno de Dante: “Ah, quanto a dir qual era é cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!” (p. 7), versos que, aplicados a esta obra, nos hablan del miedo que evoca esa contienda dura y desgarradora y que arrastran todos aquellos que han vivido la Guerra Civil y sus desdichas, como la propia autora. Esta, tal y como señala González Naranjo (2016), no quiso hablar mucho, aunque volcase en su talento literario

²⁸ Del mismo modo que con los cuentos de Chaves Nogales, aparecerán las páginas de esta edición entre paréntesis cuando haga referencia a ellos: María Luz Morales (1962), *Historias del décimo círculo*, Barcelona, Destino.

²⁹ Véase Santa-Maria y Tur (2012: 251-252).

³⁰ La propia Morales (1971) lo explicaba así años después: «En un momento difícil, al estallar la guerra Civil, me vi obligada por mis compañeros a tomar la dirección de periódico. “Gaziel”, el director, huyó. La mía fue una misión de servicio al propio periódico, meramente profesional, y en modo alguno política, con el único fin de que pudiera aparecer cada mañana. Esta circunstancia me causó las dificultades inherentes a todos aquellos que durante esos tres años continuaron en sus puestos».

esta muestra donde el lector es capaz de “percibir el dolor de ese exilio interior y de sus días en prisión para mostrar ese tiempo del que la autora no quería hablar”. En cuanto a su construcción del retrato femenino en estos cuentos, podemos encontrar dos grandes bloques en los que, de un modo similar a la estructuración de las historias de Chaves Nogales, las mujeres aparecen, por un lado, ligadas a papeles tradicionales de madre o esposa, y por otro, encarnando el rol de protagonistas, alejadas de esa sumisión más tradicional, sin olvidar el lugar de testigo que adopta a menudo la narradora, imprimiendo a su voz una gran carga humana.

3.2. *Las mujeres y sus sombras*

3.2.1. *Madre y testigo*

De los seis cuentos que completan este volumen, en tres aparecen mujeres que son testimonio y participan de lo que cuentan, a veces bajo la máscara del periodismo, como pasa en “El negro comprado” y “El barbero del milagro”. El primero, cuya acción se desarrolla en Barcelona (“en un bar de las Ramblas”, p. 55) explica una historia en que el personaje femenino es protagonista directo, como testigo y narradora, e indirecto, a través del tema tratado: los matrimonios concertados, muy comunes durante la guerra como salvoconducto para la mujer. Se evidencia así su total dependencia al hombre, pues este “aparece siempre como el redentor de la mujer y la redención no es otra cosa que la reproducción de la institución familiar” (Galán Quintanilla, 2015: 429). En la primera escena se nos presenta una mujer «de unos cuarenta y tantos años, rechoncha, frescachona, la mirada ligeramente estrábica, el pelo torturado por una “permanente” feroz» (p. 48), una imagen denigrada y denigrante por el proceso en el que se ve involucrada, totalmente aterrorizada por la opresión del régimen, y perfilada como una presa: “la mujer empezó a revolver, casi a escarbar, en el bolsón que hasta aquel momento aferrara” (p. 48). Y es que la aceptación de esa falsa unión constituía la única salida a la miseria y la muerte de la guerra, tal y como evidencia la propia narradora: “La vida cotidiana era más sórdida; la tragedia se había transformado en penuria; a la exaltación sucedía el desánimo” (p. 55). La protagonista femenina, Nuria, enamorada de su marido Carlos, también acabará contrayendo matrimonio con otro hombre extranjero para huir de la persecución, igual que sucede con la madre de él: “La casamos con un australiano...” (p. 52), a lo que se alude en el cuento con un significativo eufemismo, así, “Ella *también* saldrá por la puerta grande”³¹. Y a pesar de todo, “La cuidan, la alimentan. La han vestido con decoro” (p. 57), convirtiéndose en sujeto pasivo a favor del hombre y alimentando un intercambio desequilibrado: protección a cambio de entrega. Dicha posición de desventaja resulta evidente incluso en el lenguaje. Carlos, intentando salvar a su mujer, embarazada, para poder escapar de la amenaza falangista y reencontrarse luego con ella, relata así a la narradora su plan: “La tengo en el Consulado de Haití. La caso” (p. 60), la cual no deja lugar a dudas de su postura de repulsa ante tal especulación: “No pude reprimir el gesto de repulsión, la frase de protesta” (p. 60). No queda resquicio de lo que la autora piensa sobre el tema, poniéndolo en boca de su personaje testigo: “Si es tu esposa, si va a tener un hijo tuyo. Ese *segundo matrimonio* es una aberración” (p. 60), extensa reacción que se contrapone a la firmeza de la decisión de Carlos³². Con todo, el cuento se cierra

³¹ Nótese el uso de la cursiva en esta frase, presente en la edición original, recurso muy frecuente en el volumen y que se prestaría a un estudio pormenorizado.

³² Resulta llamativa la ausencia de Nuria, protagonista del relato que no aparece más que de forma pasiva. Todas las decisiones parecen tomadas por Carlos y ella acaba pasando de uno a otro marido. Esto queda

con un final irónico, que afila todavía más lo absurdo de ese atrevimiento, anunciado por uno de esos rumores de la época acerca del fin que había tenido Nuria: “Ella, flacucha, ya sabes, pero dicen que elegantísima. Dicen, también, que el negro la miraba, arrobado, todo mieles, con los ojos en blanco” (p. 65). Pues si al principio esta figura rozaba la caricatura oportunista (buscaron “un negro comprado”, p.62, sentencia que bautiza el cuento), termina por imponerse como gran vencedor de la historia: Carlos cae en su huida, y se sabe al final, “de buena tinta, que le denunció un negro...” (p. 66). Con esto, se pone en evidencia el rol de la mujer, la tradición y la supeditación a la institución del matrimonio, esta vez salvación pero que silencia por completo su voluntad.

Otro cuento donde la presencia femenina va asociada al papel de testigo y narradora es “El barbero del milagro”³³. En él, además, aparece en segundo plano la figura de la madre, en un rol tradicional que sirve para retratar, como pasaba con Chaves Nogales, la vulnerabilidad a través de un personaje de mujer. En este caso, la focalización pasa de nuevo por un sujeto relacionado con el mundo del periodismo (“¡tú que andas en periódicos!”, p. 147), quien muestra un claro afán testimonial y versa en el relato incluso su intención didactizante al dirigirse directamente al lector:

Resultó no ser rollo, o a mí no me lo pareció... (si al lector se lo parece será que, según mi hombre decía ¿cómo cuernos, [sic] puede contarse eso? Sin embargo, voy a intentar contarlo yo, sin poner ni quitar. Sólo haré gracia al lector de las vacilaciones, carraspeos y tacos del barbero... y de toda veleidad literaria de mi parte) Ahí va, en fin, sin tacos, vacilaciones, ni literatura, lo que, en sustancia, contó el hombre (p. 147)

Cuenta la historia –con tintes misteriosos– de un barbero que parece obrar un milagro, sin saberlo, al dotar de vista a un ciego en un lugar llamado Villacañas, del poder de la fama, el orgullo de lo heroico frente al anonimato y el terror de la guerra. Al final el protagonista, conocido por todos como Rapa, cambia su oficio, en la huida, por “una pistola en cada mano” cuando “empezó todo este lío de la revolución y la guerra” (p. 168). Por otro lado, la madre, desconocida y sin nombre, aparece como símbolo de la desesperación por salvar a su hijo de la ceguera que también lo aflige, y por eso persiste en ser asistida por el Rapa, quien la rechaza en cada tentativa: “El barbero dio un puntapié al chiquillo, un empujón a la mujer” (p. 162), sin que ella pierda la constancia: “acurrucada a la puerta de la chabola, quedaba una mujer, flaca y cansada, que apenas divisaba al barbero, ponía al niño a sus pies...” (p. 164). Con una “presencia dolorida y confiada”

fijado por el recuerdo desdibujado que tiene la narradora de la pareja, testigo directo y crítico del conflicto: “Los múltiples rostros de la guerra, siniestros o burlones, implacablemente amenazadores, estúpidamente crueles, se suceden y superponen en la pesadilla cotidiana. Yo los vi casi todos. ¿Qué extraño que llegase a olvidar el rostro pálido de Nuria, el rostro febril, casi delirante, de Carlos, con sus tics y sus muecas?” (p. 64). Llama la atención la representación que hace de cada uno de ellos: la palidez de ella, que nos recuerda a una víctima o enferma frente a la deshumanización que parece sufrir él al ser dibujado con una expresión ridícula.

³³ Este relato está dedicado a Paulino Masip, quien relevó a Morales en la dirección de *La Vanguardia* (véase Pericay, 2010: 132), después de haber sido nombrada directora el 7 de agosto de 1936 por un Comité Obrero, tal y como informó el mismo periódico, convirtiéndose en la primera mujer en serlo de toda España: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1936/08/07/pagina-3/33135027/pdf.html?search=mar%C3%ADa%20luz%20morales%20directora>>. El resto de cuentos están dedicados a personalidades de su entorno, escritores o periodistas tales como, en orden de aparición: Guillermo Díaz-Plaja, Elisabeth Mulder, Carlos Soldevila, Ángel Valbuena Prat o Tomás Garcés. Una sola mujer, con la que publicó la obra teatral *Romance de media noche* (estrenada en 1936).

(p. 165), y alcanzando un aura casi mística: “No: la mujer del niño ciego no se iba. A través de las paredes de la casa, a través de las puertas y ventanas cerradas a machamartillo, el hombre sentía la presencia blanca y suave...” (p. 165), lo que sitúa al protagonista en una esfera alargada por la espiritualidad: “la mujer que se echaba a sus pies, le abrazaba las rodillas, le tomaba las manos...” (p. 165). Con todo, destaca de ella la abnegación que emerge de la sufrida maternidad: “Toda la noche escuchó el canturreo de la madre, interrumpido, a ratos, por un llanto sordo, contenido” (p. 166).

3.2.2. *La primera persona, el hijo*

Por último, en la misma línea del coraje materno, leemos en este bloque “El tragaluz”, un relato escrito –en primera persona y con pasajes de expresivo monólogo interior– por un hijo al que su madre consigue esconder para no ser llamado a filas. En esta visión intimista y opresiva alcanza a transmitir todo el desconuelo y desesperación de la contienda, sentenciada al principio del relato en boca de la madre: “–¡La guerra, qué porquería!” (p. 170). Esta, así, representa el ideal de entereza incluso en su aspecto, que nos presenta la narradora sin atisbo de descuido, tal es su significación, para dejar claro que el relato va dedicado a esta figura histórica del imaginario tradicional:

Era alta y corpulenta, hermosa a su modo; como una recia encina bien ornada de ramas y de hojas. El cutis, en otro tiempo muy blanco y sonrosado, estaba ahora surcado, como la corteza de la encina, por profundas arrugas prematuras. Su voz era armoniosa; su sombra dulce y suave. Emanaba de toda ella una gran firmeza y una tal seguridad protectora que sus nueve hijos, chicos y grandes, no conocimos jamás mejor cobijo que el de sus anchas alas de clueca batalladora y esforzada (p. 170-172).

A modo casi de tipo universal y adquiriendo un valor absoluto, la madre viene a ser la representación de un ideal que durante la dictadura franquista converge en varias muestras de sometimiento y una grandeza canonizada por los valores del cristianismo³⁴: «Cuando hablábamos de ella no la llamábamos “madre” ni “nuestra madre”, sino “la madre”, como si no hubiera otra madre en el mundo» (p. 172). Con tono desafiante ella se proclama en contra de la lucha: “¡Guerras a mí!” (*ib.*), con un fondo de crítica y retrato de una época convulsa y desquiciada: “¿A que no van al frente los mandamases de este lado y del otro, a que no?” (*ib.*). El personaje femenino en este caso destaca sobre las figuras masculinas, invirtiendo los roles sociales asociados a cada sexo: “No has salido a mí, como los otros, sino a tu padre, que en gloria esté, tan apocado el pobre...” (p. 172). Así, el narrador, después de tiempo encerrado, se aferra al poderoso y omnipresente recuerdo materno: “la madre, es lo único que echo de menos, de todo lo de arriba” (p. 183). Apela, así, a los felices días de la infancia: “Hubiera querido que no se fuese nunca. Sentí el impulso de agarrarme a sus faldas y golpear mi cabeza contra sus rodillas, como hacía de niño, cuando quería retenerla.” (p. 182), acechado por su vida en el tragaluz, solo y desconsolado, por el “Miedo a la oscuridad, como de niño” (p. 187). El tétrico ambiente dominado por las tinieblas, símbolo de su encierro vital y una época, crea un plástico contraste de claroscuros con el papel que tienen la

³⁴ Según Gámez Fuentes (1999: 23), ese intento de sometimiento se da “a través de un adoctrinamiento aparentemente contradictorio basado, por un lado, en la alabanza de su natural fragilidad y, por otro, en la demanda de su fortaleza y sacrificio (cuyo modelo a seguir es el de la Virgen) para transmitir los ideales de la nueva España”.

lámpara y la bombilla, intermitentes, junto a la referencia, en la línea culturalista de la autora, con las últimas palabras de Goethe: “¡luz, más luz!” (p. 190). No es la única, pues se despliegan en todo el relato referencias similares (pp. 175, 178, 179, 188, 197) a los versos, a los libros –que parecen salvarle en su encierro– o a los novelistas: “La soledad no es tan terrible cosa como creen las gentes. Ni, sobre todo, como dicen los novelistas. (Los novelistas ¡bah! Inventan sus mentiras y los demás tenemos que creerlas y pagarles encima...)” (p. 176), no sin cierta ironía, pues constituye un alegato, frente a los relatos de *mentira*, a las crónicas reales.

Además de la relación maternofilial, en este cuento hacen acto de presencia otras dos mujeres: una anónima, “flaca y bizca” (p. 173), representada por el sonido hueco que hacen sus chancletas “cloc, cloc, cloc” (p. 174) –sonido que anticipa su encierro–, quien se encarga de esconder y alimentar al hijo protegido; y otra muchacha joven que el narrador divisa por una ranura de luz que alcanza su presidio, emblema de la esperanza, el amor y el erotismo: “Según su postura, percibo, además, el tobillo fino. Y el suave arranque de su pantorrilla” (p. 192). A partir de entonces, el protagonista consigue salir de su agonía y empieza a imaginarse (como si de las *mentiras del novelista* se tratase) su vida con ella: “me parece vivir una suerte de intimidad con Laura” (p. 194); “Me estoy enamorando de Laura” (p. 195). Para ello, la referencia a la figura de Petrarca no es casual por todo lo que representa: una mujer idealizada y apenas conocida por el poeta, de forma similar que la Beatrice de Dante³⁵, presente en la cita introductoria, y portadora de todas las virtudes cristianas a la par que estandarte de belleza: “De Laura sé que es hacendosa, buena cristiana, que sabe barrer, sacudir, cose a la máquina... Rezar” (p. 194). El engranaje místico se completa con la cita a Bécquer, y con los primeros versos de Juan Ramón Jiménez, “los cándidos” (p. 194), influidos por el poeta romántico e imbuidos de intimidad y sentimentalismo aplicados a la construcción de recuerdos amorosos. Así, Laura se convierte en el camino, ensoñación surgida de la literatura que acaba revelándole la solución en busca de su fuga: “Laura, portadora de la luz y la esperanza, quien puede liberarme” (p. 198). Pero al final queda todo en un espejismo, pues a pesar de poder escapar, en medio del estruendo de la guerra (¡Bombas, las bombas!), p. 201), se da cuenta de que está completamente solo: “No he encontrado a la madre” (p. 202) y se entera de que Laura³⁶ ha fallecido. Se erige este relato en su planteamiento como una versión aproximada de *bildungsroman* por el simbólico aprendizaje que se revela en el protagonista a causa de la guerra, un metafórico pasaje de la niñez a la edad adulta por la conciencia de la pérdida.

3.2.3. Protagonismo femenino

Para acabar con este análisis, cabe remarcar, a diferencia del volumen de Chaves Nogales, la posición preponderante de la mujer sobre todo en dos de los relatos del volumen: “Navidad en retaguardia” y “Tragicomedia del burgués y la domadora”, ocupando, así, la figura femenina mayor espacio y más significativo. En ambas historias la mujer se erige como protagonista. En el primero se narra la historia que la acción humanitaria de comisiones extranjeras practicaba en nuestro país

³⁵ Como hemos visto, las referencias a la cultura son numerosas, ya sea como apelación a otros textos, como menciones de palabras en otras lenguas o como reflexión metaliteraria sobre la escritura.

³⁶ Al parecer, el personaje responde de verdad al nombre de Laura, produciéndose una misteriosa conjunción entre realidad e imaginación que no acaba de explicarse en el cuento, pues el lector termina sin saber si el sugestivo apelativo se lo ha inventado el protagonista por asimilación a sus lecturas y recuerdos o, en cambio, lo ha podido escuchar en algún momento.

y cómo, con la victoria de las tropas nacionales, tiene que retirarse. El relato se plantea desde una perspectiva desacostumbrada con la “figura de la Extranjera, alta esbelta [*sic*], rubia, primorosamente ataviada (...) Era sueca; muy amable, muy bella: un poco Greta Garbo”³⁷ (p. 207) y con ella se introduce una mirada internacional, algo que aporta Morales desde su óptica de mujer culta y conocedora de las costumbres de fuera, en contra de los tópicos nacionales³⁸. De este modo, la narradora empieza el cuento con una descripción poética y sentida del conflicto: “Estaban mudas las campanas. Los mayores casi no recordábamos el sonido de su alegre repique, como los niños habían olvidado la dulzura de las golosinas” (p. 205), para posicionarse como testigo de esos años, la tercera Navidad bajo el conflicto: «La guerra estaba, por aquellos días, en ese punto espantoso, al que, yo no he sabido nunca por qué, llaman “un punto muerto”» (*ib.*), de ahí el título. Esta se centra en la visión de la población femenina, definida por la relación que mantienen con sus hombres: “mujeres de toda condición –entre ellas, las antes más empingorotadas damas de mi Distrito Cuarto– llegaban casi a olvidar la pena del hijo en el frente, del esposo ausente o perseguido” (p. 206). En él contrasta la mirada poética de la testigo, el supuesto de la Navidad y el abandono de la ayuda internacional en medio de un vacío atronador, mezclado con frío y desolación (p. 211). Arropados por la imagen de la estrella fugaz se cierra el cuento en boca de la vocecita y la inocencia de un niño, llevándonos al principio gracias a una circularidad que recuerda a las Mil y una Noches³⁹ (p. 205). Con todo, a pesar de armarse con la visión de una mujer, esta se personifica en uno de los roles de servicio que desempeñaban en la contienda, patente en el título: la “retaguardia”. Y con ello, tal y como sostiene Gómez Escarda (2008: 84),

el papel que desempeñaron muchas mujeres en la Guerra Civil Española (...) no sólo desde las filas fascistas sino también desde muchos sectores republicanos se intentó dejar a la mujer en un segundo plano, se ridiculizó su papel dentro del ejército y se utilizaron sus capacidades y fuerza de trabajo en la retaguardia mientras duró la guerra en unas condiciones laborales y salariales precarias.

Para acabar, sin duda hay que destacar el tercer cuento que aparece en el libro, titulado “Tragicomedia del burgués y la domadora”, que nos presenta la figura más interesante y autónoma de todos los relatos bajo la figura de la *domadora*, extranjera, misteriosa y libre. Se trata del relato más extenso de los seis, tras la mirada de un narrador omnisciente con conciencia irónicamente teatral por el modo de cerrar el relato (p. 142) y la manera de introducir un “epílogo” en medio de la narración (p. 110). Este personaje cautivador consigue conquistar, invirtiendo los roles clásicos, a Rodolfo, “un tipo *chic*” (p. 69), seductor y adinerado, al que “no se le conocía novia ni amante oficial, aunque su fortuna con las mujeres era cosa sabida” (p. 71) y que, a pesar de todo, acaba

³⁷ Podemos encontrar un texto dedicado a esta misma actriz –“Greta, la divina”– en el segundo tomo de la *Historia ilustrada del séptimo arte* que publicó la autora en 1950: “El cine americano tiene en sus manos, ¡triumfos máximos!, a Charlot y a Greta Garbo...” (Morales 2012: 293). No podemos olvidar el gran papel como crítica de cine que desempeñó la escritora, que firmaba sus textos –poco valorados en la época– con seudónimo masculino. Así lo narra ella misma: «me llamaron para entrar en plantilla en “La Vanguardia”, para hacer crítica de cine. Eso, en aquella época, era algo sin importancia, como muy poca cosa. Yo, que tenía muchas pretensiones, no quise poner mi firma al pie de algo tan nimio como la crítica de cine, y firmé con el seudónimo de “Felipe Centeno”» (Morales 1971).

³⁸ Véase la referencia, en clave humorística, a la expresión “hacerse el sueco” en el cuento (pp. 208, 210).

³⁹ Sin olvidar la relevancia de la presencia femenina en estas historias: Scheherezade, relatora primigenia, marco de todos los relatos.

sucumbiendo y entregándose por completo a ella, manifestando “La dignidad herida del hombre, la pasión insatisfecha del amante” (p. 138), y llevándolo a un trágico desenlace. Una mujer culta, de “rara elegancia” (p. 73), con un físico compuesto por un “talle de avispa, su cuello de cisne, su tez de alabastro” (p. 72) y rasgos de otro tiempo que confirman su inusual perfil, estampando un retrato del todo desafiante:

sus verdes ojos felinos, su barbilla voluntariosa, su boca, más bien grande, de labios finos, avivados por un rouge violento. Su edad más bien enigmática: diez y ocho años, tal vez, por la tez nítida y la sonrisa cándida; treinta y cinco acaso por la extraña energía del ademán, la decisión del paso, el brillo metálico de la mirada (...) Solía ir sola, si no se acompañaba de unos hombres de tez oscura, de greñas aceitosas, a los que trataba más como esclavos que como servidores. Ni marido ni amante entre ellos (...) ella se expresaba, indistintamente, y con igual soltura, en francés, en italiano o en inglés; su español se esmaltaba de giros arcaicos, en una cadencia lenta y ceceante (p. 73).

Un personaje sin duda alejado de cualquier representación femenina de la época; es más, que cuestiona ese condicionamiento más tradicional, ligado a la dimensión estética que habíamos visto expuesto de forma recurrente en los cuentos de Chaves Nogales. Ahora se trata de alguien con patente poder de persuasión, «no porque fuese bonita o atractiva, sino porque emanaba de ella tal sensación de seguridad, de lealtad... (...) “Como un hombre”, pensaba. Y enseguida rechazaba la idea. Porque ella era tan maravillosamente femenina» (p. 76). Su personalidad se va mostrando, detallada, a través de las numerosas descripciones que el narrador hace de ella, y va evolucionando a medida que avanza la guerra y las penurias para su espectáculo en el Circo, para completar su imagen con la de imponente domadora a ojos de Rodolfo en sus sueños, casi fantasmal: “La figurilla menuda, las altas botas blancas, el cuerpo delgado, escurridizo, reverberante e blancas lentejuelas, la airosa cabeza empenachada de plumas blancas, el blanco látigo serpenteante en la mano (...) Los ojos de Zulima: los ojos de la domadora” (p. 83). El gran protagonismo y contundencia de su representación, el dominio que parece ejercer sobre el hombre y la intransigencia hacia su pantera presagia lo que acabará sucediendo al final, en un choque de expectativas entre los mundos de Rodolfo y esta especial mujer de varios nombres⁴⁰, que se anuncia hacia la mitad de la historia: “Yanka había dejado de ser, ante Rodolfo, una mujer, para transformarse en un enigma” (p. 84), igual que para el lector⁴¹. En algunos pasajes se evidencia *il fascino* de esta mujer, capaz de domar a una pantera, símbolo de su relación desigual y que acaba devorando a su amado, pues los presagios que abogaban por su independencia acabarían cumpliéndose frente a su desesperado empeño de posesión: “sentía que la mujer tan deseada, que, al fin, se le había entregado, no era suya” (p. 131). Pues “eran mundos opuestos” (p. 133), y si él perseguía el sueño del matrimonio, ella, por el contrario, solo pensaba en su libertad, al revés de lo esperado.

Contrasta en este relato el aura enigmática y festiva del circo, de la protagonista (casi irreal) con la crueldad y el trasfondo de la guerra, que lleva a matar casi de hambre a la pantera Zulima,

⁴⁰ Puede leerse en el relato, con sus consecuentes connotaciones para la identidad del personaje: “-Llámame Deborah... o Ethel... ¿Te gustaría Miriam? Es, simplemente, María. Todos esos y muchos más han sido mis nombres... pero tú llámame Yanka, que es solo Juana, en húngaro. Juana: como vuestra reina loca; como Juana de Arco. Mi suegra sefardí decía que todas las Juanas son locas o heroínas” (p. 77).

⁴¹ Esta imagen empoderada recuerda a lo que la escritora expuso en su artículo “Las mujeres de la revolución”: “Es la hora de lo heroico, y la mujer reclama su papel de heroína” (Morales 1933), aunque no deja de recordarnos a una figuración romántica e irreal de la iconografía literaria a la que hace mención la propia autora (véase Morales 2012: 282).

la negra, trasunto de su ama⁴², y los obliga a marcharse de España para encontrar algo de prosperidad. Así, en los momentos en que los estragos no se hacen esperar, en la ciudad de Barcelona, “Desconocida como si, de repente, se hubiese vuelto del revés” (p. 90), se hacen patentes los efectos del desastre, que empuja al narrador, en un tono sentidamente poético e incisivo, a lanzar un alegato vitalista que enlaza con la manera en que la protagonista entiende la existencia, legitimando así, su presencia en el cuento:

La Vida no se piensa. Se vive, arde, se quema y nos quema, lo queramos o no. La Historia es tinta sobre papel. La Vida es sangre. Y los olores. Contactos. Gritos. El cepillo de dientes y la máquina de afeitar en el maletín. Sudor y polvo. Bullir de gente airada y triunfante. Aquel olor extraño...” (p. 91). En aquel verano de 1936, “Una extraña atmósfera, pesada, mefítica, hostil a la diversión y al espectáculo, planeaba sobre toda Europa (p. 116).

Al final, parece que la historia misma de la contienda acabe determinando el fin que hará Rodolfo, antes de perecer por las amenazas dirigidas por los revolucionarios a los fabricantes como él, escapa con el Circo Americano para encontrar el mismo fin. Tal y como asevera ella en un arrebato de sinceridad: “No te arrojó de tu país la revolución, no ¿quién te hizo nada? Te obligó a huir el miedo, ese... cochino miedo de los hombres. Miedo: *paura* y nada más” (p. 139), y convergen las dos historias porque en el fondo no se puede huir de la guerra.

3.3. *Una visión propia*

Considerando la posición de la autora respecto a la igualdad entre mujeres y hombres, nos damos cuenta de que, desde una postura tradicionalista, pretende que, en tanto que seres distintos, cada uno ocupe su espacio sin que esta tenga que renunciar a una buena instrucción y acceso al trabajo. Así, “reivindica un talante femenino que no rompe con las características domésticas tradicionales, es decir, de tono conservador, pero le añade apuntes reivindicativos referidos a la cultura y al conocimiento, como si quisiera llamar la atención sobre la eficacia de las mujeres” (Lázaro y Salgado de Dios, 2018: 127). Sus textos, a través ya de las primeras revistas en las que escribió⁴³, dan muestra del activismo silencioso de una “mujer eclipsada por las primeras ediciones, el patriarcado, el canon literario y, en este caso, el franquismo” (González Naranjo, 2016). Su compromiso con la educación⁴⁴ fue, de alguna manera, un pacto con la mirada puesta en la sociedad futura de las mujeres, con el avance; se comprometiese ideológicamente a un bando o no, escribiese o no de ello. Mantuvo durante toda su vida “una visión solidaria y de conjunto de la situación de

⁴² Para ella, “Era aquello, *aquello*, lo único que importaba. El último, íntimo reducto de aquella voluntad poderosa, era la lucha, el triunfo sobre el instinto oscuro, agresivo, de la fiera...” (p. 133).

⁴³ En 1920 se estrena como redactora de *El Hogar y la Moda*, tras ganar un concurso, revista dirigida a mujeres de clase media/alta, de donde dará el salto a *La Vanguardia*, en julio de 1921, en un momento en que existía la tendencia de incluir contenidos femeninos en la prensa, aunque no fuera el caso exclusivo de Morales, que no cubría un solo ámbito. Más tarde (1926-1931) participaría con una columna semanal en el diario *El Sol*, de Madrid, con una sección “La mujer, el niño y el hogar” que completará con numerosas actividades culturales.

⁴⁴ Véase el artículo que publica en *La Vanguardia* el 22 de julio de 1927 *Gaziel* (véase Calvet Pascual, 1927), director del periódico en la época, como respuesta a la prerrogativa que había lanzado María Luz Morales a varios escritores: “¿Qué leen las mujeres?” y su explícita resolución: “¿De qué deben alimentarse las mujeres? Sólo se puede responder: ¡Pues de lo mismo que los hombres!”.

la mujer, sobre la que reflexionó a lo largo de su carrera profesional desde diferentes puntos de vista, siempre alrededor de un presupuesto central: el derecho y la necesidad de la cultura” (ib.: 123). En estos cuentos podemos ver, de este modo, una visión clara y definida de la feminidad, a diferencia de lo que constatamos en los relatos de Chaves Nogales, donde se diluye dicha representación en los estereotipos y valores sociales más convencionales; sin intención, en cualquier caso, de polemizar ni con ánimo reivindicativo alguno, pues María Luz Morales preserva la tradición y las normas heredadas. Con todo, es capaz de exponer en sus escritos una visión nueva de la mujer y el mundo que defiende una mejora de ambos asentada en valores como la justicia social. Se convierte en estandarte de un «feminismo conservador y republicano, marcado por una visión reflexiva e intelectual de la realidad social. Criticó el feminismo que ella llamó “agresivo”, es decir, el revolucionario porque se centraba más en exigir que en colaborar» (Lázaro y Salgado de Dios, 2018: 132), aun preservando sus ideas sobre el derecho al voto para la mujer, así como del trabajo remunerado fuera del hogar o su participación pública. En suma, lo que propone Morales es un nuevo paradigma social, posible gracias a una reforma integral del sistema educativo español, aunque sin olvidar los roles tradicionales que le eran propios.

4. Conclusiones

Las focalizaciones narrativas en los dos volúmenes de relatos pasan muchas veces por identificarse con el personaje testigo que relata lo que vive, de forma más o menos directa, algo que puede relacionarse con la impronta periodística que ambos escritores infunden en sus textos. Dentro de la tradición realista, la voz, ya sea omnisciente o testimonio, se aferra a los hechos relatados a la vez que reflexiona sobre ellos, imprimiendo una clara conciencia crítica y literaria. La necesidad de contar lo que estaba sucediendo aproxima el cuento a ese otro género relativamente próximo que es el reportaje periodístico y, en muchos casos, es difícil descubrir dónde termina uno y dónde comienza otro⁴⁵. Asistimos, de este modo, al reflejo de una época desde dos miradas tradicionalistas pero avanzadas. Con todo, los relatos de María Luz Morales arrojan más matices y una reapropiación de la figuración femenina con respecto a Chaves Nogales, teniendo en cuenta los años que los separan y sobre todo, su condición de mujer. En su defensa de la instrucción femenina se escuchan ecos lejanos de lo que quiso decir Simone de Beauvoir⁴⁶ con aquello de que llegamos a tener más conocimiento sobre la mujer en el momento en que se da su incorporación al mundo del saber y la cultura, tradicionalmente reservado al hombre, algo que supo ver en su momento María Luz Morales y ejerció en su propia piel. Se presentan estos como dos ejemplos diferentes, muestra de un conflicto poco amable, bañado por el compromiso periodístico desde una profunda conciencia humanista de exiliado o la convicción de una escritora apartada por el régimen que vivió una forma de exilio interior. Está claro que la participación de la mujer en la guerra civil española fue activa y decisiva pero también que no dejó de aparecer bajo un velo de limitaciones impuestas por el orden social imperante de la tradición, tal y como

⁴⁵ En el caso de Chaves Nogales, a esta mezcla de crónica y ficción se ha referido Elliot Peinado (2009: 136) como *género de urgencia*. Valls (2018: 155), por su lado, constata que el narrador omnisciente “parece ostentar la misma voz en todas las narraciones, y en eso sí se acerca a la crónica periodística”.

⁴⁶ En *Le deuxième sexe* (1976: 153) puede leerse: “Grâce à cette culture et au prestige qu’elle leur confère, les femmes parviennent à s’immiscer dans l’univers masculin ; de la littérature, de la casuistique amoureuse, beaucoup d’ambitieuses glissent aux intrigues politiques”.

asoman a contar muchas de estas historias ficcionadas. Algo que puede resumirse en la imagen y consideración que de ellas se tuvo, tal y como constata Huguet (2013):

las fotografías de la época las retratan vestidas con el mono azul de los milicianos, el pelo corto y la mirada desprejuiciada ante la cámara. Pronto, sin embargo, el decreto de octubre de 1936 por el que se reorganizaban las Milicias Populares dispuso, entre otras medidas, que las mujeres se retirasen del frente para ocuparse de las tareas auxiliares (de intendencia y servicios) en la retaguardia (...) Allí las mujeres se encargaban de lo de siempre: de cuidar a los enfermos, de los pequeños y de los ancianos; de soportar los efectos civiles del combate y sobre todo, de tranquilizar, alimentar y educar a los niños.

Al fin y al cabo, “el pasado de las mujeres se interpreta como un proceso complejo que relaciona su experiencia específica con su entorno social, cultural, político y económico” (Nash, 1999: 16), y quizás habría que revisarlo más a menudo, al margen de la perspectiva. En síntesis, estos libros de cuentos son solo dos pequeñas piezas que, separadas en el tiempo, ponen de manifiesto que la representación femenina sigue siendo un tema de tremenda relevancia para entender la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade Molinares, Malena (2012), «La imagen femenina: un continuo discurso representativo en la literatura y la pintura», *Fermentum*, 63, año 22, enero-abril de 2012, Mérida (Venezuela).
- Beauvoir, Simone de (1976), *Le deuxième sexe*, París, Gallimard [1949].
- Calvet Pascual, Agustí *Gaziel*, “¿Qué deben leer las mujeres? Gaziel responde a Morales: ¡Pues lo mismo que los hombres!” [en línea], *La Vanguardia*, 22 de julio de 1927, (<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1927/07/22/pagina-5/33245194/pdf.html>) [Consultado: 25/06/2020].
- Cintas Guillén, María Isabel (2001), *Un liberal ante la Revolución. Cuatro reportajes de Manuel Chaves Nogales*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ____ (2018): «En el fuego cruzado», en Manuel Chaves Nogales, *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, introducción de María Isabel Cintas Guillén, Barcelona, Libros del Asteroide [2011].
- Chaves Fernández, Mauricio (2018), “Representaciones de la figura materna en la literatura centroamericana y coreana contemporánea: *Por favor cuida de mamá* (2008) de Kyung-Sook Shin y *Larga noche hacia mi madre* (2013) de Carlos Cortés”, *Chakana. Revista Internacional de Estudios Coreanos*, Cátedra de Estudios de Corea y el Este Asiático de la Universidad de Costa Rica, pp. 117-130.
- Chaves Nogales, Manuel (2018), *A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, introducción de María Isabel Cintas Guillén, Barcelona, Libros del Asteroide [2011].
- Díaz, Epicteto, y José Ramón González (2002), *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Ette, Ottmar, Mercedes Figueras y Joseph Jurt (eds.) (2005), *Max Aub - André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura. Guerre civile, exil et littérature*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Gabriel, Narciso de (1997), “Alfabetización y escolarización en España (1887-1950)”, *Revista de Educación*, 314, pp. 217-243.
- Gajeri, Elena (2002), «Los estudios sobre mujeres y los estudios de género», en Armando Gnisci (coord.), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 441-496.
- Galán Quintanilla, María Antonia (2015), *La mujer a través de la información en la II República Española* [en línea], tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Jorge Uscatescu, Universidad Complutense de Madrid, (<https://eprints.ucm.es/52338/>) [Consultado: 17/06/2020].
- Gámez Fuentes, María José (1999), *Representaciones de lo materno en narrativas literarias y fílmicas de la democracia contemporánea: España 1975-1995* [en línea], tesis doctoral, University of Nottingham, (<http://eprints.nottingham.ac.uk/12448/>) [Consultado: 22/06/2020].
- Gobbo, Laura (2011), *La naturaleza humana expuesta a sus propios demonios. Una aproximación a A sangre y fuego. Héroes, bestias y mártires de España*, de Manuel Chaves Nogales [en línea], tesis

- doctoral dirigida por Donatella Pini, Università degli Studi di Padova, (http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Gobbo_tesi.pdf) [Consultado: 15/06/2020].
- Gómez Escarda, María (2008), “La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española”, *Barataria: revista castellano-manchega de ciencias sociales*, 9, pp. 83-101.
- Huguet, Montserrat (2013), “Memoria del primer franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia” [en línea] (<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/16414>) [Consultado: 20/06/2020].
- Lázaro, Esther y Francesc Salgado de Dios (2019), “La visión de la mujer y la feminidad en los artículos de María Luz Morales publicados en ‘La Vanguardia’ (1921-1936)”, *Trípodos*, 44, pp. 121-135.
- Morales, María Luz (1933), “Las mujeres de la revolución”, [en línea], *La Vanguardia*, 26 de mayo de 1933, (<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1933/05/26/pagina-3/33187386/pdf.html>) [Consultado: 25/06/2020].
- ____ (1962), *Historias del décimo círculo*, Barcelona, Destino.
- ____ (1971), Entrevista: «María Luz Morales, premio “a la lealtad encrisolada”» [en línea], *La Vanguardia*, 16 de junio de 1971 (<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1971/06/16/pagina-35/33602481/pdf.html>) [Consultado: 27/06/2020].
- Morales, María Luz, Helena González Fernández y Marcos Doespiritusanto Gallego (2012), “Frente a nosotras y junto a nosotras. Heroínas, mujeres, cine y moda”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, pp. 277-298.
- Nash, Mary (1999), *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus.
- Alcalde, Carmen (1976), *La mujer en la guerra civil española*, Madrid, Cambio 16.
- Santa-Maria, Glòria y Pilar Tur (2012): «María Luz Morales i el periodisme cultural dels anys 30: modernitat, cinema, pedagogia», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 18, pp. 241-254.
- Peinado, Elliot (2009), *El periodista comprometido: Manuel Chaves Nogales, una aproximación*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía (1996), “El cuento literario en la postguerra: imágenes de infancias”, en Manuel José Ramos Ortega y Ana-Sofía Pérez-Bustamante (eds.), *Literatura Española alrededor de los años 50: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Cuadernos Draco, pp. 141-173.
- Pericay, Xavier (2010), “Paulino Masip, director de *La Vanguardia*”, *Trípodos*, 27, pp.125-139.
- Rodrigo, Antonina (1999), *Mujer y exilio, 1919*, Madrid, Compañía Literaria.
- Roqueta, Marta (2016), “Dossier: amb ulls de dona. La primera i l’única”, *Capçalera*, 172, pp. 50-53.
- Trapiello, Andrés (2019), *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino [1994].
- Valls, Fernando (2018), «Un estudio en marcha: sobre los cuentos de *A sangre y fuego* (1937), de Manuel Chaves Nogales», *Orillas. Rivista d’Ispanistica*, 7, pp. 149-166.
- Vilches de Frutos (2010), “El exilio a través de los mitos: *La libertad en el tejado*, de María Teresa León”, en Antonio Fernández Insuela et al., *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*, Oviedo, KRK, pp. 689-708.

LAURA PACHE CARBALLO • holds a PhD in Contemporary Literature (Autonomous University of Barcelona); she gives Literature courses at University of Barcelona. She also teaches French, Language and Literature in a state secondary school and previously worked as Spanish and Catalan lecturer at University of Bordeaux 3 (France). Her field of study regards contemporary narrative; she has published articles on Enrique Vila-Matas, Gómez de la Serna or the fiction story. She takes part in the research project *Negociaciones identitarias transatlánticas. España-Francia-México (1843-1863)*, from Autonomous University of Barcelona.

E-MAIL • laurapcarballo@gmail.com

UN GRITO CONTRA EL SILENCIO

Lenguaje del trauma y posmemoria en
La voz dormida de Dulce Chacón

Maria Isabella MININNI

ABSTRACT • A Shout Against Silence: Language of Trauma and Post-Memory in *La voz dormida* by Dulce Chacón. The voice of Republican women, defeated protagonists of the Civil War and brutally repressed victims of the post-war period, has been silenced for a long time. It is only at the beginning of the 21st century that, thanks to the work of historians and the urgent demands from the Spanish society to retrieve its heritage, their valuable testimony came to light. It was in that broad context of historical memory recovery that is also framed the new literary phenomenon of the war novel and especially the narration of the events written and played by women as protagonists. The Extremaduran writer Dulce Chacón (1954-2003) inaugurated this trend in 2002 with her novel *La voz dormida*, narrating the experiences of a group of women who were detained in Franco's post-war prisons. Due to her attentive research work and her documentary approach, *La voz dormida* can be considered a post-memory novel, that is, a novel of inherited and late memory in which the language of trauma is mediated by the generational distance and by the very essence of vicarious writing.

KEYWORDS • Dulce Chacón; Spanish Civil War; Post-war; Postmemory; Language of Trauma.

*Quizá el tiempo se mida en palabras. En las palabras que se dicen. Y en las que no se dicen.
[...] Sí, el tiempo es también la duración del silencio.
Dulce Chacón, *La voz dormida**

1.

El tema de la mujer protagonista de la Guerra Civil española y víctima de la violenta represión franquista de posguerra, es materia de un discurso que, a pesar de su gran envergadura, se ha conocido y tratado solo parcialmente hasta el nuevo milenio. Durante los años de Transición a la democracia se dio a conocer la tragedia vivida por las mujeres durante y después del conflicto fratricida, sea gracias a los testimonios doloridos de las que sobrevivieron a su propia historia ultrajante, sea gracias a los estudios puntuales realizados por historiadoras comprometidas, cuyas obras aparecieron a partir de los años Setenta tras la muerte del *caudillo*. Pero, no obstante, en el último cuarto del siglo XX –en la aún frágil democracia fundamentada en el olvido– estas valiosas contribuciones, imprescindibles para el cuestionamiento de la historia reciente de España, pasaron casi desapercibidas.

Después de tantos años de silencio forzado, sin amplios debates sobre lo que ocurrió acabada la contienda, despertó de repente a comienzos del nuevo siglo la voluntad de conocer las dramáticas vivencias de los vencidos y especialmente de las vencidas, es decir de las que perdieron dos veces

la Guerra, siendo mujeres y republicanas. Este cambio de rumbo está marcado por la constitución, en el año 2000, de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica¹, loable iniciativa que promueve, estimula y apoya acciones culturales contra el olvido institucional de los gobiernos que se sucedieron desde la Transición, en lo que concierne la lucha por la justicia de las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. A raíz de este acontecimiento empezaron a multiplicarse gradualmente y con éxito obras documentales y de ficción sobre la Guerra y la posguerra: el incremento de la “nueva” novela de la Guerra Civil llegó incluso a triplicar la media de publicaciones anterior, baste considerar que a partir de 2001 ningún año está por debajo de los sesenta títulos publicados. Según los datos recopilados por la Asociación de la Memoria Social y Democrática, durante la Guerra y el franquismo se publicó una media de veinte novelas al año, cifra que se dispara hasta setenta en el siglo XXI, con 1.248 obras documentadas entre 2001 y 2018 (Morales 2018).

En el cuantioso conjunto resulta claramente definida una de las líneas principales, es decir la de las novelas protagonizadas y escritas por mujeres: las protagonistas en la ficción son las que vivieron los trágicos acontecimientos de la primera mitad del siglo XX en España; en cambio las que relatan son mujeres que sin haber experimentado los efectos aniquiladores de la Guerra y de sus consecuencias, son depositarias de una memoria tardía, reclamada, buscada y hondamente investigada.

Justo al comienzo de este nuevo y complejo fenómeno cultural que por fin reclamaba memoria, apareció en 2002 la novela de Dulce Chacón *La voz dormida*, un acierto editorial cuyo éxito en España se debió por un lado a la urgente necesidad de la sociedad española de exigir la memoria de un pasado hasta entonces largamente silenciado, y por el otro a la ventaja que toda novela tiene – para bien o para mal– si se centra en temas históricos, políticos y sociales de gran relevancia: de hecho siendo la novela más asequible con respecto a las fuentes documentales e históricas, consigue traspasar el umbral de los ámbitos académicos y de estudio para alcanzar rápida y difusamente al público más amplio.

Cabe aquí recordar además que, en este conjunto de nuevas novelas sobre guerra y posguerra escritas y protagonizadas por mujeres, la de Dulce Chacón fue quizás la primera, la que estrenó la línea maestra a la que aludíamos antes: posteriormente salieron las novelas de Almudena Grandes (2012, 2017, 2020), de Ana R. Cañil (2010, 2011) y de Julia Navarro (2010), por no citar que algunas.

2.

En lo que concierne el período bélico y postbélico también las obras historiográficas hoy en día se centran especialmente en la intensidad y en los efectos de la violencia ejercida sobre el colectivo femenino: baste citar entre otros los estudios recientes de Ángeles Egido León quien demuestra con precisión de datos el alcance de la represión de género en la inmediata posguerra, observando que:

Sin haber tenido una participación equiparable a la de los hombres en la lucha armada, el precio que [las mujeres] pagaron por su compromiso político fue proporcionalmente similar desde el punto de vista cuantitativo y, lo que es más grave, especialmente cruel, desde el punto de vista cualitativo (Egido León 2017: 511).

¹ <https://memoriahistorica.org.es/>.

Es sabido que, acabado el conflicto, la represión fascista impuso el silencio a las mujeres durante décadas, impidiendo que salieran a luz historias y recuerdos y se sabe también que la participación política de las mujeres en la Segunda República, en la Guerra Civil y en los años que siguieron, significó para el franquismo una transgresión de género con respecto a la asentada división sexual de la sociedad y de los roles. El discurso nacionalcatólico falangista acentuó la diferencia entre hombres y mujeres e insistió en la segregación femenina: la militante de izquierda, considerada antinatural y subversiva, merecía expiar sus culpas a través del sufrimiento; las rojas eran las desviadas porque no se amoldaban al modelo de mujer “sacrificada madre y sufrida esposa” (Di Febo 1979: 6) que la Iglesia oficial y los organismos fascistas imponían, eran en suma las “mujeres malas”, según las definió el periódico *ABC* el 31 de agosto de 1937. Por estas razones, ante la actitud emancipatoria consciente de las mujeres, el régimen reaccionó de manera durísima:

El hecho de ser mujeres no impedía que los fascistas las maltratasen, torturasen o aplicasen la pena de muerte, pero en cambio el hecho de haber asumido un protagonismo en la vida social y política en contra de la ideología dominante las hacía más odiosas a los ojos de las funcionarias de comisarías o cárceles (Di Febo 1979: 7).

Hay que decir sin embargo que la mirada patriarcal había dominado también en el otro bando y entre los republicanos revolucionarios la apología de la mujer combatiente, políticamente comprometida y sobre todo de la *heroína* miliciana, duró muy poco tiempo, pronto se empezó a denostar la actitud de las hermanas en la lucha y a ver su participación en los hechos de guerra como una auténtica amenaza hasta llegar a acusarlas de traer enfermedades venéreas al frente: para el hombre “la mujer era esposa y madre asexual en una situación de conformidad o bien vehículo de sexualidad – es decir de pecado – en la lucha” (Di Febo 1979: 86). En el ejército las mujeres no tenían cabida y generalmente los comentarios sobre su presencia al lado de los varones en la contienda eran muy negativos, incluso entre las activistas de izquierda: la misma Dolores Ibárruri, a finales de 1936 obedeció a la consigna y adoptó el lema “Los hombres, al frente; las mujeres, a la retaguardia” (Scanlon 1986: 294).

La persecución inhumana del régimen, la infravaloración de su gran aporte a la causa republicana, la discriminación extendida y el desinterés de la opinión pública, fueron pues los factores determinantes de la larga amnesia histórica acerca del papel de la mujer en su impecedera lucha para la libertad y contra el fascismo. Como observa la anarquista Federica Montseny:

En torno a nosotras guardaron silencio los comunistas y los propios libertarios. No valía la pena mencionarnos y se nos condenó al ostracismo. Ni siquiera citan a las mujeres que lucharon a su lado, ni a las que, sin combatir, libraron combates anónimos, pero no por ellos menos valiosos (Rodrigo 2002: 273).

Fue mucho más tarde, a finales de los años Setenta, cuando empezaron a aparecer los primeros contados textos memorialísticos que por fin arrojaron nueva –aunque muy oscura– luz especialmente sobre el tópico de las mujeres detenidas en las cárceles franquistas de posguerra. Claro está que muy pocas mujeres podían escribir sobre sus vidas ya que la mayoría eran casi analfabetas o, en todo caso, no se consideraban capaces de relatar su historia en un libro que valiera la pena ser leído; además, las socialistas, comunistas o anarquistas que habían ofrecido su participación activa contribuyendo a la causa republicana, seguían temiendo la deshonra y el desprestigio reservado a las mujeres de izquierda por parte de la propaganda franquista.

El peculiar destino de las vencidas brutalmente represaliadas, quedó entonces reflejado en unos pocos relatos donde se narra con detalles el violento camino de ‘redención’ impuesto a las

rojas desacreditadas, a las impuras que a menudo experimentaban el infierno de la prisión embarazadas o con su progeñe:

Casi todos los testimonios ponen de relieve la tragedia carcelaria de las madres con hijos. Es irónico que precisamente lo que Franco sostenía como el producto más estimable después de la guerra –la capacidad reproductiva de las mujeres para abastecer España con hombres fuertes y sanos– también representaba el aspecto más trágico de la vida carcelaria de las mujeres (Mangini 1997: 134).

A esta categoría de voz urgente pertenecen, entre otros, los testimonios escritos de Mercedes Núñez Targa, Ángeles García Madrid, Manolita del Arco, Carlota O’Neill, Tomasa Cuevas y Juana Doña “la segunda dama del comunismo español” después de Pasionaria, según solía definirla Manuel Vázquez Montalbán.

Sin embargo, aquellos espeluznantes testimonios –publicados algunos en la clandestinidad y otros asentada ya la democracia en el País– no despertaron el interés que hubieran merecido, ni en el periodo convulso de los Pactos de Transición que con la Ley de Amnistia de 1977 obligaban a cambiar armonía por silencio, ni en las décadas sucesivas. Y tanto es así que a finales de los años Noventa se saldaron los últimos ejemplares de aquellos ecos de la memoria, relegando su difusión al restringido ámbito de los historiadores y de los académicos.

Por fin, a principios del nuevo siglo, en paralelo con los movimientos que pedían la recuperación de la memoria histórica, surgió aunque muy tardía la necesidad apremiante de rescatar el pasado silenciado de los vencidos y especialmente de las mujeres que durante y después del conflicto habían sido ferozmente reprimidas. A partir de ese momento, los testimonios de las supervivientes –olvidados hasta entonces–, se consideraron fundamentales no sólo para complementar la recuperación de la memoria en la historiografía tradicional sino también para visibilizar por fin el papel de la mujer en la lucha antifascista y de aquel caudal de aportaciones inestimables y esenciales para conocer el pasado reciente de un País desorientado, se alimentó también la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón.

Antes de intentar explicar por qué esta novela se puede calificar como ejercicio de posmemoria en la narración del trauma, es importante subrayar que aunque siempre las mujeres relataron historias vividas en la guerra y en la posguerra, muy pocas veces se representaron a sí mismas como protagonistas: actualmente, en cambio, las mujeres escriben y cuentan para dar a conocer –en una forma de memoria ‘mediada’– las experiencias sufridas por las vencidas durante y después del conflicto, con el objetivo de rescatar su memoria y con el intento de echar una mirada crítica al pasado en una nueva perspectiva de género.

3.

Antes de su prematura muerte en 2003, Chacón sostuvo en charlas y entrevistas que la construcción del olvido es una estrategia perversa porque “un país sin memoria es un país enfermo” y afirmó también en múltiples ocasiones que su novela *La voz dormida* nació justamente de la propia necesidad personal de acercarse a la historia de España que nunca le contaron, a esa historia callada y tan largamente censurada:

La mayor parte de la información que tenemos los españoles ha sido la historia que nos han contado los vencedores de la guerra civil. Los vencedores ocultaron gran parte de la historia que no interesaba que se supiera. Esa parte oculta y en sombras es la que intentamos recuperar muchos, a través de las novelas, del cine, de los documentales. Hay en España, una inquietud por adentrarnos en esa época. Hay que darle a la memoria el lugar que debe ocupar (Velázquez Jordán 2002).

Dulce Chacón, nacida en 1954, perteneció a la denominada “segunda generación”, la que no vivió en su propia carne la barbarie de la guerra ni de la posguerra y creció en el seno de una familia acomodada que solo supo ofrecerle su peculiar versión de los hechos, distinta y lejana de la tragedia vivida por muchos españoles. Siendo ella misma hija del silencio perpetuado durante generaciones, quiso conocer lo ocurrido –*la otra verdad*–, para fijar lo que hasta entonces había quedado en el olvido, consciente además de que los últimos testimonios estaban desapareciendo o habían desaparecido ya: Juana Doña, por citar un solo ejemplo de gran valor testimonial, murió el 18 de octubre de 2003.

Impulsada sobre todo por la exigencia moral de rescatar la historia de las mujeres que después de haber sufrido vejaciones y violencias tuvieron que callar sus doloridas historias durante tantos años, Chacón, aunque inventa la historia de sus protagonistas femeninas, sustenta la narración de *La voz dormida* en los hechos reales y lo hace con actitud documentaria. A la pregunta de cómo trabajó para novelar este periodo, Chacón contesta:

Hablé con muchos historiadores/as, acudí a la hemeroteca y a distintas bibliotecas. Sin embargo, lo fundamental en la documentación han sido los viajes, porque he ido recorriendo distintas ciudades y recogiendo documentos orales. Sin estos testimonios no la podría haber escrito, hubiera sido otra novela (Olmedo 2002: 6).

La respuesta de Chacón proporciona los elementos útiles para confirmar que en el caso de *La voz dormida* podemos hablar de novela de “posmemoria”, aceptando el concepto acuñado por Marianne Hirsch (1997, 2012) así resumido en el *Diccionario de la memoria colectiva*:

Este neologismo fue acuñado por Marianne Hirsch a principios de los años 1990 para referirse a las formas en que la segunda y la tercera generación se relacionan con acontecimientos traumáticos colectivos vividos por sus antecesores en el pasado, a través de una reapropiación de imágenes y documentos de archivo. La posmemoria es considerada una memoria vicaria, heredada y mediada [...] Este concepto surge en el seno de los estudios sobre la memoria del holocausto, aunque ha sido utilizado posteriormente en muchos otros contextos y está estrechamente relacionado con el concepto de *memoria cultural*. (Silveira Bauer 2018).

De hecho, la posmemoria de Chacón es indudablemente *cultural* porque pertenece al patrimonio colectivo en el que se funda la identidad de la sociedad española, es *vicaria* porque la ficción sustituye a los testimonios auténticos, es *heredada* ya que las supervivientes que entrevistó y las fuentes que consultó le dejaron el legado del cuento, y *mediada* porque su voz se coloca inevitablemente entre los hechos y la escritura e intercede a la vez en favor de quienes, aún habiéndolo vivido, no pudieron contar el trauma. Chacón recoge materiales dispersos, interroga y escucha voces silenciadas que recobran aliento clamando justicia y re-vive lo acaecido en su ejercicio de posmemoria; gracias a las que le regalan su historia, ella elabora y devuelve la representación de los eventos que la primera generación – la que experimentó la barbarie– le ofrece (Portela 2007).

La voz dormida es una novela de posmemoria sobre la posguerra, aquel largo y oscuro periodo en el que la pesadilla del conflicto se prolongó para los vencidos – hombres y mujeres con los que quería acabar el otro bando – y es al mismo tiempo representación literaria de una forma de memoria colectiva en la redefinición de lo heroico novelesco desde una perspectiva actual de género.

La novela narra las dramáticas vivencias de un grupo de mujeres que transcurre en la madrileña cárcel femenina de Ventas la primera etapa de la inmediata posguerra, o sea la fase histórica de la represión arbitraria e institucionalizada. El penitenciario de Ventas, otrora modélico

según el proyecto reformista de Victoria Kent, pasó a ser lugar de cruel sujeción entre 1939 y 1943, período en el cual según los datos ofrecidos por el Archivo General del Ministerio del Interior, fueron fusiladas setenta y ocho mujeres allí detenidas (Hernández Holgado 2003); la prisión de vanguardia que había sido inaugurada en 1933 con capacidad para quinientas reclusas, llegó a albergar en 1939 entre nueve mil y once mil internas.²

Es precisamente en ese contexto de sufrimientos indecibles y de humillante degradación donde Chacón ambienta la historia mínima de su colectivo femenino. Las protagonistas son milicianas o izquierdistas que habían participado activamente durante la Guerra en favor de la República o son simplemente familiares de militantes rojos: en ambos casos pertenecen al grupo del las que los historiadores definen como “irredentas” o “posteriores” (Vinyes 2002; Hernández Holgado 2003) ya que fueron encarceladas en la posguerra y por ello consideradas las más peligrosas, las más difíciles de redimir.

4.

La voz dormida empieza con un impactante *flash-forward* que anticipa la tragedia: “La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia” y Hortensia es una de las muchas protagonistas femeninas de esta novela coral: mujer de miliciano y ex-miliciana ella misma, Hortensia está a punto de parir en la cárcel de Ventas y es una condenada a muerte. La autora quiso que este personaje, cuyo mote es Tensi, “encarnase” la joven sonriente retratada con mono y fusil en bandolera en la cubierta del libro, el icono ejemplar de la miliciana: de hecho esa conocida imagen, utilizada en múltiples ocasiones para representar la lucha y la resistencia femenina en la contienda, es la de una mujer que participó en el conflicto y pertenece al Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda de Madrid durante la Guerra Civil³; la fotografía, titulada *Miliciana despidiéndose de su hijo antes de marchar al frente*, fue sacada en Extremadura por los reporteros de guerra Félix Albero y Francisco Segovia. Este elemento icónico, objeto concreto y auténtico, se enmarca en el más amplio ejercicio de posmemoria realizado por Chacón, complementándolo en la ficción que lo integra:

Tensi, con su uniforme de miliciana, con su fusil en bandolera y la estrella roja de cinco puntas cosida en el costado, sonríe para él [para Felipe, su marido], con un niño que no es suyo en los brazos. Era un día caluroso, ella se había puesto los pendientes que él le había comprado en Azuaga y se había recogido el pelo ocultando sus trenzas (Chacón 2006: 81).

Con Hortensia condenada a muerte por haber sido miliciana comunista, comparten la angustia cotidiana la joven Elvira, hermana de un *maquis* y futura guerrillera, la áspera y valiente atea Tomasa, mujer y madre de militantes rojos y la más docil Reme, encarcelada por haber bordado una bandera republicana. En el fondo, pululan otras mujeres encarceladas que arrastran su vida en condiciones inhumanas. En el microcosmos Ventas hay mujeres que sufren como Tensi y sus compañeras y mujeres que hacen sufrir como las despiadadas funcionarias o las brutales monjas que pretenden redimir a las impuras con métodos que representan en carne y hueso el desmante-

² Para conocer la historia y los testimonios de la cárcel es muy interesante la consulta de la página dedicada en el enlace <https://carceldeventas.madrid.es/>.

³ <http://pares.mcu.es/ArchFotograficoDelegacionPropaganda/inicio.do>.

lamiento del estado laico liberal por parte del franquismo. También fuera del infierno carcelario las mujeres son protagonistas y desempeñan un papel importante –véase la entrañable figura de Pepita, la hermana de Tensi– aunque todas están obligadas al enmudecimiento cauteloso o forzado.

A través de la voz dialogante del grupo de reclusas en Ventas, la novela presenta los hechos relatados por los testimonios de aquel dilatado agobio, narra el horror de la represión en sus distintas facetas, demuestra el compromiso pertinaz de las presas rojas, manifiesta la solidaridad indomable frente al intento de enemistar, la camaradería frente a la represión brutal y la condición femenina dentro y fuera de la cárcel donde el recelo y la desconfianza conviven con el valor y la capacidad de resistir.

Entre rejas el lenguaje del trauma se despliega en la mimesis del discurso oral escueto y sin retórica; en los diálogos domina el silencio impuesto, traducido en la escritura con palabras aisladas, frases breves, quebradas e hilvanadas por puntos que manifiestan el miedo y la angustia ante la muerte que lo envuelve todo pero “el silencio es lo que más les duele” (Chacón 2006: 45). La dificultad de decir, el intento de expresar la tragedia y de concretar las ausencias después del enmudecimiento, plasman no solamente el lenguaje de las palabras que pronuncian a diario las detenidas sino también el lenguaje de sus gestos que siempre incluye el silencio y siempre lo define. Dentro de la cárcel las presas refunfuñan, susurran, murmullan, se expresan sin hablar o dicen palabras a medias “buscadas y silenciadas antes de llegar a los labios” o “palabras que se niegan a ser pronunciadas”; las detenidas guardan siempre silencio y gesticulan, señalan, controlan la intención de los ojos, hasta llegan a “saborear con la mirada” y a tragarse las palabras escritas en un mensaje. Sin embargo resisten y hacen frente con valor al enemigo.

Allí, en el espacio sucio y angosto de las celdas, el silencio de las presas se opone al grito grotesco de las funcionarias que amenazan e imponen el control, al chillido de las monjas anunciando el castigo para las que se resisten a aceptar el culto religioso como parte de su camino de reeducación y a la voz tonante del cura que impreca contra las que no quieren comulgar.

Dentro y fuera los vencidos actúan con disimulo y reserva, utilizan contraseñas y claves y –cabe destacarlo– cuando saben hacerlo *escriben*: para Hortensia, la escritura se convierte en una forma de resistencia y de supervivencia en la asfixia carcelaria; para ella –como para muchas de las mujeres que vivieron el trauma–, escribir significa sobre todo dejar memoria, seguir existiendo después de acabada la vida, perpetuar la memoria para luego contar: “Hay que sobrevivir, camaradas –le dice Hortensia a Tomasa–. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir. [...] Para contar la historia” (Chacón 2006: 145-146). Y tras la muerte de Hortensia, Tomasa por fin gritará contra el silencio para contar la historia, *su* historia y la de todas sus compañeras:

Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. [...] Y cuenta a gritos su historia para no morir. [...] Es hora de que Tomasa cuente su historia. Como un vómito saldrán las palabras que ha callado hasta este momento. Como un vómito de dolor y rabia. Tiempo silenciado y sórdido que escapa de sus labios desgarrando el aire, y desgarrándola por dentro (Chacón 2006: 236-237).

El silencio que antes se ha guardado se convierte por fin en grito para contrastarlo. Para Tomasa y para las mujeres que ella encarna, es hora ya de contar la historia para sobrevivir al tiempo silenciado de las voces calladas. Este es el recado que las vencidas han dejado para la posmemoria, ese *vómito de dolor y rabia* reprimido hasta el presente es el legado traumático que se han encargado de elaborar las generaciones sucesivas.

La posmemoria documentada de Chacón se alimenta de los muchos testimonios orales o relatados en libros por las supervivientes y es deudora de lo que revelaron los historiadores en sus investigaciones y entrevistas ya a partir de finales de los años Setenta. Aunque la historia oral de

los acontecimientos no sustituye a la historiografía tradicional es cierto sin embargo que la complementa y la integra y resulta fundamental a la hora de memorizar lo ocurrido durante los años de Guerra y de posguerra; de hecho –según observaba Ronald Fraser– a pesar de las numerosas publicaciones sobre el conflicto, había quedado inédito durante mucho tiempo el aspecto subjetivo, el de la experiencia vivida por los que participaron en los hechos (Fraser 1979: 26). Y esta laguna en el conocimiento de lo ocurrido se convirtió en un fallo de la memoria aún más grave en el caso de las mujeres, cuya voz fue silenciada de modo programático como señala Mary Nash cuando habla de “amnesia histórica acerca de las mujeres” (1999) y como demuestra Fernanda Romeu Alfaro en su estudio dedicado a la “recuperación de la Memoria Histórica” que va más allá del papel de víctimas asignado a las mujeres, con el fin de rescatar su lucha y sus esfuerzos:

Evitando polemizar sobre la subjetividad o no que supone el empleo de fuentes orales o escritas, los relatos individuales y colectivos son un material de gran importancia en el proceso de recuperación de la voz social, política y humana de las mujeres. La memoria del pasado puede recoger la doble experiencia individual y colectiva, uniendo a la vez tiempos densos con fragmentos casuales (Romeu Alfaro 2002: 14).

Como se ha dicho anteriormente, Chacón en su novela de posmemoria rastrea el pasado de las mujeres republicanas ultrajadas y lo hace recogiendo minuciosamente hechos, objetos y palabras que simbolizan la represión sufrida dentro y fuera de la cárcel franquista para que la literatura se encargue de contar su valiosa contribución a la memoria histórica colectiva.

En esta tarea de recuperación del pasado a través de la posmemoria, incluso los nombres de las protagonistas homenajean a las resistentes: de hecho no es casual que el personaje de Tomasa, la mujer que grita contra el silencio en *La voz dormida* tenga el mismo nombre de Tomasa Cuevas, la activista comunista que tuvo el mérito y el coraje de salvaguardar la memoria recogiendo los testimonios de todas las compañeras de prisión que pudo encontrar y que quisieron facilitárselos; y no es por azar que el personaje de Elvira, la joven guerrillera de la novela, tenga el nombre que se le atribuyó a la emblemática e icónica Matilde Landa en la cárcel de Ventas donde fue detenida por haber sido la encargada de la reconstrucción del PCE en la clandestinidad una vez acabada la guerra; tampoco es impensado el mote que se le da en *La voz dormida* a las funcionarias y a las monjas que se conocen como ‘La Tumba’ o ‘La Veneno’, apodos que las detenidas solían asignarles a aquellas figuras grotescas, según refieren las historiadoras. Y es intencionado también que Chacón en la novela presente con su propio nombre a la demoníaca Hermana María de Los Serafines, la desalmada monja retratada en el crudo testimonio de Juana Doña (1978).

Hay además pequeños episodios que la novelista transfiere literalmente de los textos memorialísticos a sus páginas, como el que relata Manolita del Arco entrevistada por Giuliana Di Febo: Manolita narra que en el locutorio de la cárcel de Ventas hablaban con los que les hacían visita incluso 15 detenidas a la vez y no se entendía nada de lo que decían: “una vez – cuenta Manolita – me acuerdo que dije a mi madre que me trajera una pastilla de jabón y ella entendió jamón. Cuando volvió logró traerme un pedazo de jamón” (Di Febo 1979: 31). En *La voz dormida* leemos el mismo episodio, aunque en la novela de Chacón es Benjamín, el marido de la detenida Reme quien le trae a su mujer un pedazo de *jamón* en lugar de la pastilla de *jabón* que ella le había pedido: él también, como la madre de Manolita, en el alboroto del locutorio, no había conseguido entender las palabras pronunciadas por su compañera (Chacón 2006: 166).

Otros elementos más integran la ficción siendo reales: en la novela Tomasa guarda en su bolsillo una cabecita negra que pertenecía al cinturón de una de las Trece Rosas – las trece jóvenes de las Juventudes Socialistas Unificadas fusiladas en Ventas el 5 de agosto de 1939– y a este mismo detalle, importante si bien menudo, hace referencia precisamente una de las supervivientes,

Antoñita García, en el testimonio recogido por Fernanda Romeu Alfaro (2002: 28). Así como la fotografía de la miliciana en la cubierta del libro es ‘objeto’ documental auténtico, también la última carta que Julita Conesa –la más joven de las Trece Rosas– escribió a su madre antes de ser ejecutada, pertenece a esta categoría de materiales que Chacón recupera e incorpora a la novela (Chacón 2006: 219-220) mezclando ficción y realidad.

En conclusión, es evidente que el intento de Dulce Chacón –como de otras escritoras del nuevo siglo que dedicaron sus páginas al mismo tema– ha sido el de luchar contra la amnesia histórica, demandar justicia e intentar arreglar cuentas con el pasado reivindicando en la dimensión mediada de la posmemoria la experiencia republicana de las mujeres. En la reconstrucción de hechos reales, a través de la memoria heredada y devuelta, Chacón manifiesta una exigencia ético-política que vierte en la ficción lo que la versión canónica de los acontecimientos durante mucho tiempo no dijo y logra comprometer su obra con la Recuperación de la Memoria Histórica. Revisando y revisitando el pasado reciente sin traicionarlo, en el modo propio e insustituible de la literatura, Chacón homenajea la memoria de las protagonistas de la Historia que nunca se contó, la memoria de las que mantuvieron su voluntad democrática y el propósito de emancipación a pesar de la represión feroz.

Si vivir para ver y quedar para contarlo fue el cometido de las mujeres republicanas que sufrieron los horrores de la Guerra y las atrocidades del despiadado castigo que el régimen les infligió acabado el conflicto, Chacón se ha encargado de contar en la ficción el trauma de las supervivientes de aquellos trances, cogiendo pedazos de realidad e incorporándolos a su novela. Y ha creado memoria viva a través de la escritura “para que el vacío del tiempo se llene de palabras” (Chacón 2006: 393), secundando la obligación moral de su protagonista Hortensia y de todas las que nos han dejado los valiosos testimonios de una batalla que no se perdió definitivamente. Gracias a la posmemoria de Chacón y de quienes como ella supieron recoger el legado de las generaciones silenciadas, la ‘voz dormida’ de todas las mujeres que combatieron con dignidad y coraje en esos años decisivos para la Historia hoy recobra aliento y por fin grita para acabar con la dilatada desmemoria que las condenó al olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Cañil, Ana R. (2010), *La mujer del maquis*, Madrid, Espasa.
- Cañil, Ana R. (2011), *Si a los tres años no he vuelto*, Madrid, Espasa.
- Chacón, Dulce (2006), *La voz dormida*, Madrid, Punto de Lectura [Santillana, 2002¹].
- Cuevas Gutiérrez Tomasa (2004), *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca.
- Di Febo, Giuliana (1979), *Resistencia y movimientos de mujeres en España 1936-1976*, Barcelona, Icaria.
- Doña, Juana (1978), *Desde la noche y la niebla*, Madrid, La Torre.
- Egido León, Ángeles (2017), *Memoria de la represión: nombres femeninos para la historia*, en *Arenal*, 24,2.
- Fraser, Ronald (1979), *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*, Barcelona, Crítica.
- García Madrid, Ángeles (1982), *Réquiem por la libertad*, Madrid, Copiasol.
- Grandes, Almudena (2012), *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets.
- Grandes, Almudena (2017), *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets.
- Grandes, Almudena (2020), *Los pacientes del doctor García*, Barcelona, Tusquets.
- Hernández Holgado, Fernando (2003), *Mujeres encarceladas: la prisión de Ventas de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons.
- Hirsch, Marianne (1997), *Family frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press.

- Hirsch, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, Columbia University Press.
- Mangini, Shirley (1997), *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres en la guerra civil*, Madrid, Península.
- Morales, Manuel (2018), *70 novelas al año en España sobre la Guerra Civil*, en *El País*, 19 de octubre.
- Nash, Mary (1999), *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus.
- Navarro, Julia (2010), *Dime quién soy*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Núñez Targa, Mercedes (1967), *Cárcel de Ventas*, Paris, Éditions de la Librairie du Globe.
- Olmedo, Virginia (2002), *Dulce Chacón: “las mujeres perdieron la guerra dos veces*, en *Meridiam*, 27.
- O’Neill, Carlota (1979), *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Turner.
- Portela, María Edurne (2007), *Hijos del silencio: intertextualidad, paratextualidad y posmemoria en La voz dormida de Dulce Chacón*, en *Revista de Estudios Hispánicos*, 41, I.
- Rodrigo, Antonina (2002), *Mujeres para la historia. La España silenciada del Siglo XX*, Barcelona, Carena [Plaza y Janés, 1979¹].
- Romeu Alfaro, Fernanda (2002), *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*, Barcelona, El Viejo Topo.
- Scanlon, Geraldine (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal.
- Silveira Bauer, Carolina (2018), *Posmemoria*, en *Diccionario de la memoria colectiva*, (Ricard Vinyes, Director), Barcelona, Gedisa.
- Velázquez Jordán, Santiago (2002), *Dulce Chacón: “La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado”*, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 22.
- Vinyes, Ricard (2002), *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Madrid, Temas de Hoy.

MARIA ISABELLA MININNI • Associate Professor in Spanish Language at the Department of Foreign Languages of the University of Turin, Italy. Her research has focused on translation studies and Spanish contemporary literature, specifically on Juan José Millás’s short stories. Research Areas: Translation Studies, Contemporary Spanish Literature, Language Teaching.

E-MAIL • mariaisabella.mininni@unito.it

UNA FOTOGRAFA. UNA NARRAZIONE

Kati Horna e la Guerra civile spagnola

Lisa PELIZZON

ABSTRACT • A Photograph. A Narration. Kati Horna and the Spanish Civil War. In 2019, a researcher found in Amsterdam the unknown negatives the Hungarian photographer Kati Horna took in Spain during the Spanish Civil War, from January 1937 to March 1938. When the Second World War broke out, Horna was forced to escape to Mexico and, in the attempt to save her work, she decided to send it elsewhere. This unexpected discovery revives the cultural debate on three different aspects: Kati Horna's role as a Jewish woman photographer in Europe during the Thirties; her photographic work and its peculiar way to use the picture as a powerful narration device; and finally, the necessity to include her name among the important ones for her contribution to history and photography. These aspects weave together and need to be explained through a biographic and visual path I propose for this article.

KEYWORDS • Kati Horna; Photography; Spanish Civil War; Semiotics; Narration.

Con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar
la imagen fuera del acto que la hace posible
Philippe Dubois, *El acto fotográfico*

1. Premessa e intenzione

Il ricercatore sa che il suo lavoro è sempre in divenire. Attento ai dettagli e agli scarti, alle rivelazioni repentine e alle nuove costellazioni del senso, deve essere pronto a ripensare la storia. Un atteggiamento mentale e soprattutto un approccio metodologico che Walter Benjamin presenta e spiega nella sua *Tesi di Filosofia della Storia*. La storia è «oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di "attualità"» (Benjamin 1940: 80). Nell'odierna società spagnola, la guerra civile è senz'altro uno di quegli eventi che, a causa dei quasi quarant'anni di dittatura franchista, motivano il ricercatore a scovare i numerosi tasselli ancora mancanti, ad aggiornare l'interpretazione dei documenti con cui lavora e ad aspettarsi qualche colpo di scena, soprattutto nel campo della fotografia.

Il 23 agosto 2019, il quotidiano spagnolo *El País* pubblica *La guerra perdida de Kati Horna*, un articolo in cui annuncia una scoperta a dir poco sorprendente e di cui si fa eco addirittura la rivista *Elle Italia*: la ricercatrice spagnola Almudena Rubio ritrova ad Amsterdam l'archivio contenente i negativi delle foto che Kati Horna aveva realizzato durante la guerra civile spagnola e che si credevano perduti.

Sigillate in 48 scatole di legno, le 522 pellicole in formato 6x6 possono oggi essere attribuite con certezza alla fotoreporter ungherese che venne invitata a Barcellona dalla *Confederación*

Nacional del Trabajo (CNT) e dalla *Federación Anarquista Ibérica* (FAI) per documentare il conflitto spagnolo dal gennaio del 1937 a marzo del 1938. Le pellicole completano l'archivio di Salamanca in cui sono custodite le 272 fotografie che Kati Horna riuscì a salvare prima di fuggire in Messico. Si tratta quindi di un corpus che le vicissitudini della guerra ha separato e che oggi finalmente possono essere viste come un tutt'uno.

Il ritrovamento di questi negativi riporta sulla scena storica e culturale la figura di Kati Horna che, nonostante i tentativi di studio e approfondimento da parte di alcuni ricercatori e l'organizzazione di esposizioni sia in Europa che fuori, continua a rimanere nell'ombra. Nello specifico, il 2014 è stato un anno cruciale: il museo Jeu de Paume di Parigi organizza la prima mostra monografica in cui si riunisce una selezione di fotografie e documenti che ne mettono in luce l'importanza all'interno del vasto panorama artistico. In seguito, in Spagna esce *Kati Horna. Constelaciones de sentido*, la prima monografia in spagnolo a lei dedicata che studia anche la narrazione insita all'immagine fotografica: un approccio innovativo che si propone come metodo di analisi generatore di una *costellazione di sensi*, e non come mera descrizione di ciò che la foto mostra.

Sei anni dopo, ecco quindi presentarsi l'opportunità di *aggiornare* una biografia alquanto intricata che ha complicato la ricostruzione di spostamenti, relazioni e funzioni svolte; di *ripensare* il ruolo della fotografa all'interno del contesto storico della guerra civile spagnola, della persecuzione nazista e dell'esilio; di *mostrare* il suo modo di narrare il conflitto e gli elementi che lo caratterizzano. Obiettivo del presente articolo sarà dunque quello di presentare un itinerario di parole e immagini che soddisfi questa triplice necessità.

2. Identità precaria, fughe e formazione

Tutto ha inizio con un nome che è diverso da quello che poi l'ha resa nota, motivo per cui in questo articolo si farà riferimento alla fotografa con la parte del nome rimasta pressoché invariata: Kati. Katalin Deutsch Blau nacque il 19 maggio 1912 in un paesetto ungherese chiamato Szilasbálhás nel seno di una famiglia ebrea benestante. Negli anni dell'adolescenza, come molti suoi coetanei, inizia ad interessarsi alla politica e lo dimostra frequentando i gruppi di sinistra che si radunavano attorno alla figura di Lajos Kassak, di ideologia anarchica e vicino alle avanguardie artistiche e letterarie dell'epoca. In questo circolo, pare abbia conosciuto Pal Partos, suo compagno e poi marito, figura di cui non si sapeva nulla fino alla pubblicazione delle recenti novità (Rubio 2020: 23).

Secondo la stessa testimonianza della fotografa, sarà Lajos Kassák ad animarla a usare la macchina fotografica come mezzo di denuncia delle ingiustizie sociali. Fonti recenti ipotizzano addirittura che Kati entrò in contatto con Kassák grazie a uno dei suoi più cari amici d'infanzia, Endre Friedman, *alias* Robert Capa; lo stesso che l'avrebbe poi immortalata in un meraviglioso ritratto nello studio di Jozsef Pecsì dove entrambi studiarono fotografia.

La militanza di Partos contro il regime militare di Miklós Horhy costringe la giovane coppia ad andarsene da Budapest e a fuggire a Berlino dove Kati trova lavoro in una fabbrica di fuochi artificiali e inizia anche una collaborazione come *foto reporter* con l'agenzia fotografica Dephot. Quest'esperienza è chiave nella formazione visiva di Kati, perché durante la Repubblica di Weimar nacquero le prime testate giornalistiche illustrate che fondavano il proprio prestigio sul reportage e l'uso congiunto di parola, grafica e fotografia (Freund 1993: 102). È assai probabile che Kati imparasse così l'importanza di dare uno spazio e una narrazione ai fatti quotidiani e che il mezzo fotografico le fosse congeniale.

L'apparente tranquillità è sconvolta dalla vittoria dei nazisti che iniziano una repressione brutale che costringe molti ebrei a fuggire. Kati e Partos lo erano e intraprendono di nuovo un rocambolesco viaggio in più tappe via Zurigo, Ginevra, Innsbruck, Vienna e di nuovo Budapest:

il ritorno a casa è inevitabile e, chissà, forse anche necessario per riordinare le idee e la vita. Giunge a questo punto una nuova informazione che giustificherebbe la già menzionata difficoltà di ricostruire la sua biografia: Kati e Partos si sposano e lei adotta il suo cognome (Rubio 2020: 24).

La madre le regala la sua prima macchina fotografica, una Linhof, con cui la sprona a studiare e a costruirsi una carriera. Kati sceglie allora di iscriversi ad una scuola privata di fotografia, lo studio di Jozsef Pecsì, e non a quella statale: questa scelta le avrebbe permesso di acquisire la miglior base teorica e pratica che si potesse desiderare a quel tempo (Baki 2013: 22).

Dopo sei settimane esatte, la coppia decide di intraprendere un altro viaggio, questa volta a Parigi. Ancora una volta risiedono illegalmente in un paese straniero e ciò non favorisce la loro situazione economica, che li costringe anche ad impegnare i pochi oggetti di valore in loro possesso. Una fotografia esposta nel 2014 nel museo Jeu de Paume (2013: 61) mostra, infatti, anche le numerose ricevute di crediti concessi per l'acquisto di una nuova macchina fotografica, questa volta una Rolleiflex con doppio obiettivo con cui documenterà poi la guerra civile spagnola.

Nonostante le difficoltà, proprio a Parigi ottiene due incarichi importanti dall'agenzia Agence Photo per realizzare i suoi primi fotoreportage, le serie *El Mercado de las Pulgas* del 1933 e *Los Cafés de París* del 1935. Certamente, il fatto di essere stata in quegli anni sempre una straniera in suolo straniero ha contribuito ad affinare uno sguardo nei confronti della realtà che ben si sposa con l'estetica del *flâneur*, in cui il vagabondare dà inizio alla poetica dell'incontro inaspettato, promosso anche dal movimento Surrealista. Questo pellegrinaggio e il soggiornare presso le cose che vede e che decide di immortalare attraverso l'immagine fotografica sono concetti-chiave per capire il tipo di narrazione che Kati decide di mettere in atto per il conflitto spagnolo. Da lì a un anno, nel gennaio del '37 avrebbe avuto l'occasione di farlo.

3. Le basi per una guerra visiva: l'arrivo in Spagna

Dal 9 gennaio 1937 appare il nome di Kathe Polgare negli archivi della CNT come fotografa dell'organizzazione: Rubio segnala qui un cambio d'identità importante che ha potuto fuorviare le ricerche svolte negli ultimi anni. Il fatto che il suo nome appaia negli archivi della CNT smentisce l'arrivo della fotografa in Spagna per incarico del governo repubblicano, informazione che prima si credeva corretta (Rubio 2020: 27). L'ennesimo cambio d'identità testimonia la necessità di adattare il proprio nome alla fonetica spagnola e proteggersi così dalle persecuzioni razziali che aveva già vissuto in Germania. Aspetto questo che di certo non era nuovo nemmeno all'amico di infanzia Robert Capa e alla compagna Gerda Taro che avevano fatto del cambio di nome una vera e propria operazione di *marketing*.

L'edificio della CNT si trovava al numero 32 della calle Durruti di Barcellona. Al suo interno c'era la sede della *Sección Exterior de Propaganda* che, oltre ad avere una radio, contava con la presenza di una *Sección Gráfica*, così denominata per il ruolo fondamentale attribuito alla fotografia. Kati ne divenne la fotografa principale, arrivando a scattare quasi 300 fotografie in un mese. Secondo Almudena Rubio, questa informazione, insieme al contenuto delle immagini, è sintomo di una chiara collaborazione a fini propagandistici al servizio di una determinata ideologia politica (Rubio 2020: 23).

Questo aspetto ha provocato un dibattito, ancora in atto, sul motivo che avrebbe spinto la fotografa a militare con il bando anarchico: la figlia, Norah Horna, sostiene e insiste sul fatto che la madre in realtà faceva suo il concetto di cooperazione e di pace, ma non si identificava realmente in un dogma (Rodríguez 2019). La fotografa non giunse mai a incasellarsi in una categoria, né dal punto di vista politico né artistico, nonostante in questi anni la tendenza della critica sia stata quella di classificarla come fotografa anarchica e surrealista, per l'uso che farà dell'immagine fotografica e non solo.

Kati amava definirsi piuttosto *un'operaia dell'arte*, un'artigiana della fotografia: strumento al servizio di una causa, quella antifascista, che non fondava la propria ragion d'essere sul ricavato delle vendite che le immagini le avrebbero portato. Sin dall'inizio, e prendendo le distanze dall'approccio che invece assunse l'amico Capa, decise che le fotografie avrebbero dovuto svolgere un ruolo sociale: di monito, insegnamento e informazione.

Una produzione fotografica la sua che non escludeva affatto la sperimentazione artistica. L'immagine, fosse foto, fotomontaggio o collage, serviva a testimoniare ciò che stava accadendo in Spagna in quel momento. E con questa intenzione intraprende i numerosi spostamenti che la portano a Monte Aragón, a Valencia, dove poi si trasferirà e inizierà a collaborare con la rivista *Umbral*: qui conoscerà José Horna, compagno e poi marito da cui prenderà il nome che la rende nota; il fronte di Teruel, Játiva, Vélez-Rubio, Madrid e di nuovo Barcellona.

Non era l'unica fotografa donna: Margaret Michaelis e Gerda Taro, già in Spagna dall'inizio della guerra. Gli altri nomi passati poi alla storia sono principalmente maschili: Agustí Centelles, Chiki Weisz e Robert Capa, per citare i più conosciuti. Oltre al gran numero di scrittori, intellettuali e artisti accorsi da ogni dove per documentare il conflitto, i fotografi hanno avuto un ruolo cruciale nel dare visibilità all'orrore della guerra. La guerra civile spagnola diventa il terreno simbolico della lotta antifascista, in cui persone di nazioni e professioni diverse s'incontrano e decidono di mettersi al servizio di una causa comune.

Con questa guerra matura la comunicazione visiva degli eventi, prodotto del lavoro già svolto dai fotoreporter di inizio secolo e che preparano il terreno ai nuovi colleghi nazionali e internazionali.

Dal punto di vista storico e sociale, è un momento grandioso per la fotografia che sperimenta innanzitutto il progresso tecnologico dei suoi componenti tecnici: peso e dimensioni della macchina fotografica e nuove lenti, le Zeiss, le stesse che si utilizzavano nella fabbricazione di microscopi. Si passa dall'uso di macchine di grande formato e pesanti alla leggerezza e velocità della famosa Leica, di aspetto discreto e modello prediletto da Robert Capa e Gerda Taro, per esempio. Talmente maneggevole che spinse quest'ultima nel bel mezzo di una sanguinosa battaglia in cui morì.

Scegliere un determinato modello di macchina significava dichiarare un'intenzione, definire un'identità: a ogni modello corrispondevano funzioni e potenzialità diverse che, di fatto, tracciavano il profilo della persona che l'avrebbe usata (Flusser 2006: 29). Questo aspetto è essenziale per comprendere l'approccio visivo di Kati Horna nei confronti della realtà: il primo passo che permette di ragionare in termini di "narrazione". Come non riflettere quindi sul fatto che, anziché una Leica, avesse scelto una Rolleiflex: un dispositivo di formato medio, con doppio obiettivo e con il caratteristico mirino a soffiutto che obbligava la fotografa a inchinarsi, letteralmente, di fronte al mondo.

4. Narrare il conflitto

4.1 Campo e fuoricampo

Sarebbe riduttivo relegare la fotografia all'atto dello scatto. Lo scatto di per sé non avrebbe un senso se non si considerasse all'interno di una prassi, di una serie di operazioni che tutte insieme partecipano nel costruire l'immagine. Si pensi al gesto di tenere tra le mani la macchina fotografica, davanti al volto o sul petto; al momento in cui si inquadra e poi, finalmente si scatta. Senza inquadratura, lo scatto non avrebbe ragion d'essere perché è in quel momento che il fotografo incontra se stesso e il mondo (Tisseron 2000:15). Tale incontro, che a parole potrebbe forse risultare riduttivo, è in realtà il più significativo perché corrisponde all'attimo in cui il fotografo comprende la necessità di isolare, separare, tagliare una porzione di mondo per trasferirla altrove (Dubois

1986: 141). Si comprende allora che lo spazio fotografico non esiste a priori: questa la grande differenza con la pittura in cui il pittore dispone di uno spazio in bianco che può riempire a piacimento e che ha un limite, ovvero la cornice; invece, il fotografo lavora al contrario scavando, isolando, estraendo dalla realtà il frammento che desidera *congelare o immortalare* (Dubois 1986: 158).

Questo taglio netto rappresenta una scelta e, in quanto tale, è carica di tutto il bagaglio emotivo, storico, ideologico e culturale del fotografo. Nell'isolare una porzione di mondo e non un'altra, il fotografo stabilisce un sistema di riferimenti e di valori che costituiscono il suo peculiare modo di narrare ciò che osserva. Scattare, e quindi scegliere, significa stabilire immediatamente un *dentro* e un *fuori*, un *campo* e un *fuoricampo*, in termini fotografici. Non si può quindi, ai fini di un'analisi produttiva sull'uso dell'immagine, rinunciare a riflettere sulla tensione, sul *dialogo* che esiste tra queste due zone della realtà.

A tal proposito, è illuminante il ragionamento che Elio Franzini induce a compiere quando afferma che "l'immagine non si offre integralmente al primo sguardo" e che esso "non può limitarsi all'apparenza, cogliendo invece dell'immagine un *al di là* che non tollera una fruizione rapida e disattenta" (Franzini 2001: 2). Pensare che ciò che l'immagine mostra sia tutto significa non considerare i percorsi del possibile, una *fenomenologia dell'invisibile* che acquista senso solo se messo in relazione con il campo fotografico. All'osservare il mondo attraverso gli occhi si deve obbligatoriamente includere il fatto che non si avrà accesso a tutto, ma solamente ad una parte; si deve accettare che attorno a noi esiste "un orizzonte di cose non viste o addirittura non visibili" (Merleau-Ponty 1993: 230).

Incorporare la dinamica dialogica tra campo e fuoricampo obbliga lo spettatore a porsi alcune domande. Per esempio, che tipo di referente entra nell'immagine, come si mostra, che cosa è escluso e provare a ipotizzare il perché di tale esclusione. Tali quesiti servono perché tanto ciò che si mostra come ciò che è omesso dall'immagine hanno la stessa importanza: il senso che il fotografo attribuisce al *dentro* e al *fuori*, diversi tra loro ma parte di una costellazione di significati.

Osservare la vasta produzione fotografica sulla guerra civile spagnola è assistere all'altrettanta vasta varietà di narrazioni che i fotografi hanno costruito a proposito del conflitto. Come accade per un testo in cui la scrittura è oggettivazione del nostro pensiero (Sini 2000: 37), così la foto è il prodotto visivo di una maniera di appropriarsi del mondo e raccontarlo. Ogni fotografo vive l'incontro con la realtà della guerra in modo diverso, ancor più quando lavora per riviste del calibro di *Life*, che promuove uno stile di racconto cinematografico del conflitto.

Life collaborava con fotografi che erano disposti a impegnarsi per ottenere un'immagine dalla forte carica narrativa (Pelizzon 2014: 55). L'obiettivo era offrire un momento di verità che potesse informare. Ciò nonostante, questa verità si otteneva molto spesso avvicinandosi e molto all'accadimento bellico, tanto a volte da mettere a repentaglio la vita del fotografo. Il motto di Robert Capa "se la foto non è buona, vuol dire che non eri abbastanza vicino" o la sorte toccata alla compagna Gerda Taro, morta nel fronte di Brunete, sono esempi di come il rischio vissuto dal fotografo fosse considerato necessario per la qualità dell'immagine bellica o, comunque, un dato che ne aumentava il prestigio. La foto 1 mostra un esempio della partecipazione fisica del fotografo che corre assieme ai miliziani.



Foto 1 Gerda Taro, *Soldati repubblicani nel fronte di La Granjuela*, Córdoba, giugno 1937.
©International Center of Photography



Foto 2 Kati Horna, *Escenas en Monte Carrascal, División Ascaso*, marzo de 1937.
©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica

Kati Horna, invece, non si riconosce in questo approccio visivo e soprattutto esistenziale: all'immagine sfuocata e in movimento preferisce catturare un momento che faccia riflettere. Rifiuta il sensazionalismo che le riviste grafiche dell'epoca utilizzavano per raccontare i drammi della guerra. Pur capendo la necessità di farsi sentire e mostrare al mondo che cosa stava accadendo in Spagna, Kati decide di non intraprendere il cammino della fama e mette a disposizione il suo operato per riviste anarchiche come *Umbral*, *Tierra y Libertad*, *Libre Studio* o *Mujeres Libres* il cui obiettivo comune era mostrare il lavoro svolto dalla CNT-FAI e denunciare la barbarie fascista. Quando le viene chiesto di documentare la divisione Ascaso a Monte Aragón nel marzo del 1937, alle immagini di gruppo preferisce lo sguardo intimo che il singolo uomo può offrire e dimostra di prediligere il ritratto, genere che svilupperà soprattutto durante l'esilio messicano.

Nella foto 2, *Escenas en Monte Carrascal*, il soldato si trova al centro dell'inquadratura, che è il luogo di attenzione privilegiato dello sguardo, e si staglia su uno sfondo naturale ampio, leggermente sfuocato che ne esalta la solitudine. Colpiscono due aspetti: il primo, che nel campo fotografico decide di includere una scena di normale quotidianità non prettamente bellica in cui il soldato è intento a scrivere una lettera; il secondo, che lo sguardo chino sul foglio esclude di fatto ogni comunicazione con lo spettatore. Nell'opposizione tra l'immensità del cielo e la limitazione dello sguardo negato del miliziano Kati vede una storia, l'enunciazione di un discorso visivo che nasce dal dialogo tra ciò che appare nel campo e ciò che rimane invisibile o escluso.

Immaginare per esempio ciò che la fotografa decide di escludere dalla foto è un'operazione che diventa possibile solo attraverso il *montaggio*, concetto ben illustrato da George Didi-Huberman, che consiste nel rinunciare all'esposizione cronologica, che erroneamente si crede la più adatta a spiegare i fatti della storia, a favore di un'esposizione eterogenea, libera dalle catene del tempo (Didi-Huberman 2008: 31).

Il montaggio invita lo spettatore a osservare, per esempio, le diverse e numerose immagini del miliziano realizzate dagli altri *fotoreporter* che si riferiscono a quel fuoricampo metaforico a cui si alludeva e che appartiene alla memoria visiva di quel periodo. Lo spettatore scopre così altri discorsi visivi, proposte nate dalla soggettività di ogni sguardo che inquadra, sceglie ed estrapola dalla realtà immagini ogni volta diverse. Volti rivolti al cielo e pugno in alto, mani che afferrano fucili, occhi che interrogano direttamente lo spettatore, sorrisi, grida di gioia o guerra; miliziani in trincea che scappano o muoiono. Ognuno di questi *percorsi del possibile* carica di senso la fotografia di Kati in quanto obbliga ad andare oltre ciò che realmente si mostra.

Lo spettatore può verificare che molto spesso il miliziano entra in comunicazione con il *fotoreporter* attraverso uno sguardo diretto verso la macchina fotografica: è un modo di interpellare direttamente chi guarda, di includerlo nel tempo e nello spazio dell'immagine. Nella fotografia di guerra è una risorsa abbastanza utilizzata, soprattutto da Capa e Taro che si avvicinavano molto ai loro referenti. Kati, si diceva, prende le distanze invece. Una distanza che è prima di tutto motoria: preferisce non invadere lo spazio del miliziano che interpreta come privato proprio perché non è interpellata. La negazione dello sguardo inclusivo la obbliga a rimanere sulla soglia (Pelizzon 2014: 65).

Da questa posizione di *soglia* Kati può realmente vedere e quindi mostrare attraverso la foto una storia diversa: quella in cui il miliziano, rimasto solo e con lo sguardo rivolto al foglio, apre un altro fuoricampo metaforico che appartiene solo a lui. Un campo intimo, privato solamente alluso da questo dialogo visivo tra ciò che si mostra e ciò che rimane invisibile. Un campo in cui attraverso l'atto dello scrivere può tornare per un momento ad essere il padre, il marito, l'amico o il fratello di qualcuno in quella vita che la guerra sembra aver allontanato o, addirittura, cancellato. Ecco allora, la lettera diventa un dispositivo narrativo potentissimo che Kati impiega in maniera sapiente e rispettosa. Se non avesse mostrato empatia nei confronti di quell'attimo d'introspezione, non avrebbe avuto l'opportunità di immortalarlo.

L'immagine è un oggetto storico complesso, dal tempo impuro, in cui le stratificazioni del senso sono molteplici, spiega Didi-Huberman quando reinterpreta il concetto benjaminiano di *immagine dialettica* (Didi-Huberman 2008: 41). Quando si osserva un'immagine, ci s'imbatta nell'apparizione di un *sintomo* visivo capace di scatenare ulteriori riflessioni e aprire nuovi cammini interpretativi. In questo caso, il sintomo è proprio la lettera che il miliziano sta scrivendo perché obbliga lo spettatore a chiedersi che cosa Kati sta realmente cercando di mostrare: a indagare quel fuoricampo che è la vita dei civili che non sono nel fronte di guerra, ma che ne soffrono comunque le conseguenze.

La retroguardia è senz'altro lo spazio visivo prediletto della fotografa a cui dedica buona parte delle foto già note contenute nell'archivio di Salamanca e a quelle appena scoperte di

Amsterdam. A tal proposito, si dovrà aspettare ancora un po' di tempo prima di conoscerne il contenuto esatto. Pare comunque che vi sia in atto un dibattito tra il Centro de la Memoria Histórica di Salamanca e l'International Institute of Social History per la condivisione del materiale fotografico. Infatti, secondo specifiche indicazioni di Kati Horna, qualora si fossero trovati altri negativi di foto realizzate durante il conflitto spagnolo, i documenti sarebbero stati liberi da ogni lucro sul diritto d'autore. Il Ministerio de Cultura conferma l'intenzione di preservare il desiderio di Kati Horna e di trovare una soluzione che metta d'accordo entrambe le istituzioni (Riaño 2019).

Di nuovo, ragionare in termini di campo e fuoricampo significa attribuire un valore narrativo all'immagine che Kati non dimentica mai e sfrutta a suo vantaggio. Entrano allora con insistenza nello spazio fotografico i referenti a cui vuole dare protagonismo: i centri di accoglienza per le madri e i loro bambini, nelle foto 3 e 6; i lunghi momenti di attesa per ricevere la propria razione di cibo, nella foto 4; scene di vita quotidiana che mostrano mercati, contadini nelle loro terre, bimbi che giocano per strada, donne che lavano i panni nei lavatoi pubblici di Valencia, come nella foto 5.



Foto 3 Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Velez-Rubio*, agosto, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.



Foto 4 Kati Horna, *Mujeres esperando en la sacristía su ración de comida*, abril, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

K Kati sceglie di mostrare l'altra faccia della medaglia, quella che ricorda all'opinione pubblica di allora, ma anche allo spettatore di oggi, che la vita continua nonostante tutto. Nascono bambini, le madri finalmente hanno un luogo che le accoglie e le aiuta nella gestione della famiglia, per esempio. Una famiglia in cui il grande assente è il padre: nel fronte, a combattere sì, ma anche a vivere quegli altri momenti di normale quotidianità così necessari nel mondo in guerra.

Entra nel campo fotografico il gioco dei bambini, tema che anche altri fotografi come Agustí Centelles esplorano, seppur in modo diverso. Qui però non giocano alla guerra con fucili di legno mentre simulano false esecuzioni, chiara allusione alla macabra realtà, ma se ne stanno per conto loro, in circoli di fiducia dove solo altri bambini possono entrare. La foto 6 è un esempio di come attraverso il gioco i bambini *abitano* uno spazio come se fosse la loro casa. *Abitare* significa anche caricare di senso le cose per toglierle dall'anonimato (Galimberti 1987: 124). Il gioco aiuta a creare abitudini che il conflitto ha cancellato obbligandoli non solo ad abbandonare la loro casa, ma anche a ricrearla altrove, in un luogo dover poter esercitare la libertà del gioco.



Foto 5 Kati Horna, *Lavando a las siete de la mañana*, julio, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.



Foto 6 Kati Horna, *Comité de Refugiados en Alcázar de Cervantes*, 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

Ecco l'ennesima strizzata d'occhio che proviene da un'immagine apparentemente innocua. La narrazione di Kati è così: procede per omissioni, allusioni, metonimie. Mostra solo una parte di un tutto che rimane celato, obbligando ancora una volta lo spettatore a chiedersi cosa stia vedendo realmente. Ci sono diverse risposte che poco a poco balenano nella mente dello spettatore e in questo risiede il potere narrativo delle fotografie di Kati Horna. Non sono immagini adatte a una fruizione rapida, bensì attimi in cui l'invisibile si lascia intravedere man mano che ci si sofferma.



Foto 7 Kati Horna, *Frente de Madrid hacia El Pardo*, septiembre 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica



Foto 8 Kati Horna, *Evacuación de Teruel*, 24 de diciembre de 1937.

©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica

Dopo aver trascorso alcuni mesi nel fronte in Aragona, la fotografa si sposta a Madrid per documentare i danni che la città aveva subito negli ormai due anni di conflitto. Lo scenario che scopre e che documenta in più scatti, tra cui la foto 7, sembra provenire da un ambiente lunare in cui tre quarti del campo fotografico sono occupati dalle macerie. La *polis* alla quale l'essere umano appartiene è andata in frantumi. In fondo, alcuni edifici sfidano la sorte rimanendo miracolosamente in piedi. Non c'è traccia della presenza umana, il vero protagonista della foto è qui il vuoto (Pelizzon 2014: 80).

Il vuoto non può far altro che interrogare lo spettatore ancora una volta e lo fa attraverso la traccia di ciò che ha perso: le case ormai svuotate della loro funzione diventano blocchi in cui qualcosa di invisibile è latente (Didi-Huberman 1997: 69). L'oscurità che emana dal loro interno non è più la casa, il luogo dell'abitare dell'uomo, ma una zona d'ombra che non può più accogliere né proteggere.

Se la casa scompare, la strada diventa il nuovo luogo dell'abitare: spazio precario che i civili intraprendono in lunghi viaggi verso un'ipotetica salvezza, come mostra la foto 8. Nel dicembre del 1937, la fotografa documenta proprio l'irruzione della guerra nello spazio dei civili: una frontiera violata dai bombardamenti aerei e che costringe le persone a fuggire. Dal punto di vista visivo, Kati usa il contrasto che nasce dall'inquadratura: nel collocare i soggetti nel mezzo dell'immagine, fa sì che si trovino in posizione simmetrica rispetto al luogo che stanno lasciando e la meta che perseguono. La fotografia li congela nel momento di maggior precarietà ed esposizione al nemico.

L'itinerario visivo proposto fino ad ora non fa che suggerire due domande che probabilmente lo spettatore ha in mente sin dall'inizio: se la guerra distrugge i luoghi dell'abitare, perché nelle immagini non ci sono vittime? Se l'immagine non le mostra, non ci sono forse? Il gran fuoricampo a cui Kati allude ma non mostra è proprio la morte e, in modo particolare, la sua messa in scena.

Sin dagli inizi della guerra civile spagnola, il cadavere diventa il referente fotografico principale che ora si riesce a documentare grazie a macchine fotografiche più maneggevoli e all'avventatezza del *foto-reporter*, che esplicita la morte assegnandole un luogo di rappresentazione: non solo la fotografia fine a se stessa, ma anche le prime pagine dei giornali. Una doppia esposizione che ne moltiplica le visioni trasformando il cadavere in spettacolo, da una parte, e in campo di studio degli effetti della guerra dall'altra. Il corpo senza vita parla attraverso l'immagine fotografica e diventa documento, prova grafica della violenza subita (De Luna 2006: 17).



Foto 9 Gerda Taro, *Cadavere, fronte di Cordoba*, giugno 1937. ©International Center of Photography.

La foto 9, scattata da Gerda Taro nel fronte de La Granjuela di Cordoba, è un chiaro esempio di come la morte può diventare spettacolo. Il corpo ormai senza vita e che per pudore di solito si copre, giace qui visibile a tutti. La morte, che in un contesto non bellico è un fenomeno biologico e naturale, si trasforma in un atto di violenza inaudita nella fotografia di guerra. Il corpo registra i segni di questa violenza attraverso le ferite, il sangue e l'essere gettato tra le macerie come un giocattolo rotto. In poche parole, le foto che sia Taro ma anche altri *fotoreporter* dell'epoca scattano denunciano un chiaro disequilibrio tra le due parti: il conflitto e i civili. La guerra entra senza alcun permesso nello spazio dell'abitare e distrugge quel limite, la retroguardia, che invece Kati cercava di esaltare e mantenere: un messaggio di forza e di perseveranza rivolto proprio a quel bando fascista contro cui lottava.

4.2 Sostituzioni e assemblaggi

Se non appare la vittima intesa come cadavere nelle foto di Kati non significa che la morte non si mostri. Si spiegava all'inizio che la fotografa sceglie di narrare secondo un'iconografia che si allontana dai canoni che riviste come *Life* promuovevano. Collaborare con *Umbral* o *Libre Studio*, invece, significava condividere un metodo di esposizione grafica diverso. Proprio *Libre Studio*, in un articolo chiamato *La no violencia* riflette su come si può combattere la violenza e la risposta arriva in modo chiaro: "despojarla de todo lo brutal y repulsivo" (Noja Ruiz 1937: 7).

Kati, che aveva già assimilato da Lajos Kassák il credo pacifista e l'uso di una fotografia al servizio della società, trova il modo di spogliare l'immagine di ogni aspetto brutale e ripugnante. I negativi custoditi nell'archivio di Salamanca mostrano, infatti, diverse strategie di esposizione della morte. Due buoni esempi si possono osservare nelle foto 10 e 11 che Kati scattò a Barcellona nel marzo del 1938, uno dei mesi più duri di tutto il conflitto. Su ordine di Benito Mussolini, nei giorni 16, 17 e 18 la città aveva subito diversi attacchi aerei da parte della Aviazione Baleari. I bombardamenti, che durarono tre giorni di seguito, provocarono il più alto numero di vittime del conflitto: 550 morti e 989 feriti (Heiberg 2004: 127). La fotografa si trovava già in città, dove si era trasferita proprio vicino alla sede della CNT.



Foto 11 Kati Horna, *Calle Cortés*,
Barcelona Bombardeos de marzo, 1938.

©MECD. Centro Documental de la
Memoria Histórica.



Foto 10 Kati Horna, *Vigilando después del
bombardeo*, Barcelona, marzo 1938.

©MECD. Centro Documental de la Memoria
Histórica.

Edifici distrutti, macerie che si accumulano per strada, le case sventrate lasciano intravedere il vuoto al loro interno, un cane giace sul marciapiede ormai senza vita. È l'unica presenza umana che appare inaspettatamente nelle foto di quei giorni. Non si vedono invece il sangue, le ferite e i morti, ancora di nuovo relegati in un fuoricampo metaforico che ne protegge la dignità, che preserva il pudore nei confronti della morte. Al loro posto mostra i simulacri del corpo che si incaricano di narrare la tragedia (Pelizzon 2014: 121).

Il cane è quello che più si avvicina per analogia all'essere umano. La fotografa lo mostra all'interno di un'inquadratura obliqua che sovverte la visione tradizionale della realtà: frontale, stabile e sicura. Cambiare l'asse del campo è una risorsa che Kati impiega varie volte e che trova adeguata per esprimere l'incertezza, la tragedia, il mondo sottosopra. Una tecnica peraltro già presente nella storia dell'arte e che la fotografa probabilmente conosceva. Si pensi per esempio alla serie *La guerra* che Otto Dix realizzò nel 1924, proprio dopo aver vissuto in prima persona gli orrori della guerra. Nelle immagini che decide di mostrare c'è quella del cadavere di un cavallo disteso zampe all'aria e con il corpo in putrefazione (Pelizzon 2014: 121).

Ciò nonostante, il corpo del cane è ancora molto vicino a quello dell'uomo e per estensione a quello di tutte le persone uccise in quei giorni. Una tragedia che deve essere raccontata, ma in un altro modo. Ecco allora che nello scatto 11 qualcosa capta la sua attenzione. Il cumulo di macerie mostra l'inesorabile sorte toccata agli oggetti appartenuti alle vittime, ormai orfani dei loro proprietari. Nel disordine delle cose sparisce l'individualità, ciò che definiva la persona prima che la violenza della guerra seminasse il caos (Sofsky 2006: 193). La guerra uccide, invade le case e nel distruggere questo spazio non ne cancella solo la vita, ma anche ogni traccia di identità e memoria.



Foto 12 Dettaglio della foto *Vigilando después del bombardeo*.

Di fronte alla massa informe di oggetti, Kati adotta uno sguardo che aveva già dimostrato di possedere a Parigi con le foto dedicate ai mercatini delle pulci o ai caffè: quello capace di sorprendere stabilendo relazioni inedite tra le cose. Uno sguardo che André Breton teorizza nel *Primo Manifesto Surrealista* del 1924 e che definisce *meraviglioso*: “Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; participa oscuramente de una especie de revelación general de la que sólo nos

llega algún detalle: las ruinas románticas, el maniquí moderno o cualquier otro símbolo capaz de conmover la sensibilidad del hombre durante cierto tiempo” (Breton 2001: 33).

La fotografa sembra far sue le parole di Breton quando vede e immortalata la statua di una Vergine Maria con in braccio un Gesù bambino decapitato e, quasi mimetizzata nel cumulo di macerie, una bambola con le braccia aperte, equivalente di quel corpo reale che invece mostrava la foto di Gerda Taro. Sono dettagli che non si captano a prima vista e che hanno bisogno di una visione attenta, perché godono di una particolare forza di espansione capace di invadere l'intera foto di un sentimento *perturbante* (Didi-Huberman 2010: 323). Sentimento che l'antropomorfismo della bambola porta in scena e che spinge lo spettatore a chiedersi cosa sia successo alle vittime. Una domanda che trova risposta, ma che si narra per allusione, in un gioco di continui rimandi.

Kati Horna dimostra di essere una vera stratega della visione. Non si limita a registrare la realtà, ma lavora per stabilire un *logos* basato su specifiche dinamiche in cui, come si è visto, il campo e il fuoricampo ne sono il motore principale. Questo sforzo che coincide con la volontà di raccontare una versione delle molte possibili del conflitto non si ferma all'impiego della fotografia pura, ma include altre risorse narrative che esulano da essa.



Foto 13 Kati Horna, *Navidad en España*, 1937.
©MECD. Centro Documental de la Memoria Histórica.

La rivista *Libre Studio* pubblica nel maggio 1938 un fotomontaggio che Kati aveva realizzato un anno prima dal titolo *Navidad en España*, nella foto 13. A destra si può leggere: “El cementerio de San Isidro bombardeado por la artillería facciosa”. Le tombe del cimitero di San Isidro di Madrid si sono aperte a causa dei bombardamenti e il loro macabro contenuto è sotto gli occhi di tutti: gli scheletri giacciono in ordine sparso, alcuni integri e altri rotti in vari pezzi distribuiti qua e là nell'immagine; le lapidi, che prima si erigevano dritte e dignitose, sono ora storte o frantumate per l'effetto delle bombe. I loro messaggi “Reposa en la paz del Señor” e “Dios te acoja en su santo seno” sembrano non trovare più un senso. A sinistra, un Cristo implorante con le braccia aperte si rivolge con lo sguardo verso uno spazio fuoricampo.

In un'intervista che la fotografa rilasciò prima di morire, dichiarò che ciò che più l'aveva sconvolta della guerra erano stati i bombardamenti e nello specifico disse: "Hice muchas fotos de bombardeos en Valencia. Y de esqueletos de personas. Y fotomontajes con estos temas. Utilicé alguna imagen de Goya. Creo que un Cristo. Me dije a mí misma: desde hoy no será ya el símbolo del sufrimiento" (García 2001: 68). Questa dichiarazione offre una pista non solo dell'origine del fotomontaggio, ma anche di un'idea. Lo spettatore può allora immaginare come nasce e si sviluppa il processo creativo della fotografa. Innanzitutto, da una memoria artistica, un bagaglio culturale che include, per esempio, Francisco de Goya, e poi da una rielaborazione del materiale già raccolto nel corso dei suoi pellegrinaggi fotografici.

Quando il mondo salta in aria, ecco che il fotomontaggio entra in gioco come mezzo espressivo in grado di testimoniare quel disordine. Formato da frammenti eterogenei e provenienti da fonti diverse, il fotomontaggio seleziona, ritaglia, monta e smonta la realtà in un ordine che sovverte ogni logica. L'atto stesso di descrivere ciò che mostra diventa una mera enumerazione di immagini che lo compongono senza poter attribuirgli un ordine. La visione è quindi frammentata in tanti tasselli informativi che impediscono allo spettatore di assegnare loro una priorità. Al contrario, lo obbligano a compiere uno sforzo affinché possa vederli e metterli in relazione. Il fotomontaggio impedisce allora uno sguardo unitario, ma favorisce l'assemblaggio di elementi diversi, sia dal punto di vista spaziale che temporale, con l'obiettivo di esprimere un messaggio che va oltre il fotogramma.

Kati trasforma la composizione in uno straordinario montaggio di tempi eterogenei e anacronistici (Didi-Huberman 2008: 39). Attraverso l'accostamento di foto, parole e illustrazioni provenienti da fonti diverse lascia entrare nel quadro il dinamismo che fa nascere la narrazione e che stimola lo spettatore a indagare oltre ciò che si mostra. Si scopre allora che il Cristo che appare nel fotomontaggio proviene da un quadro di Francisco de Goya chiamato *Cristo en el huerto de los olivos* del 1819: Kati ne ritaglia la figura e lo inserisce in un contesto visivo completamente diverso e dove mancano i riferimenti iconografici del quadro originale. Invece, lo sfondo di lapidi del cimitero ha una fonte più recente: un ritaglio di giornale tratto da *La Vanguardia* del 1937 che ritrae gli effetti dei bombardamenti nella zona di Carabanchel. Le foto appartengono al fotografo uraguaiano Luís Pablo Torrents, anch'egli *fotoreporter* durante la guerra civile spagnola.



Foto 15 Francisco de Goya, *Cristo en el huerto de los olivos*, 1819.



Foto 14 Luís Pablo Torrents, *reportage per La Vanguardia*, 1937. ©Todocollecion.net

Attraverso l'atto di ritagliare, montare, smontare e rimontare, Kati prende posizione rispetto alla realtà politica e sociale di quel tempo. La presa di posizione che adotta è quella dell'eterna esiliata: costretta a fuggire dal suo paese natale o poi dalla Germania, perseguitata dai nazisti perché ebrea; condannata a cambiare identità almeno quattro volte nella sua vita e, infine, con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, obbligata a imbarcarsi in un viaggio verso l'esilio definitivo in Messico.

Ritagliare le foto o le illustrazioni per rimontarle altrove significa prendere le distanze da ciò che osserva per dimostrare che la realtà ha perlomeno due letture diverse, che nulla è scontato o immediatamente comprensibile. Un approccio visivo che coincide anche con una determinata rielaborazione della memoria. Negli anni successivi al suo arrivo a Città del Messico, Kati non smette di riprendere i negativi delle foto scattate durante la guerra civile, di manipolare, alterare e rimontare questo materiale in altre composizioni che daranno origine ad altri fotomontaggi. E come fantasmi che appaiono senza preavviso, ritorneranno continuamente volti noti allo spettatore e scene già viste, stavolta estrapolate dal loro contesto originale.

Kati non dimenticò mai la guerra civile spagnola e volle che anche il resto del mondo conoscesse i fatti accaduti in quegli anni. Dopo aver venduto le 272 fotografie all'archivio di Salamanca nel 1983 e aver dato quindi accesso alla visione e allo studio di quei documenti, la recente scoperta dei nuovi negativi sembra finalmente remare a favore della memoria. Come si diceva all'inizio del presente articolo, il lavoro del ricercatore non finisce mai.

BIBLIOGRAFIA

A. Kati Horna

- AA.VV. (2013), *Kati Horna*, Fundación Amparo Museo Amparo, Jeu de Paume, RM Verlag.
- Baki, Péter (2013), *La fotografía húngara en la primera mitad del siglo XX*, in *Kati Horna*, Fundación Amparo Museo Amparo, Jeu de Paume, RM Verlag, pp. 18-25.
- García Krinsky, Emma Cecilia (1995), *Kati Horna. Recuento de una obra*, México, Fondo Kati Horna, CENIDIAP-INBA.
- García, Manuel (2001), *Entrevista con la fotógrafa húngara Kati Horna*, in *Lápiz. Revista internacional del Arte*, 173, pp. 67-71.
- Pelizzon, Lisa (2014), *Kati Horna. Constelaciones de Sentido*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones.
- Pelizzon, Lisa (2014), *La interpretación de la muerte en la obra de Kati Horna*, in *Magazine en Ligne*, Parigi, Museo Jeu de Paume. Articolo online: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2014/07/lisa-pelizzon-la-interpretacion-de-la-muerte-en-la-obra-de-kati-horna/>
- Pelizzon, Lisa (2017), *Le rivelazioni di una città: Barcellona attraverso lo sguardo di Kati Horna*, in *Rivista italiana di studi catalani*, 7, pp. 141-154.
- Pelizzon, Lisa (2018), *El conflicto en el cruce de fronteras: Kati Horna y la guerra civil española*, in *De Signis, Revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 28, pp. 75-85. Articolo online: <http://www.designisfels.net/revista/28/designis-i28p75-85.html>
- Riaño, Pedro (2019), *La guerra perdida de Kati Horna*, in *El País*. Articolo online: https://elpais.com/cultura/2019/08/21/actualidad/1566399489_161517.html
- Riaño, Pedro (2019), *El legado que Kati Horna dejó a los españoles* in *El País*, articolo online: https://elpais.com/cultura/2019/08/22/actualidad/1566490374_436247.html
- Sisti, Carlotta (2019), *Storie di Donne*, in *Elle Italia*. Articolo online: <https://www.elle.com/it/magazine/storie-di-donne/a28793176/kati-horna-foto/>
- Rodríguez, José Antonio (2019), *Kati Horna, entre el mito y el archivo*, in *20 Minutos México*, articolo online.
- Rubio, Almudena (2020), *Las cajas de Ámsterdam: Kati Horna y los anarquistas de la CNT-FAI*, in *Historia Social*, 96, pp. 21-39.

Sánchez Mejorada, Alicia (2004), *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, in *Addenda*, 10, pp. 5-30.

B. Immagine, fotografia e percezione

- Colombo, Furio (1977), *Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España*, in *Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona, Colección Punto y Línea, pp. 17-34.
- Flusser, Vilém (2006), *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori.
- Didi-Huberman, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Dubois, Philippe (1986), *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Franzini, Elio (2001), *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Raffello Cortina Editore.
- Freund, Gisèle (1993), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta Agostini.
- Tisseron, Serge (2000), *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

C. Altre fonti

- Benjamin, Walter (1940), *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Giulio Einaudi editore, pp. 75-86.
- Breton, André (2001), *Manifestos del surrealismo*, Argentina, Editorial Argonauta.
- De Luna, Giovanni (2006), *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Galimberti, Umberto (1987), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Heiberg, Morten (2004), *Emperadores del Mediterráneo: Franco, Mussolini y la guerra civil española*, Barcelona, Crítica.
- Noja Ruiz (1937), *La no violencia*, in *Libre Studio*, Valencia, pp. 7-11.
- Sini, Carlo (2000), *Etica della scrittura*, Milano, Il Saggiatore.
- Sofsky, Wolfgang (2006), *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada Editores.

LISA PELIZZON • is Doctor in Languages, Cultures and Societies from Ca' Foscari University in Venice. In 2012, she was awarded her doctorate degree on the Hungarian photographer Kati Horna. In 2014, she published *Kati Horna, Constelaciones de sentido*, the first monographic work focused on her life and her work during the Spanish Civil War. From that moment on, she began to collaborate with universities and museums to promote the Hungarian photographer and her legacy. Currently, Lisa Pelizzon works as linguistic coach in Madrid and she continues investigating as an independent researcher on the following domains: street photography, the relationships between semiotics and the image, the narrative power of photography. Recent publications: *El conflicto en el cruce de fronteras: Kati Horna y la guerra civil española*, in *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*, 28 (2018), pp. 75-85; *Le rivelazioni di una città: Barcellona attraverso lo sguardo di Kati Horna*, in *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 7 (2017), pp. 141-154.

E-MAIL • lisapelizzon@gmail.com

VICTORIA KENT: SOLIDARIETÀ E IMPEGNO EDITORIALE NELL'ESILIO DI NEW YORK

Alessio BOTTAI

ABSTRACT • Victoria Kent: Solidarity and Editorial Commitment in the New York Exile. This essay retraces in a concise way certain stages of Victoria Kent's life, highlighting her commitment into the solidarity activities she did in the long time she was exiled, which started during the Spanish civil war. Her incredible work was spread through France, Mexico and United States. Victoria Kent's story here is retraced with the goal to find a common ground between her political and cultural commitment during her exile. In particular, but not exclusively, it dwells on her exile in the United States, retracing her activities, her connections, friends and cultural projects. One of her most important works was the *Ibérica* magazine in which, together with her partner Louise Crane, she put a lot of energy into. This lasted for over two decades, from 1953 to 1974.

KEYWORDS • Victoria Kent; Exile; Solidarity; USA; Publishing.

1. Introduzione

Se è vero che la storia è sempre narrazione, perché se non è narrata, raccontata, rivista, rivisitata, revisionata, non è, e semplicemente non esiste, è anche vero che non tutte le narrazioni sono storia. La storiografia, infatti, è proprio, a ben vedere, quella disciplina che si occupa di ricostruire il passato, o meglio, alcuni frammenti di esso, interpretandone il senso, e questo senso esiste proprio perché viene narrato.

La Spagna nel periodo 1936-1939, durante la guerra civile, è dentro la Storia, con la S maiuscola. Forse mai come in quel triennio quanto avviene in terra iberica è sotto i riflettori di tutto il mondo e ha un valore, un senso, una importanza (sempre diverso in base a chi giudica, crede, pensa, interpreta) che potremmo definire Universali.

Chiunque si occupi di letteratura, cinema, cultura del Novecento sa che la guerra civile spagnola è uno di quei fatti storici tra i più dibattuti, studiati, interpretati e, appunto, narrati. La cultura europea (e non solo) di allora, ma fino a oggi, ha raccontato quell'insieme di avvenimenti, personaggi, passioni, lotte, uccisioni, sconfitte, vittorie, barbarie che è stato lo scontro bellico del 1936-1939: la letteratura, il cinema, la musica, la pittura, persino i fumetti, ne sono stati e ne sono ancora affascinati e attratti.

Il ruolo delle donne nella guerra civile spagnola può ancora giustamente offrire interessanti prospettive di studio: non si intende qui indicare prettamente il ruolo nella dimensione guerresca e guerreggiata dello scontro armato, ma in generale il ruolo di personaggi femminili, di donne all'interno della sfera pubblica e della politica del tempo.

Il mio intento è quello di seguire la vicenda di una protagonista, a suo modo, della storia spagnola, europea e mondiale, di una donna la cui biografia attraversa la storia del Novecento e che entra a contatto con la Storia, con la S maiuscola. Questa donna è Victoria Kent, di cui seguiremo la biografia prima e dopo il suo trasferimento definitivo a New York negli anni Cinquanta, come esule politica (esilio che aveva già cominciato in precedenza) e la sua attività, accompagnata dalla compagna (gioco di parole voluto) Louise Crane, come editrice (si potrà usare la parola al femminile in questo caso?) di una importante rivista, *Ibérica*, di cui vedremo le caratteristiche salienti.

La storiografia si è occupata del ruolo femminile nella guerra civile spagnola, nella resistenza armata, e in generale, nelle lotte armate che hanno caratterizzato le guerre civili del periodo compreso tra il 1936 e il 1945¹? Il ruolo delle donne nelle lotte armate della storia è ancora oggetto di studio di una storiografia che si trova sempre di più a combattere, se possiamo usare questo termine, contro l'idea secondo la quale la partecipazione femminile è spesso sottovalutata, poco riconosciuta e taciuta². Se prendiamo, per esempio, il caso della stagione della Resistenza in Italia, sappiamo che le donne partigiane sono state un numero considerevole (probabilmente due su dieci) e quindi, anche qui, l'immagine di un partigianato esclusivamente maschile non sembra rispecchiare la realtà (Greppi 2020: 18), ma è invece una immagine che si è imposta attraverso diverse narrazioni che hanno "sottovalutato" la partecipazione femminile alla Resistenza.

2. Victoria Kent: prima dell'esilio

Victoria Kent (1892-1987) non ha partecipato alla lotta armata con il fucile in mano, ma ha preso parte alla vicenda bellica dal suo ruolo di spicco, all'interno della classe politica della Repubblica, e ha ricoperto negli anni successivi incarichi importanti nel governo repubblicano in esilio. La sua biografia è interessante, affascinante ed emblematica al tempo stesso, per diversi motivi. La brevità di questo saggio non ci aiuta a rendere giustizia di questa complessità e, ripetiamo, il nostro intento è qui quello di raccontare una parte della sua biografia, o meglio di avviare alcune riflessioni sulla sua esperienza come esule a New York e, in particolare, sulla sua attività di editrice della rivista *Ibérica*. Diciamo solo alcune cose. Victoria è una donna, è nata alla fine dell'Ottocento, in un periodo in cui essere donna significava essere, nella maggior parte dei casi, esclusa dalla vita pubblica. Lei, invece, appartiene a una famiglia della media borghesia di Malaga, e va a studiare a Madrid, laddove conosce altre donne emancipate come lei nella Residencia de Señoritas. Terminati gli studi in legge ha una carriera come avvocato (diventa, stando ad alcune interpretazioni, la prima donna ad esercitare la professione di avvocato in Spagna) e negli anni della Seconda Repubblica spagnola, dal 1931 in avanti, conquistato un ruolo di prestigio professionale e per le sue simpatie per la causa repubblicana, riveste incarichi e ruoli importanti

¹ Prendiamo qui in prestito il concetto di guerra civile europea, adoperato da alcuni storici per definire, anche se non in maniera univoca e totalizzante, alcune delle caratteristiche salienti degli anni che vanno dal 1914 al 1945. Epoca della storia novecentesca in cui l'Europa (occidentale e orientale) è caratterizzata da un *quid* di violenza senza precedenti, per certi versi, nella storia dell'umanità, in generale, e da guerre civili, in particolare. Non è sicuramente questa la sede adatta per una approfondita riflessione sulla violenza e sulle guerre civili nel Novecento. Ci limitiamo a segnalare nella bibliografia in appendice alcuni riferimenti.

² Per un bilancio, abbastanza recente, sulla storiografia che ha messo al centro del proprio interesse la partecipazione femminile nella guerra civile spagnola si vedano i testi segnalati nella bibliografia in appendice.

dal punto di vista politico. Tra questi, forse il più importante è stato l'incarico come direttrice generale del sistema penitenziario e carcerario spagnolo. Victoria è inoltre stata, per due volte, deputata nel Congreso de los Diputados, nel 1931 e nel 1936, nel periodo successivo alla vittoria del fronte popolare (Frente Popular). La sua figura è famosa soprattutto per la partecipazione al dibattito sul suffragio femminile, che si tenne nell'ottobre del 1931 e che vide come protagonista, tra gli altri, Clara Campoamor, deputata del Partido Republicano Radical. Sull'importanza di questo dibattito per la storia del diritto al voto femminile in Spagna molto è stato scritto, e non abbiamo qui la possibilità di approfondire questa tematica. La posizione di Victoria, l'opposizione all'estensione del diritto di voto alle donne nell'articolo 36 della Costituzione della Repubblica, era contrastata dall'opinione opposta di Campoamor. Victoria, che nella sua vita aveva dimostrato di essere femminista, emancipata, viene criticata fortemente per questa posizione (le critiche le sono piovute addosso anche in epoche successive). Sulla questione, come già ricordato, ci sono state molte interpretazioni e non è questa la sede per discuterle e commentarle. Lo spartiacque della vita di Victoria è lo scoppio della guerra civile, nel 1936.

3. L'esilio: gli anni parigini

In pochi anni la sua condizione, come quella di molti spagnoli e molte spagnole, muta in maniera considerevole, perché è costretta all'esilio. L'esilio, per Victoria, fu molto lungo, con il suo spostamento in diversi paesi (Francia, Messico, Stati Uniti) e continuò fino alla fine del franchismo, e oltre. Dopo il ritorno temporaneo in Spagna, nel 1977, all'epoca della Transizione alla democrazia, Victoria tornò negli Stati Uniti, dove rimase fino alla fine dei suoi giorni³.

La sua condizione di esule, di esiliata non le impedisce di continuare a lottare per quello in cui crede: la Repubblica. Si trova in un primo momento in Francia, a Parigi, con l'incarico di segretaria dell'ambasciata spagnola nel giugno del 1937. Con la sconfitta della Repubblica, Victoria è costretta a rimanere a Parigi e inizia il suo lunghissimo esilio. Victoria trascorre la guerra mondiale in clandestinità nella Parigi occupata dai nazisti, di cui fornisce un interessante resoconto nel libro autobiografico, col titolo *Quatre ans à Paris*⁴, pubblicato nel 1947 dalla piccola casa editrice Le Livre Du Jour, presso la quale Victoria aveva trovato impiego. La casa editrice era diretta da Adèle de Blonay, amica di Victoria e da anni impegnata nelle attività di aiuto e solidarietà ai rifugiati e agli esiliati, alla guida del Service social d'aide aux émigrants (SSAE)⁵. A Parigi emergono già alcune caratteristiche dell'attività di Victoria negli anni a venire in esilio. La sua passione politica non viene meno e il suo impegno nella gestione degli aiuti nei confronti dell'esilio spagnolo in Francia ne è un chiaro esempio⁶. Nell'esilio, Victoria mantiene con gli anni

³ Sul fallimento del tentativo di rientro di Victoria Kent dall'esilio in Spagna negli anni successivi alla morte del *Caudillo*, si veda De Hoyos 2014: 43-53.

⁴ Per una lettura sull'opera autobiografica di Victoria Kent, cfr. Pacheco 2002: 44-48.

⁵ Anche al giorno d'oggi molte persone sono costrette a lasciare il proprio paese e a emigrare per diversi motivi: guerre, violenze, povertà. La storiografia delle migrazioni e quella che si occupa, in particolare, dell'esilio, hanno affrontato questa tematica per differenti epoche storiche. Il discorso pubblico sull'argomento è, molto spesso, intossicato dall'ignoranza di cosa è stata la storia di questi fenomeni nel passato, più o meno recente. Leggendo la storia di Adèle de Blonay e del suo impegno nella solidarietà ai rifugiati, non può non venirmi in mente *Dove bisogna stare* (2018), il film di Daniele Gaglianone, che racconta la solidarietà di tre donne italiane che decidono di stare dalla parte dei migranti, fornendo loro aiuto.

⁶ Sull'impegno politico di Victoria a Parigi, si rimanda a Gutiérrez Vega 2001: 129-140.

la passione per la politica e per le questioni legate al diritto penale (anche se non ritorna a svolgere la professione di avvocato), e già nella sua esperienza parigina comincia a interessarsi all'attività editoriale. Dopo l'epoca parigina Victoria si trasferisce in Messico e dopo alcuni anni, nei quali fa la spola tra Parigi, Messico e New York, va a vivere in maniera stabile e definitiva negli Stati Uniti.

4. Victoria Kent a New York: l'incarico presso l'ONU e come rappresentante del Governo della Repubblica in esilio

Il mio saggio, qui, si concentrerà sugli anni newyorchesi, sulle relazioni che l'esule spagnola ha tessuto con donne e uomini statunitensi, esuli spagnoli, e soprattutto sulla sua attività di solidarietà, di pressione politica sulla opinione pubblica statunitense per la causa antifranchista e repubblicana spagnola, di cui uno strumento cruciale è stata la pubblicazione di *Ibérica*.

Victoria, che aveva visitato New York diverse volte negli anni successivi alla liberazione dell'Europa dal nazifascismo, vi trova un ambiente liberale e democratico molto in sintonia con le sue aspettative e ricco di opportunità per una donna indipendente come lei. Victoria Kent aveva provato simpatia e interesse per gli Stati Uniti sin dagli anni giovanili, nei quali aveva conosciuto ragazze e donne appartenenti alla borghesia americana negli ambienti universitari di Madrid, dove studiava legge (De la Guardia 2016: 95). Ad allora risalgono i primi contatti con il mondo culturale nordamericano e alcune amicizie, sbocciate soprattutto ai tempi della frequentazione, nella capitale spagnola, della *Residencia de Señoritas*⁷ e dell'*International Institute for Girls*. Quest'ultimo è stato, nei primi decenni del Novecento, insieme ad altre istituzioni simili, uno dei punti di riferimento delle relazioni culturali tra Stati Uniti e Spagna. In particolare, ha svolto un ruolo importante nelle relazioni amicali e professionali tra ragazze e donne spagnole e americane. Le relazioni ivi favorite rappresentarono per le studentesse spagnole, come Victoria, un contatto con un mondo molto diverso da quello a cui erano abituate. Il ruolo della donna, in un paese molto tradizionalista come la Spagna dei primi decenni del Novecento, era messo in discussione dalla modernità delle relazioni amicali, sentimentali e professionali che si sperimentavano in queste istituzioni. Gli scambi culturali e accademici erano altresì favoriti e le donne erano qui protagoniste in una maniera relativamente nuova, moderna e progressista.

La decisione definitiva di andare a vivere negli Stati Uniti matura quando le viene offerto un impiego presso le Nazioni Unite. Nel 1950, infatti, dopo aver ottenuto il passaporto messicano, si trasferisce a New York e inizia a lavorare in un dipartimento dell'ONU, occupandosi della situazione delle donne nel sistema penitenziario e carcerario, in particolare in quello dei paesi dell'America del Sud. Per due anni Victoria, sfruttando il suo riconosciuto prestigio e le sue competenze in materia giuridica e in particolare quel bagaglio di conoscenze che le derivano dal suo incarico come direttrice del sistema penitenziario durante la Seconda Repubblica in Spagna, si dedica a questo compito presso le Nazioni Unite. Il risultato di questa inchiesta è una prima relazione intitolata *Estudio sobre el tratamiento de las mujeres delincuentes en las prisiones*. Dopo i due anni di contratto, però, Victoria lascia l'incarico presso l'ONU. L'esperienza presso l'ONU, pur nella sua brevità e per la sua provvisoria riuscita, le permette di entrare ancora di più in contatto con l'ambiente democratico americano, con donne e uomini con incarichi più o meno importanti

⁷ Sul ruolo della *Residencia de Señoritas* nell'emancipazione femminile della borghesia spagnola si rimanda ai riferimenti bibliografici in appendice.

nell'amministrazione della cosa pubblica americana. E, oltre a ciò, nei due anni di residenza a New York matura la convinzione di rimanere a vivere nella città americana. Così, nel 1952, accetta di buon grado la proposta del presidente del consiglio dei ministri del governo della Repubblica spagnola in esilio, Félix Gordón Ordás, di rappresentare ufficialmente il governo spagnolo in esilio negli Stati Uniti. Victoria mantiene questo incarico per due anni, fino al 1954, quando lo lascia per dedicarsi in maniera prevalente all'attività editoriale, alla guida della rivista *Ibérica*.

5. Louise Crane

Tra le persone con cui Victoria entrò in contatto negli anni newyorchesi spicca Louise Crane, che diventò sua compagna di vita per trentasette anni. Le due si conobbero nel 1950 e, da allora, furono unite nella vita e condivisero molti progetti culturali e politici. Louise apparteneva a una famiglia dell'alta borghesia americana. Suo padre, Winthrop Murray Crane, era un milionario repubblicano, governatore del Massachusetts e per alcuni anni senatore degli Stati Uniti. La madre, Josephine, con la quale Louise era cresciuta dopo essere rimasta orfana di padre a sette anni, apparteneva a una ricca famiglia di Cleveland, nell'Ohio. Nel 1920 i Crane si trasferirono a New York, dove Louise, insieme ai fratelli e alla madre Josephine, visse in un appartamento lussuoso in una ricca zona residenziale di Manhattan. Alla morte, il padre aveva lasciato un patrimonio in eredità e una consistente parte dell'industria di carta, la Crane & Co. Josephine dedicò la sua vita e parte delle sue ricchezze ad attività di tipo filantropico e mecenatico. L'appartamento nel quale vissero, a New York, ospitava una collezione privata di arte di primissimo piano. Tra le attività alle quali si dedicò Josephine c'era la fondazione del Museum of Modern Art (MoMa) di New York, insieme ad altre personalità di ricche famiglie statunitensi. Louise quindi crebbe in una famiglia agiata, a New York, dove studiò e con gli anni maturò un vero e proprio interesse per la cultura, in tutte le sue rappresentazioni, dalla musica alla pittura, dalla poesia alla letteratura⁸. Già dai tempi dei suoi studi, intrapresi nell'esclusivo *college* femminile di Vassar, Louise si interessò alla cultura europea e in particolare a quella iberica. Studiò la lingua spagnola, l'arte, la poesia e la storia europea e spagnola. Ebbe modo negli anni di recarsi nelle maggiori città e nelle capitali europee. Durante gli anni di studio presso il *college* Vassar coltivò questa passione per la cultura europea, anche se non concluse gli studi. L'incontro nel 1950 con Victoria era stato, quindi, preceduto dall'interesse che Louise aveva maturato nei confronti della causa repubblicana spagnola, sin da quando aveva conosciuto alcune donne statunitensi impegnate nella solidarietà ai rifugiati e agli esuli iberici. Tra queste, anche per il ruolo che avrà negli anni successivi, una figura chiave fu Nancy McDonald (ex moglie dello scrittore Dwight McDonald), che aveva fondato e diretto per molti anni lo Spanish Refugee Aid.

6. Louise e Victoria: l'incontro nella New York della guerra fredda

Victoria, ormai trasferitasi a New York, conobbe la famiglia Crane tramite la famiglia de Los Ríos García Lorca, e fu incaricata di dare lezioni di spagnolo a Louise. L'ambiente nel quale avvenne questo incontro, cruciale per la vita di entrambe, fu quello della New York della guerra fredda di inizio anni Cinquanta.

⁸ Per un profilo biografico di Louise Crane, cfr. De la Guardia 2016: 24-50.

Ritengo sia utile riflettere su questo contesto per riuscire fino in fondo a capire le scelte di Victoria e di Louise. Quest'ultima era, per ragioni di prestigio di famiglia, molto vicina agli ambienti governativi e, in particolare, prossima ad alcune personalità del partito repubblicano statunitense. Negli anni Quaranta, durante e dopo la guerra, una parte importante della *intelligenza* americana progressista, dai trotskisti ai non marxisti, è su posizioni antisovietiche e antistaliniste. Louise e il suo ambiente familiare e amicale sono profondamente antisovietici: il discorso prevalente era che il comunismo sovietico e il fascismo europeo rappresentavano esperienze negative e criminali. Con la fine della seconda guerra mondiale e l'inizio della guerra fredda, a metà degli anni Quaranta, Louise e, come lei, gran parte del progressismo americano, democratico e repubblicano, era schierato su posizioni di netto anticomunismo. E proprio in questo ambiente di profondo anticomunismo avvenne un cambiamento, per certi versi inconcepibile, se pensato in un'ottica non americana e avulsa dalla guerra fredda: gli Stati Uniti, così come tutti i governi dell'Europa occidentale, abbandonarono ufficialmente la causa antifascista e per la libertà dei paesi della penisola iberica. Nel corso degli anni successivi, infatti, la politica ufficiale del governo degli Stati Uniti si avvicinò alla Spagna di Franco, fino a riconoscerne ufficialmente la legittimità politica. Gli scenari erano mutati e Franco da nemico della democrazia era diventato la sentinella di un mondo occidentale spaventato dal vero nuovo nemico, il comunismo sovietico. Il governo degli Stati Uniti portava avanti una politica di guerra fredda culturale, necessaria per screditare l'avversario comunista e per tessere le lodi degli Stati Uniti. In questa lotta ogni aspetto della cultura era finalizzato alla propaganda: esposizioni di opere d'arte, finanziamento di opere letterarie, di musica, di riviste in varie parti del mondo. Un ruolo di primo piano nella progettazione e realizzazione della propaganda culturale lo ebbe la CIA attraverso finanziamenti segreti. Le associazioni che si occuparono di aiutare gli esiliati erano, in alcuni casi, finanziate dalla CIA, che aveva tutto l'interesse che il mondo dell'emigrazione europea negli Stati Uniti non si sentisse attratto dal comunismo. Per questi motivi l'ambiente in cui si trovava a operare Victoria nella New York degli anni Cinquanta, e nel quale era immersa già da anni Louise, era quello dell'*intelligenza* progressista anticomunista americana.

Quando nel 1952 accettò l'incarico come ministra del Governo repubblicano in esilio, Victoria aveva già maturato l'idea di dar vita a un bollettino informativo che avesse come obiettivi principali informare sulla situazione spagnola e denunciare i crimini del regime di Francisco Franco. Furono gli anni, però, in cui gli Stati Uniti si avvicinarono maggiormente alla Spagna di Franco. Dopo l'elezione, nel novembre del 1952 di Dwight D. Eisenhower, candidato repubblicano appoggiato dalla famiglia Crane, si verificò un decisivo avvicinamento degli Stati Uniti al governo di Madrid, che si concretizzò nel 1953 con la firma dei patti di Madrid. In questo patto, tra Stati Uniti e Spagna di Franco, il governo spagnolo riceveva aiuti economici in cambio di un'alleanza militare con gli Stati Uniti, ma il valore di tale accordo da un punto di vista simbolico risultò chiaramente notevole: il paese che sosteneva di essere la culla della democrazia accettava di riconoscere formalmente come alleato un paese dittatoriale, che violava le libertà democratiche, in Europa (Del Rocío Pinheiro Álvarez 2006: 175-181). Il percorso di accettazione e rivalutazione internazionale del regime franchista si sarebbe realizzato con il riconoscimento, nel 1955, da parte dell'ONU. Ma già nel 1953, con i patti di Madrid, la prospettiva appariva mutata. Per Victoria, profondamente antifascista e altrettanto profondamente anticomunista, la posizione del governo degli Stati Uniti, per quanto dolorosa da accettare, risultò comprensibile. L'impegno di Victoria e Louise divenne, da allora in poi, quello di contribuire affinché la causa repubblicana spagnola non venisse dimenticata e affinché il mondo dell'esilio spagnolo potesse avere una voce negli Stati Uniti in grado di interloquire con gli intellettuali anticomunisti. Ed è proprio nel sottobosco degli ambienti repubblicani degli anni Cinquanta che Louise e Victoria si mossero per cercare appoggi e consensi alla loro attività editoriale.

7. Il bollettino *Ibérica*

Victoria e Louise nel 1953 pubblicarono un bollettino informativo come sezione di *Hemisphérica*, una rivista diretta da una loro amica, Frances R. Grant⁹. La rivista, edita dal 1951, era portavoce della Inter-American Association for Democracy and Freedom (IADF), una delle associazioni statunitensi sorte con lo scopo di favorire il panamericanismo. In quegli anni negli USA, a livello governativo, esisteva una corrente di politici e intellettuali interessati all'idea di agire nei confronti del Centro e Sud America con lo scopo di diminuire l'influenza del mondo sovietico. La IADF era nata con l'intento di dimostrare al mondo latino che gli Stati Uniti si interessavano delle condizioni dei diritti umani nell'America latina, spinti dagli ideali di libertà e democrazia. Frances R. Grant ebbe un ruolo abbastanza importante in questo contesto e, cosa che qui ci interessa, fu una figura fondamentale per l'attività editoriale di Victoria e Louise.

Alla base della pubblicazione del bollettino informativo sulla Spagna, all'interno della rivista *Hemisphérica*, dedicata alla denuncia dei crimini e delle violazioni dei diritti umani, c'era l'idea di una sostanziale similitudine tra le anacronistiche dittature iberiche (Spagna e Portogallo) e le dittature dei paesi latini. Oltre a questo, vi era anche la speranza che i lettori della rivista panamericana fossero interessati anche al contesto spagnolo e portoghese. Per tale motivo la pubblicazione avvenne in due lingue, in spagnolo e in inglese. Il bollettino era infatti indirizzato sia a un pubblico statunitense sia a un pubblico composto da esiliati spagnoli residenti negli USA. Victoria dovette ottenere l'appoggio e il sostegno da parte del governo repubblicano in esilio. Ricordiamo che la posizione di Victoria, comune alla compagna Crane e alla sua famiglia, di sostegno della politica repubblicana americana e, in particolare, la corrente panamericana che denunciava le violazioni dei diritti umani commessi nelle dittature dei paesi centro e sudamericani, vedeva la simpatia di una parte dell'esilio spagnolo residente negli USA, soprattutto di alcuni nazionalisti, socialisti e repubblicani. Victoria non aveva però buoni rapporti con una parte dell'esilio repubblicano, in particolare, con le *Sociedades Hispánicas Confederadas* (SS. HH. CC.)¹⁰. La sua posizione nei confronti della politica americana le aveva attirato critiche da parte delle SS. HH. CC. e tali divergenze, sulle quali non possiamo qui dilungarci, furono una delle cause principali delle dimissioni dall'incarico di rappresentante del governo a New York che Victoria diede nel settembre del 1954. Victoria aveva accettato l'alleanza del governo degli Stati Uniti con la Spagna di Franco come si accetta l'ineluttabile. In realtà ne comprendeva e condivideva le ragioni di fondo. Il suo profondo anticomunismo le permetteva di immaginare di posticipare l'avvento della democrazia e della repubblica nella sua amata Spagna. La sua attività editoriale doveva essere volta, in quel periodo, alla critica di Franco, al sostegno degli oppositori *non comunisti* al regime dentro la Spagna e all'azione di solidarietà umanitaria nei confronti degli esiliati spagnoli negli Stati Uniti. Il suo attivismo negli anni newyorchesi fu notevole, anche grazie alla rete amicale che andò consolidando intorno a sé. Fatto che le permise, oltre che di dedicarsi all'attività editoriale, di partecipare insieme a Louise a numerose iniziative associative di solidarietà. Il primo numero del bollettino di *Ibérica* uscì a fine gennaio del 1953 ed era interamente scritto da Victoria (ovviamente in spagnolo) e tradotto da Louise in inglese. Il bollettino, uscito da gennaio a settembre del 1953

⁹ Cfr. Perrone, Fernanda (2000), *Inventory to the Papers of Frances R. Grant. Special Collections and University Archives, Rutgers University Libraries*. (Consultato il 6 luglio 2020 al sito: <http://www2.scc.rutgers.edu/ead/manuscripts/grantf.html>)

¹⁰ Per la storia delle *Sociedades Hispanas Confederadas* e della rivista *España Libre*, che di esse era l'organo, si rimanda ai riferimenti bibliografici in appendice.

in sette numeri in inglese, constava solo di quattro pagine e, come abbiamo detto, rappresentava una appendice della rivista *Hemisphérica*. Il piccolo bollettino era quindi rivolto a un pubblico prevalentemente americano (anche se aveva lettori nell'esilio spagnolo), in lingua inglese, agile, ricco di analisi politiche e notizie di denuncia dei crimini della dittatura di Franco, usciva con il sostegno del governo repubblicano in esilio (nonostante le divergenze a cui abbiamo fatto cenno precedentemente tra Victoria Kent e una parte dell'esilio iberico di New York, vicino alle SS. HH. CC.), con il benessere della diplomazia culturale americana, che ne apprezzava l'anticomunismo di fondo.

8. Dal bollettino *Ibérica* a *Ibérica por la libertad*

Dopo la vittoria nel 1952 delle elezioni da parte di Eisenhower, ci fu un cambiamento nella politica nei confronti dell'America del Sud e, di conseguenza, anche nella diplomazia culturale che si occupava di finanziare intellettuali e riviste di propaganda statunitense volte a esaltare il ruolo degli Stati Uniti nella lotta per la democrazia nel mondo latino. L'idea cardine, non nuova in verità, anzi ricorrente nella storia degli Stati Uniti d'America, era che i paesi del Sud America fossero o diventassero un'area di influenza politica, economica e culturale degli Stati Uniti. Nel contesto degli anni Cinquanta, in piena guerra fredda, l'interesse americano per l'America del Sud era volto anche ad allontanare quei paesi dalla possibile influenza del nemico sovietico. In questa situazione, ovviamente, il governo degli Stati Uniti si diede da fare nel fornirsi di strumenti adatti e adeguati allo scopo di fare propaganda culturale e ideologica nei paesi del mondo latino. La diplomazia culturale, che con Eisenhower subì dei cambiamenti sia di direzione sia organizzativi, si dotò di nuovi strumenti. Tra le nuove riviste nate nel 1953, segnaliamo *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, organo del Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC). Con il cambiamento della politica americana nei confronti del Sud America veniva meno la possibilità di avvicinare la questione spagnola agli interessi nell'America Latina. L'Europa, e quindi con essa la penisola iberica, rappresentavano un capitolo a parte della diplomazia culturale degli Stati Uniti. Pertanto il bollettino informativo *Ibérica* cessò la sua pubblicazione, ma le due compagne di vita non abbandonarono il progetto editoriale. Anzi, nel 1954, grazie al sostegno economico della famiglia Crane, uscì il primo numero della rivista *Ibérica por la libertad*. Vista la posizione ufficiale del governo nei confronti della Spagna (patto di Madrid del settembre 1953) l'intento di Victoria era mantenere alta l'attenzione e l'interesse della società civile americana nei confronti della causa della libertà e della democrazia in Spagna. Negli anni successivi l'avvicinamento tra Stati Uniti e Spagna franchista passò anche attraverso la diplomazia culturale, come per esempio nel 1958, quando il paese iberico aderì al Programma Fulbright.

9. La rivista: collaboratori e tematiche

Ibérica ebbe due presidenti onorari, uno spagnolo e uno statunitense, Salvador de Madariaga e Norman Thomas. Madariaga era in quel periodo a Oxford e rivestiva la carica di presidente del Consiglio Federale del Movimento Europeo, grande intellettuale su posizioni moderate e conservatrici. Thomas era invece uno dei leader del socialismo democratico americano e molto attivo nell'attività politica statunitense. Entrambi erano riconosciuti per il loro impegno anticomunista e furono molto impegnati nel lavoro editoriale, non solo per la loro carica formale onoraria, ma anche per la collaborazione diretta nella rivista. Le personalità del *consejo asesor* della rivista appartenevano agli ambienti intellettuali del progressismo statunitense. I collaboratori erano, molto spesso, esuli spagnoli, che pubblicavano anche utilizzando pseudonimi per non essere riconosciuti. Tra i più attivi, oltre a Madariaga, vi furono Diego Martínez Barrio, Manuel de Irujo, Ramón J.

Sender, Fernando Valera. Importante fu anche l'apporto di alcuni intellettuali dell'*interior* (residenti in Spagna), quali Enrique Tierno Galván, Dionisio Ridruejo, Raúl Morodo. Inoltre la rivista vide la partecipazione di alcune firme prestigiose a livello internazionale, come Albert Camus e Jean Cassou. Già nel primo numero, doppio, sia in inglese sia in spagnolo, c'era una chiara indicazione degli scopi della rivista:

Es un boletín de información dedicado a los asuntos españoles y patrocinado por un grupo de americanos que la lucha de España por la libertad es una parte de la lucha universal por la libertad. *Ibérica* se consagra a la España del futuro, a la España liberal que será una amiga y una aliada de Estados Unidos en el sentido espiritual y no solo material¹¹.

L'intento di Victoria e Louise era quindi quello di contribuire alla lotta per la libertà della Spagna dalla dittatura, dando voce a una parte consistente dell'esilio moderato spagnolo. Il ruolo delle due compagne nella preparazione della rivista era totale: si occupavano infatti della scelta dei collaboratori, della scelta delle tematiche, della traduzione di articoli, della composizione anche grafica di ogni numero. In particolare Victoria scrisse, sin dai primi numeri, di proprio pugno alcuni editoriali. Ma l'intervento di Victoria e Louise si notava anche nella scelta delle sezioni o rubriche che, come ogni rivista di qualità, iniziarono a comparire. Ad esempio, già dai primi numeri apparvero la sezione *Sin permiso de censura*, che ospitava analisi e commenti sulle notizie di politica iberica, e un'altra sezione che era dedicata alla letteratura, in particolare, alle opere e agli scrittori repubblicani e democratici, *Galerías de escritores libres*. Ovviamente anche la scelta degli illustratori, che contribuirono a rendere la rivista più completa e piacevole, era presa da Victoria e Louise: in particolare, si avvalese della collaborazione di disegnatori quali José Bartolí, Emilio Juan Dopico e Mariano Otero.

10. Solidarietà e altri progetti oltre la rivista

All'attività di preparazione della rivista, che abbiamo potuto tratteggiare solo a grandi linee, Louise e Victoria affiancarono un crescente impegno nelle associazioni che si occupavano di fornire solidarietà all'esilio iberico. Per esempio, Louise partecipò alla conferenza della IADF del 1960 in maniera attiva, con una forte denuncia di tutti i regimi dittatoriali, di qualunque colore politico, che non rispettassero la Carta dei Diritti Umani dell'ONU. Nel suo discorso, riportato nelle pagine di *Ibérica*, si faceva riferimento diretto alla Spagna e al Portogallo¹². Nel 1961 le due compagne fondarono il Consejo Ibérico, un'associazione nata con lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica statunitense con l'organizzazione di attività di denuncia della politica di Franco. Tale associazione fu molto legata alla rivista, tanto da condividere una parte consistente delle personalità che ne appoggiavano l'attività. Gli anni di maggior impegno e attivismo del Consejo Ibérico furono i primi anni Sessanta, allorché partecipò alle proteste contro il governo spagnolo, responsabile delle repressioni degli scioperi del 1962¹³. Le due compagne presero parte inoltre alle attività dello *Spanish Refugee Aid*, fondato come abbiamo visto nel 1953 dalla loro amica

¹¹ *Ibérica por la libertad*, 15 dicembre 1954, p. 3 (*Ibérica* 1954: 3).

¹² *Ibérica por la libertad*, 15 maggio 1960, p. 15 (*Ibérica* 1960: 15).

¹³ Sugli scioperi del 1962, iniziati nelle Asturie e proseguiti in diverse zone della Spagna, e sulla repressione messa in moto dal regime di Francisco Franco, si rimanda ai riferimenti bibliografici in appendice.

Nancy Macdonald. Tra i sostenitori di questa associazione troviamo prestigiosi nomi dell'esilio culturale europeo negli Stati Uniti, quali Albert Camus e Hannah Arendt. Il sistema principale con il quale la borghesia americana e la rete di amiche e amici della Spagna potevano dimostrare il loro appoggio era il *padrinazgo*, secondo il quale le somme di denaro donate dal singolo venivano adoperate per determinate attività di sostegno economico.

11. Conclusioni

In queste pagine abbiamo ripercorso in maniera sintetica alcune fasi della vita di Victoria Kent, una donna emancipata del Novecento. Quanto fosse una donna emancipata si evince da tutta la sua biografia, se consideriamo che è stata una delle prime donne a esercitare la professione di avvocato, si dedicò nella sua lunga vita, prima in Spagna e poi in esilio, ad attività nella sfera pubblica, di tipo politico e culturale. Figura importante della politica della Repubblica spagnola, durante il suo lunghissimo esilio, iniziato durante la guerra civile spagnola, attraverso la Francia, il Messico e gli Stati Uniti, mantenne intatta la sua passione politica, umanitaria e culturale.

Abbiamo messo in risalto l'attivismo nel settore della solidarietà (la partecipazione alle azioni di aiuto nei confronti dei rifugiati ed esuli a Parigi e a New York) e nell'attività editoriale (la pubblicazione del bollettino *Ibérica* e della rivista *Ibérica por la libertad*).

La vicenda di Victoria Kent è qui ripercorsa con l'obiettivo di trovare una cifra comune nel suo impegno politico e culturale nel periodo dell'esilio. In particolare, ma non in maniera esclusiva, ci siamo soffermati sull'esilio americano, ripercorrendone le attività, la rete amicale e i progetti culturali, tra cui spicca la rivista *Ibérica*, alla quale, insieme alla compagna Louise Crane, dedicò molte energie per oltre un ventennio, dal 1953 al 1974.

Un aspetto, qui solo leggermente affrontato, è stato quello della sua vita privata: Victoria e Louise furono compagne di vita. La sua rete amicale, a New York ma non solo, comprendeva molto donne che erano omosessuali. Questo aspetto, da noi in questa sede quasi totalmente ignorato, è invece molto importante perché figure come Victoria Kent e Louise Crane sono state oggetto di interesse da parte di numerosi blog LGBT statunitensi e, negli ultimi anni, anche da parte di studiosi in una prospettiva storiografica¹⁴.

BIBLIOGRAFIA

- De Hoyos, Jorge (2014), *Las limitaciones de la Transición Española. El imposible retorno de los republicanos de ARDE, los casos de Victoria Kent y Francisco Giral*, in Giulia Quaggio (ed.), *Volver a España. El regreso del exilio intelectual durante la Transición, Historia del Presente*, 23, pp. 43-53.
- De la Guardia, Carmen (2015), *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*, Madrid, Sílex.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (2013), *Viento de poniente. El programa Fullbright en España*, Madrid, Editorial Empresarial.
- Del Rocío Pinheiro Álvarez, María (2006), *Los convenios hispano-norteamericanos de 1953, HAOL*, 11, pp. 175-181.

¹⁴ L'Università di Yale ha finanziato ricerche nel 2014-2015 sulle tematiche LGBT con l'utilizzo degli archivi di Victoria Kent e Louise Crane, che si trova presso la Beinecke Rare Books and Manuscript Collection di Yale (De la Guardia 2016: 18).

- De Rus Martínez, Ana (2015), *Mujeres y guerra civil: un balance historiográfico*, in *Revista Studia Historica. Historia Contemporánea: La guerra civil*, 32, pp. 333-343.
- De Zulueta, Carmen e Moreno, Alicia (1993), *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes de Madrid.
- Glondys, Olga (2012), *La Guerra Fría cultural y el exilio republicano español. Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*, Madrid, CSIC.
- Greppi, Carlo (2020), *La storia ci salverà. Una dichiarazione d'amore*, Torino, Utet.
- Gutiérrez Vega, Zenaída (2001), *Victoria Kent. Una vida al servicio del humanismo liberal*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Ibérica por la Libertad*, tutti i numeri, 1954-1974.
- Nash, Mary (1999), *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus.
- Ordaz Romay, María Ángeles (2006), *Las Sociedades Hispanas Confederadas en archivos del FBI. Emigración y exilio español de 1936 a 1975 en EE.UU.*, in *Revista Complutense de Historia de América*, 32, pp. 227-247.
- Pacheco, Bettina (2002), *La memoria del último exilio español en la escritura de tres mujeres: Victoria Kent, Dolores Ibárruri y Carmen Parga*, in *Caligrama: Revista de Estudios Románicos*, 7, pp. 44-48.
- Perrone, Fernanda (2000), *Inventory to the Papers of Frances R. Grant. Special Collections and University Archives, Rutgers University Libraries*. (consultato online il 6 luglio 2020 al sito: <http://www2.scc.rutgers.edu/ead/manuscripts/grantf.html>)
- Ranzato, Gabriele (1994), *Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Saunders, Frances Stonor (2004), *La guerra fredda culturale: la CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi.
- Strobl, Ingrid (1996), *Partisanas: la mujer en la resistencia armada contra el fascismo y la ocupación alemana (1936-1945)*, Madrid, Editorial Virus.
- Vázquez Ramil, Raquel (2012), *Mujeres y educación en la España Contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*, Madrid, Akal.
- Vega García, Rubén (2002a), *Las huelgas de 1962 en Asturias*, Gijón, Ediciones Trea-Fundación Juan Muñiz Zapico.
- Vega García, Rubén (2002b), *Las huelgas de 1962 España y su repercusión internacional*, Gijón, Ediciones Trea-Fundación Juan Muñiz Zapico.
- Vinãs, Ángel (2003), *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*, Barcelona, Crítica.
- Vinãs, Ángel, Blanco, J.A. (dirs.) (2017), *La guerra civil española: una visión bibliográfica*, Madrid, Marcial Pons Historia.

ALESSIO BOTTAI • PhD in Contemporary History. He studied and worked at the University of Turin and at the University of Valencia. His main research themes are political and cultural history of both Italy and Spain. He did his research between Italy, Spain and Netherlands. He is actually collaborating with the Department of Language and Modern Literature of the University of Turin. He also published his PhD research: *Tra amicizia e solidarietà antifranchista: Giorgio Agosti, Franço Grande Stevens e José Martínez*, FrancoAngeli, Milano, 2019.

E-MAIL • alessio.bottai@hotmail.it

ItINERARI

THE IMPORTANCE OF BEING TREACHEROUS

Betrayals in Amitav Ghosh's *Flood of Fire*

Pier Paolo PICIUCCO

ABSTRACT • The possible link in the parallel stories that overlap in the elaborate plot of *Flood of Fire* (2015) by Amitav Ghosh may be identified in the repeated actions of betrayal, occurring as a part of a sentimental, military, or ideological conspiracy and involving all the protagonists of the narratives. Far from evaluating them as immoral, however, the narrator seems to go to great lengths to demonstrate that, although this recurrent switching-of-sides at the moment causes stress and pain to many characters, these actions invariably prove to be the only fitting solutions to major problems in the long term. This expedient is used by Ghosh in order to validate the prominent theory in Cultural Studies that identities are constantly modified and treacherous attitudes are inevitable.

KEYWORDS • Identity; Journeys; Amitav Ghosh; Colonialism; *Flood of Fire*.

1. Cases of Betrayal

Amitav Ghosh's recent *Flood of Fire* is a multi-plot novel that weaves stories with history drawing the reader's attention to the culmination of the Opium Wars in China in 1842. It is a remarkable work of fiction indeed and, although the practice of intertwining various narrations may be said to have been one of the novelist's major distinguishing traits over the years, its sweeping narrative has again surprised his readers and left many among his reviewers filled with admiration: Wendy Smith writes that it "recalls the great 19th-century novels in its capacious portrait of the diverse array of classes and customs that make up a particular society," (Smith, *L.A. Times*), whereas Laila Lalami claims that it is "a fictional journey both physical and temporal." (Lalami, *N.Y. Times*). If Allan Massie ventures to tag it "an adventure novel full of feeling," (Messie, *Scotsman*), Alice Albinia calls it the "gigantic third novel in Amitav Ghosh's extraordinary *Ibis* trilogy," (Albinia, *The Financial Times*), while Amar Farooqui labels it a "literary work of epic proportions" (Farooqui, *The Indian Express*). Whatever the perspective of the reader, one cannot but agree with James Kidd when he stresses that from the writer's point of view this must have been "an ambitious undertaking" (Kidd, *The National—Arts and Life*).

A very skilled author, Amitav Ghosh has not only mastered how to connect the four central characters' stories—should one call them protagonists?—but he has managed to place them on the main stage of 19th-century colonial history that brought Britain to claim possession of the emerging Hong Kong and to impose the trade of opium on China under the pretext of free trade. Ghosh seems to be in his element when he has the opportunity to switch his far-ranging view from a wide perspective embracing major historical events to an observation of apparently unimportant episodes so full of minor details affecting characters who, in many circumstances, may initially

seem to be so far away from historical events. Few other writers are as successful as he is in combining so effectively macro- with micro-histories. Faithful to his tradition, the Bengali writer also conducts an ideological discourse with a considerable number of key themes freely unleashed from his agenda: among other important topics, *Flood of Fire* in fact also examines the dynamics of colonialism, critiques nationalism as well as caste-class-race divisions and focuses its attention on the way in which journeys enforce negotiations on social rules for the creation of a new kind of identity. The writer's position in defence of the masses that become hostage to the economic interests of a restricted group of privileged individuals is crystal-clear: in a wider perspective, therefore, the colonial powers' perpetration of the sale of opium through their merchants is presented as a betrayal of humanity.

No reader can underestimate the weight of morality in this novel, if only because moral discourses also dominate the scene when minor episodes fall under the novelist's lens: subterfuge, vendetta, blackmail, ambiguity and disloyalty in fact alternatively spice the stories of all the characters and make them so appealing and unexpected. In particular, the moral issue that, more than any other, creates a network of stable correspondences across the stories of all the characters in the novel is betrayal. *Flood of Fire* may also be easily summarised as a narrative involving all betraying (and betrayed) creatures. In reviewing the novel Laila Lalami rightly underscores that "inevitably, questions of loyalty and betrayal arise, and none find easy answers" (Lalami, *N.Y. Times*). Untrustworthy actions occur as a part of a sentimental, sexual, military or ideological plotting with the protagonists being either determined or hesitant in carrying out the action.

Zachary Reid and Mrs Burnham, to start with, become the hot protagonists of an extramarital relationship that brings the wealthy lady to satisfy her (not so well-) hidden cravings with the young stud while her husband is away on business. This appears to be a clear case of a sexual betrayal that the social gap between the two lovers contributes to feeding. However, before surrendering to their mutual physical desires, they seem to find some appropriate justifications for their actions: by comparing the scanty pieces of news in their possession, Zachary comes to know that the girl he is fond of, Miss Paulette, had possibly been involved with Mr Burnham, whereas Mrs Burnham becomes aware that her husband was infatuated with the young girl. After this discovery, she cannot exactly explain her adulterous behaviour as a moral action, but she gives the impression that she adjusts her perspective in such a way that she may see it as an appropriate redress of a wrong received. Nor is Mrs Burnham's infringement of the holy laws of marriage an isolated case in *Flood of Fire*. Long journeys always create the propitious conditions in the plot for a repetition of an adulterous relationship: and, needless to say, long journeys abound in this plot. A case in point occurs to Shireen Modi who, after becoming a widow, painfully learns that while in China her late husband had started an affair with a local woman and had fathered a son, of whom he had fondly taken care over the years. She is gradually told this story by a close friend of her dead consort, Mr Zadig Bey who, incidentally, had had an apparently similar experience in his life with an original family (and wife) in Cairo and an additional family, and a "common-law wife," (Ghosh 2015: 302) in Colombo. Nevertheless, the narrator amusingly—or paradoxically—seems very careful to stress that "Zadig Bey was a man of his word" (Ghosh 2015: 300). Tolerant and open-minded, when dealing with characters indulging in a sentimental unfaithfulness, Amitav Ghosh directs his view to a vast champion of humankind, respectable gentlemen included.

However, volte-faces do not only involve sentimental relationships, since Ghosh's characters also widely indulge in such practices on an ideological level throughout the plot. In plain words, attachment to the very place of origin appears very ambivalent. Neel Rattan Halder, the former zamindar and Jodu, the young lasciar fugitive from the *Ibis*, seem to have a Hobson's choice in this matter. Both Indians are forced to start a new phase of their lives in China, because that is the country that guarantees them freedom. Their personal situation is further complicated by the po-

litical scenario, since at present they live in a country that is almost at war with the British Empire: however, the matter is much less straightforward than this, since most of the soldiers fighting for East India Company are Indians. The paradox is that while the Chinese are called on to fight against England on a theoretical level, they are in actual fact engaged against Indian soldiers. Within this somewhat confusing context, Neel and Jodu receive an offer to stay on and work in China from the local authorities, and it is interesting to examine their reaction as soon as they consider the chance of being engaged by a country ready to fight against their own compatriots. Their case seems the more remarkable in view of the fact that they have different temperaments. Neel receives the proposal from Compton, who turns out to be Zhong Lou-si's emissary: "I suddenly realized that I could not answer Compton without picking sides, which is alien to my nature," (Ghosh 2015: 83) is his comment. His natural aversion to being committed to any form of duty in the long term speaks volumes. On the other hand, Jodu bargains the conditions of his and his men's new allegiance with the Chinese and, once he is promised that their requests will be met, he guarantees that the Chinese need not worry about their fidelity: "if they agree to all of this then they need not fear for our loyalty. We are men of our word and we would never be disloyal to the hand that provides our salt" (Ghosh 2015: 265). Even though the conditions in which the characters find themselves acting vary, in some cases considerably, it may be interesting to stress that in many situations they happen, or are forced to shift their loyalties during the plot.

In *Flood of Fire*, however, people are not only forced to oppose their country of origin when they live abroad, like Neel and Jodu do. The story of Kesri's military career, the havildar who may be considered the quintessence of loyalty in the course of the plot and defined as "perhaps the most engaging character in the novel," (Messie, *The Scotsman*) is significant in this sense, with the narrator offering the reader many revealing details about his conscription. Briefly, the recruiter Bhyro Singh had addressed Kesri's father, Ram Singh, seeking approval, yet his full hesitation to have a son fighting for the "Company Bahadur" (Ghosh 2015: 68) had become evident at that stage. In the meanwhile, Kesri's brother Bhim had decided to enrol with the Mughal army in Delhi but, sensing his brother's disappointment for missing the chance, he had helped Kesri to secretly reach the recruiter at night-time and enrol for the "Angrez firangis," (Ghosh 2015: 69) unnoticed by his father. By so doing, Kesri betrays his father's will and opts to fight for an army potentially hostile to that of his brother. Indeed, the fever of betrayal entangles everyone in *Flood of Fire*: no one seems safe from it, and even the ships shift loyalty. It is eloquent enough that the most powerful Chinese warship is the *Cambridge*, a Liverpool-built vessel that the Chinese secretly managed to buy from the original British owner and use against the British-colonial fleet during the battle at the Tiger's Mouth.

To all these situations, where betrayals are called into question at various levels, we also need to add another case that stands apart from the previous paradigm. I am referring to Zachary Reid who, at the end of the novel, discloses Freddy's real identity to Lenny Chan, causing him to be victim of a fatal ambush on the beach of Hong Kong very soon afterwards. Although the two were friends before, the revealing of Freddy's important secret is closely connected to Reid's expanding business. Thus, a person's life is evidently intended as currency for a deal. However, this case of betrayal is not like the others previously discussed because of its different moral implications. In fact, Amitav Ghosh seems to create a perspective with autonomous rules from where we may aptly evaluate the moral effects of all actions of betrayal in the plot. More explicitly, I claim that the narrator seems to go to great lengths to demonstrate that, while the recurrent switching-of-sides at the moment causes stress and pain to many characters—including those who start the process—, these deeds invariably prove to be the only solutions to major problems, on condition that the practice be assessed further on in time. The narrating voice indeed insists on providing evidence that disloyalty in *Flood of Fire* may appear to be immoral only when the consequences

are evaluated in the short term. Again, with the remarkable exception of Zachary's betrayal of Freddy, all other treacherous episodes in *Flood of Fire* attest in the long run to have a sort of a far-sighted and judicious intrinsic quality that seems to be in clear contrast with the moral implications that the same action entails at the moment it is carried out. I will try to illustrate this theory briefly with some examples. Seth Bahram Mistri's unfaithfulness to his wife Shireen, for instance, although the origin of suffering for the widow at the time she learns about it, grows to be the spark that starts her on a new liberating path, because of her initial financial need and her emotional compulsion to meet her husband's illegitimate son in China. Paradoxically then, her life is restored by her husband's unfaithfulness. By the same token, Shireen is treading a tightrope at the time she is widowed. Every single move that she makes alarms her for the possible ethical consequences that these actions involve: she is deterred by her fear of betraying her family, her daughters, the memory of her husband, as well as her culture, but nonetheless her prudent engagement allows her to have a sharp prediction of the moral range assigned to her limited movements. Despite more or less secretly contravening the traditional rules of ethical behaviour in society, she manages to make all the appropriate actions that gradually lead her towards emancipation and that will also be understood and accepted by those people whose judgement she initially fears to alienate. Kesri's decision to join the army of the British East India Company, is another case in point: despite some preliminary hesitations, it allows him to undertake the military career that he so cherished. Moreover, the narrator also proves that further in time—and after the havildar has sent home a large part of his income—his family will gratefully approve of his methods. As a rule, in *Flood of Fire* dreams and aspirations are regularly thwarted by ambiguous situations and the continuous fear of betrayal of the subjects involved: in most cases, therefore, characters find themselves in circumstances not at all in keeping with their first expectations and are required instead to cope with them. In other words, when they betray—or, when they have the feeling of betraying—it is not so much because they choose, but rather because they are forced to walk that line. Therefore, it is in this context that Amitav Ghosh counters the assumed rhetoric of conventional morality. In addition, a change of allegiance or partnership in *Flood of Fire* should also be seen in keeping with the dominant principle of constant transformation, whereby stasis is always swept aside, as I will now discuss in the second part of this paper.

2. Where Betrayals Proliferate

An analysis of the particular context in which these acts of betrayal appear to be challenging the prevailing notions of moral principles is no less intriguing than a study of these acts per se. Furthermore, this study is intended to complement the first part of the essay, by providing explanations of the motivations leading the characters to be constantly engaged in betraying actions.

Most of the novel's action develops on board the various ships: *Ibis*, *Hind*, *Anahita*, *Cambridge*, *Cuffnells*, *Mor*, *Enterprize* and *Nemesis*, not to mention a number of other minor ships that become engaged in the Opium War. My intention here is not so much to focus my discourse on the importance of the final naval battle—which according to the title itself would seem central—but rather on the weight apportioned to movement in relation to a fixed place. After all, it is on board the ships—not only in static locales—that the characters of *Flood of Fire* meet, plot, trade, quarrel, walk, fall in love, become friends, declare themselves, have sex, fight and die. Of course, throughout the plot we are made aware that feelings and attachments of all sorts are most likely to be expected in relation to a moving set—a ship, in this case—rather than to land, or a country. A clear demonstration of this assumption becomes visible, for instance, when Zachary and Paulette reach the conclusion that “the bond of the *Ibis* was like a living thing.” (Ghosh 2015: 439) For Ghosh, connections to ships are stronger than connections to places, which is transparent enough

and one must credit Chitra Sankaran with an incisive insight when she claims that “Ghosh’s entire novelistic career seems devoted to challenging borders of every kind and in each subsequent novel this central theme is relentlessly reworked from differing angles and using different tools” (Sankaran 2012: xxiv).

If, then, I had to relate my point to the title of the work, I would certainly refer to the importance of water that maintains a connection between the material of Ghosh’s entire trilogy. In this sense, I must register my full agreement with Ziya Us Salam as he observes: “*Sea of Poppies*, *River of Smoke* and now *Flood of Fire*; the water is certainly not calm, quiet or tranquil for the much-feted author” (Us Salam, *The Hindu*). Indeed the fluid element is the thematic icon that anchors the trilogy and that, especially in its metaphorical significance, contributes to emphasising the importance of change, transience, alternation, volatility and, ultimately, continuous modification: Santwana Haldar positions change at the heart of the narrative when she writes that “no single character is given heroic status, or even specific importance. Importance is given on the changing scenario” (Haldar 2016: 209). As a consequence, a situation that is constantly under the effect of altering agents contributes to destabilizing and disorienting people by introducing elements of imbalance and stress. In this context, we may easily understand how the dynamics of change disrupt the politics of fixed allegiances and may also present betrayal as the logical consequence. At various points in the plot, the narrator stresses how constant modifications force the various characters into constant readjustments and compromises, but Compton’s remark to Neel towards the end of the novel seems particularly effective and poignant to my argument: “What else can I do, Ah Neel? Everything has changed. To survive I too will have to change” (Ghosh 2015: 533). Trapped inside a rapidly changing flooding history, the characters of *Flood of Fire* have few-to-no alternatives to committing themselves to a betraying action when their intervention is required. It is in this unsettling perspective that we should place Neel’s passionate and somewhat melodramatic invocation against the idealistic morality of steady and loyal connections, a case in which we may imagine that Ghosh makes Neel his own mouthpiece:

It is madness to think that knowing a language and reading a few books can create allegiances between people. Thoughts, books, ideas, words—if anything, they make you more alone, because they destroy whatever instinctive loyalties you may once have possessed. And to whom, in any case, do I owe my loyalties? Certainly not to the zamindars of Bengal, none of whom raised a finger for me when I was carted off to jail. Nor to the caste of my birth, which now sees me as a pariah, fallen and defiled. To my father then, whose profligacy ensured my ruin? Or perhaps to the British, who if they knew that I was still alive, would hunt me to the ends of the earth? (Ghosh 2015: 83)

This seems to be on the same wavelength as Homi Bhabha’s contention that “cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in relation of Self to Other” (Bhabha 1994: 35-36).

In order to enhance the dynamic movement of his narrative, Ghosh adopts the strategy of emphasising the importance and the influence of the journey, an element that Chitra Sankaran recognizes as “a frequent one in Ghosh’s writings” (Sankaran 2012: xix). What the novelist does in this crucial phase is to work (and re-work) on the notions of a personal identity belonging to an individual who is often travelling from one place to another: the effect is that the traditional referents establishing connections to a motherland are critically challenged and/or questioned. In fact, Ghosh’s characters—regardless of their gender, race, caste, class, and willing or not—move mostly from one destination to another rather than putting down roots in one place. Consequently, the dynamics of journeying not only strongly affect their chronicles but also—and most importantly—their sense of identity: Ghosh’s fictional voice in fact narrates stories from a vantage point that in turn refers to the theories of postcolonial studies, postmodernism, cultural studies and di-

asporic writing in order to re-design and widen the perspectives for the newly-created identity. *Flood of Fire* by Amitav Ghosh, described by Ziya Us Salam as “a man who has penned lakhs of words on displacement and departure” (Us Salam, *The Hindu*), may be said to perfectly represent the idea of Stuart Hall’s theory regarding “the post-modern subject, conceptualized as having no fixed, essential, or permanent identity. Identity becomes a “moveable feast” formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us.” (Hall 1996a: 598)

At this juncture, we should point out that also another novel supporting the view of post-modern (as well as postcolonial) identities created en route, Michael Ondaatje’s *The English Patient*, repeatedly centres on betrayals. This seems to be a characteristic of the postmodern subject who, endowed with a dynamic individuality, does not associate his own identity with the cultural referents of the place of origin only, but enriches his self with elements belonging to cultural practices derived from the places he has lived in, and in some cases from the places that he has only visited. Differently from the traditional subject’s case, whose model of identity was static and provided the answer to the question “Where are you from?”, he identifies himself with a potential transformation, since his identity should be interpreted as an answer to the question “Who can I be?” (see Hall 1996b: 5) It is therefore essential to relate this considerable switch of perspective to the agency of travelling, positioned at the core of the dynamic process. Of course, one cannot leave the debate around postcolonialism out of the frame, since Homi Bhabha has widely discussed the contradictions inherent in colonial discourse while relating on ambivalence. Now, Amitav Ghosh and Michael Ondaatje are both postmodern and postcolonial writers, whose ideological perspectives benefit from a twin cultural imprint and have become particularly sensitive to cases where the constant need to transform an identity may be enhanced by an ambivalent touch. In their case, the practice is to be seen as an existential necessity and never as a moral attitude and this may also explain why characters such as Seth Bahram Mistri in *Flood of Fire* and Hana in *The English Patient*, although in some ways contravening social rules and moral codes, are hardly considered immoral.

In *Flood of Fire* identities are (also) shaped by journeys and in a good number of situations the reader may notice how this rule finds a practical demonstration. To set the discourse in perspective, one may start by arguing that Ghosh’s novel is a colourful bazaar illustrating the ups and downs encountered by various characters who undergo minor or major transformations: since we always find all these characters on the move, it becomes quite natural for us to associate the revolutions in their nature with their movements. Shireen Modi is one of those characters whose transformations¹ are most sensitively followed by the narrator who, before disclosing the details of her change, in a straightforward way (and with an ironic tone) explains that her evolution is consequent to her surrendering to the logics of travelling. This is the description of what happens to her mind when, once widowed, she faces the responsibility of defending herself and her family’s interest:

For several successive nights, Shireen woke with a jolt, in the small hours, her nerves fluttering, her heart racing. It seemed incredible that all the obstacles that had loomed so large in her mind had dis-

¹ Because of her remarkable change from the beginning to the end of the novel, Shireen Modi has created polarized reactions in reviewers: whereas Amar Farooqui claims that “(t)he rapid transformation of Shireen is a trifle unconvincing—from her adoption of European-style clothes to the ease with which she is able to handle the opposition to her growing proximity to Zadig Bey,” Allan Massie praises her for being “(o)ne of the novel’s other remarkable characters.”

appeared; that she was now free to go to China—she, Shireen, mother of Behroze and Shernaz, a grandmother who had lived in the same house all her life and had never travelled beyond Surat! She had never quite believed that the wall she was pushing against would ever give way, and now that it had, she felt that she was toppling over. (Ghosh 2015: 266)

It may be interesting to note that also when Shireen is introduced to (the man who will later become) her new suitor, Zadig Bey, his identity is greatly influenced by his habit of travelling: “Zadig Bey had grown up in Egypt, Bahram had told her: he was an Armenian Christian, a clock-maker who travelled widely in connection with his trade” (Ghosh 2015: 74). Therefore, when one considers that “the journey is immensely liberating for [Shireen]” (Farooqui, *Indian Express*), one can easily understand how journey and gender are interrelated in this novel. A confirmation that female emancipation and journey walk hand in hand becomes evident when we read about Deeti, described in this way from her brother’s point of view: “Deeti had indeed run away with another man: his little sister, who had never travelled even so far as Patna had set off to escape to an island across the black water” (Ghosh 2015: 348). Hence journeys bring liberation to women, even if at the cost of breaking the rules of society, including remaining faithful to their husbands (or their husbands’ memories).

The link between identity and journey, however, transcends the limits of gender, as one may expect in a novel by Ghosh. All characters change in the course of the plot and all of them are also constantly engaged in travelling. Possibly, they change because they travel and—possibly—travelling enriches them because it widens their views, and frees them. In a parallel way, a lack of journeying, as has become evident in the two previous cases of the female characters, results in a loss of opportunities: a sense of constraint and entrapment always hovers over those who cannot or choose not to travel. In the whole literary production by Amitav Ghosh, this has seemed a constant trajectory that has shaped the lives and the destinies of many protagonists (and not) in his novels. A case in point here may be Taranathji, a Tibetan monk and a minor character in *Flood of Fire*, described by the narrator as a wise old man: it seems particularly intriguing to stress that his wisdom is connected with his travelling experience, as the following passage suggests:

Taranathji is almost eighty now, and he has travelled very widely. At the time of the Qing dynasty’s Gurkha wars, he served as a translator for the Chinese commander, the Manchu General Fukanggan; he spent many years in the retinue of the last Panchen Lama, serving as his interpreter when the British sent a Naga sadhu, Purangir, as an emissary to Tibet. He has disputed theological matters with Russian Orthodox priests and has preached in the lamaseries of northern Mongolia. The mountains, deserts and plains that lie sprawled across this vast continent are like rivers and seas to him: he has crossed them many times. He has travelled to Beijing, with the Panchen Lama; he was even present at one of his meetings with the Qianlong Emperor. (Ghosh 2015: 136)

The association of change and journey becomes particularly visible in *Flood of Fire* when the reader considers how the characters’ names undergo different modifications during the plot. It seems relevant to stress that the narrator shows that variations of names basically occur because people travel and because they shift their perspectives. In other words, Ghosh’s novel stresses how movements do not only occur in actual space, but also up and down the social ladder. In addition, journeys force different cultures to mix and one of the logical results is that the assortment of different customs may generate doubts and disorientation about a person’s identity. Fascinated by the phenomenon of travelling cultures, Amitav Ghosh cyclically returns to this principle with the intent of focussing his attention on the fact that also identities travel, along with human beings. In one situation, for instance, Neel Rattan Halder finds himself under the cross-interrogation of a very restrained Zhong Lou-si who simply spends hours asking him questions, so that the addressee wonders if the Chinese is curious to know something about a famous officer or wants to check the

former Raja's trustworthiness instead. Bizarrely enough, one of the questions solicited regards the identity of one of England's most famous generals: "Was Sir Arthur Wellesley the same man as the Duke of Wellington?" (Ghosh 2015: 240). Of course, this question may also have amusing undertones, if we ascribe it to Zhong Lou-si's ignorance of the decorated Field Marshal, but the narrator in *Flood of Fire* seems to enjoy playing with characters having twin (or multiple!) names up to the extent that we may consider *Flood of Fire* a happy hunting-ground for similar cases.

Mrs Burnham's case is a good starting point for a close examination of a personal identity strictly related to the social position she occupies, especially when one considers the ways in which men address her. Zachary Reid, although the protagonist of an "enthusiastic sexual liaison" (Clark, *The Guardian*) with the woman, is firmly required to keep on addressing her as Mrs Burnham, thereby originating an ironical situation. However, in the course of the plot he is often paralleled to Captain Mee, her ideal companion, a man who was also her boyfriend in her youth. Careless of the conventions, and still involved with her, the English officer calls her Cathy. If these are the ways in which two Western men address her, the narrator is also very careful to create the appropriate context in which an Oriental man should speak to the lady and display how colonialism creates borders between colonizers and the colonized that influence the notions of a personal identity: in line with this demand, we therefore find the Indian havildar Kesri addressing her as "Cathy-mem" or "Cathy Memsah'b." In the following passage, we have the opportunity to evaluate how the Indian officer cannot bring himself to change his mode of address to the lady, despite receiving a mild invitation to do so:

Maaf karna—forgive me, Cathy-mem, he said, for not recognizing you. But you look different somehow. She laughed. Aap bhi—you too have changed, Kesri Singh, except for your eyes. That was why I recognized you, even though so much time has passed. It must be twenty years or more, said Kesri. That is true. I am 'Mrs Burnham' now—and you, I see, are a havildar? Yes, Cathy-mem. And how is your father, the Jarnail-sahib? (Ghosh 2015: 417)

Mrs Burnham's is not the only identity undergoing modifications significantly exposed by a change of the name in this novel. Zachary Reid, "the book's most intriguing character" (Messie, *Scotsman*), takes up a new identity after his original name of Malum Zikri was too easily associated with the murder on board of the *Ibis*. However, he is recognized by Freddy, another fugitive from the *Ibis*, who provokes him in these terms: "'No, no, Mr Reid. On another ship we met, long ago, lah. Maybe will help you remember, eh, if I call you 'Malum Zikri?'" (Ghosh 2015: 327) Anyway, since Freddy himself is not free from the habit of switching identity—in the course of the plot he is alternatively referred to as Freddy, Ah-Fatt, Framjee, Ephraim Lee and Freddy Lee—his biting question only has the effect of returning to him like a boomerang, when later on Reid discloses Freddy's identity in a situation that will prove fatal for him. Further cases in point are Deeti, also called Ditty, Paulette, Pugli and Putli and Lynchong, Lenny Chan.

The fictional world in which Amitav Ghosh sets *Flood of Fire*—along with the rest of his novels—is therefore highly responsive to changes, travelling and dynamic social forces of all kinds, all of them strongly affecting identities. This imprint, while displaying a symptomatic ideological positioning, also shows a personal, autobiographical trait on the part of the Bengali novelist. In one of the reviews to the novel, James Kidd rightly highlights that "Ghosh clearly caught the globetrotting bug, moving to England in the late 1970s to begin a doctorate in social anthropology at Oxford University" (Kidd, *The National – Arts and Life*) on a research carried out in Egypt and that later paved his way to a career in American Universities: for a number of years he also said he lived for six months a year in New York and six months in Calcutta. He has often cherished his twin formation, made of a Bengali and an English cultural identity: "I feel very grateful that I have this sort of double perspective upon my world and our world. As I grow older, I feel

more and more that I want to be able to hold on to that perspective and preserve some aspect of it.” (Sankaran 2012: 5)

Seen from this perspective, his frame of mind seems to be in tune with that of the literary creatures that crowd his fictional world. The rules introduced by globalisation become neatly visible in his stories and it is exactly in this perspective that a new process of liberation paves the way for betrayals, whether on a sentimental, military or ideological level. As a consequence, much effort is made by the novelist in order to create stories about betraying characters whose actions prove to have been appropriate choices in the long run. This is not exactly equivalent to re-writing morality, but when Ghosh’s characters cannot even remain faithful to their own names from the beginning to the end of the plot, how can one expect them to remain faithful to a culture, or a place?

BIBLIOGRAFIA

- Unnamed author, *Amitav Ghosh’s fiction. The great bobachee-connah* (2015), *The Economist*, May 16th 2015, (From the print edition). (<http://www.economist.com/news/books-and-arts/21651156-new-narrative-landscape-stretches-mauritius-south-china-sea-great>)
- Albinia, Alice (2015), *Flood of Fire by Amitav Ghosh* in *The Financial Times*, May 15, 2015. (<http://www.ft.com/cms/s/2/82c986be-f894-11e4-be00-00144feab7de.html>)
- Bhabha, Homi (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- Bose, Mihir (2015), *Flood of Fire by Amitav Ghosh*, book review in *The Independent*, 14th May 2015. (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/flood-of-fire-by-amitav-ghosh-book-review-10250108.html>)
- Clark, Alex (2015), *Flood of Fire by Amitav Ghosh review—the final instalment of an extraordinary trilogy*, in *The Guardian*, 5 June 2015. (<http://www.theguardian.com/books/2015/jun/05/flood-of-fire-amitav-ghosh-review-instalment-trilogy>)
- Dutta, Nirmalya, (2015) *Book Review: Amitav Ghosh’s Flood of Fire is a Heady Mix*, in *Daily News and Analysis*, 8th June 2015. (<http://www.dnaindia.com/lifestyle/review-book-review-amitav-ghosh-s-flood-of-fire-is-a-heady-mix-2093491>)
- Farooqui, Amar (2015), *Book Review: Flood of Fire by Amitav Ghosh* in the *Indian Express*, May 30, 2015. (<http://indianexpress.com/article/lifestyle/books/opium-for-the-masses/>)
- Ghosh, Amitav (2015), *Flood of Fire*, London, John Murray.
- Halder, Santwana (2016), (*Review of Amitav Ghosh’s Flood of Fire* in *Journal of The Odisha Association for English Studies*, Baleswar, 2016, Vol 6, issue 1.
- Hall, Stuart (1996a), *Modernity. An Introduction to Modern Societies* (edited by Stuart Hall, David Held, Don Hubert, and Kenneth Thompson), Cambridge, Blackwell Publications.
- Hall, Stuart (1996b), *Who Needs ‘Identity’?* in *Questions of Cultural Identity*, (edited by Stuart Hall and Paul du Gay), London, Sage.
- Kidd, James (2015), *The Long Read: Amitav Ghosh on Flood of Fire, the final part of his scathing account of the Opium Wars* in *The National - Arts and Life*, June 11, 2015. (<http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/the-review/the-long-read-amitav-ghosh-on-flood-of-fire-the-final-part-of-his-scathing-account-of-the-opium-wars#full>)
- Lalami, Laila (2015), *Amitav Ghosh’s Flood of Fire*, in the *N.Y. Times*, Aug 26th, 2015. (<http://www.nytimes.com/2015/08/30/books/review/amitav-ghosh-s-flood-of-fire.html>)
- Messie, Allan (2015), *Review of Flood of Fire* in *The Scotsman*, 23 May 2015 (<http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/books/book-review-flood-of-fire-1-3781576>)
- Sankaran, Chitra (2012), *Introduction: Beyond Borders and Boundaries* in *History, Narrative, and Testimony in Amitav Ghosh’s Fiction*, Albany, State University of New York Press.
- Smith, Wendy (2015), *Amitav Ghosh Sails into the Opium War with Trilogy Finale Flood of Fire* in the *L.A. Times*, August 6, 2015 (<http://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-amitav-ghosh-20150809-story.html>)

Us Salam, Ziya (2015) *The Trilogy is Over* in *The Hindu*, June 6th, 2015. (http://www.thehindu.com/opinion/columns/Ziya_Us_Salam/amitav-ghosh-talks-about-flood-of-fire/article7286098.ece)

PIER PAOLO PICIUCCO • is an Associate Professor at the Department of Foreign Languages at the University of Turin, where he teaches English Literature, as well as Translation Studies. He took a Ph.D. from the University of Bologna in 1999, working on contemporary Indian fiction in English. His areas of research mainly include postcolonial literatures, with a marked preference for Indian fiction, and postmodern fiction; these are the two main fields on which he has concentrated his analysis over the years. His monograph, *The Two Souls*, is a theory on Black South African Theatre during the Apartheid Era and it is a study on the negotiations and compromises which gave rise to a totally marginalized form of art. He has also edited 7 books on Indian literature, and is the author of more than 40 articles.

E-MAIL • pierpaolo.piciucco@unito.it

L'AMBIGUO CASO DELL' *A PARTE* NE *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS* DI CERVANTES

Ilenia SPITALE

ABSTRACT • *The Cryptic Matter of an Aside in Cervantes' Masterpiece El retablo de las maravillas.*

This article outlines an attempt to find the possible reason at the base of the linguistic incoherence of the attribution of an aside in Cervantes' masterpiece *El retablo de las maravillas*, a very interesting work which, through a subtle irony, sheds a light on the importance of being Christian and legitimate child to be part of a society based on appearances and prejudices. The characters at issue are the governor and *Capacho*. At first, it seemed like this incoherence was due to a temporal reason. It was reasonable to consider that until a determined period it was assigned to one of them, regardless the language and the author, and from that moment on, to the other one. But that was not the case, indeed. A further and deeper analysis was needed to figure out what might be the reason for such an incoherence, and, apart from that a curious argument is: what character best fits the aside? As it will come out from this article, Nicholas Spadaccini, which is the author of a recent version of the Spanish masterpiece in question, contributed to corroborating my hypothesis, herein argued.

KEYWORDS • Aside; Incoherence; Cervantes; Retablo.

Analizzando le traduzioni de *El retablo de las maravillas*¹ di Miguel de Cervantes, emerge un'ambiguità legata all'attribuzione di un *a parte* in alcune edizioni e traduzioni dell'opera, in taluni casi ad un personaggio, in altri ad un altro. Di seguito cito l'*a parte*² di cui si tratta in questione: "¡Milagroso caso es éste! Así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo"³.

I due personaggi coinvolti sono il *governador* e *Capacho* (lo scrivano⁴), per la maggior parte

¹ M. De Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representado (Prólogo)*, Madrid, a costa de Juan de Villarreal, 1615. Il presente articolo rappresenta uno sviluppo della mia tesi magistrale: *El retablo de las maravillas de ayer y de hoy. Itinerario temporal y lingüístico del entremés cervantino*. Data della discussione: 04.04.2019.

² Con il termine spagnolo *aparte* si intende un frammento di dialogo, una battuta che viene pronunciata in separata sede da un personaggio come se stesse parlando tra sé e sé, con lo scopo di mettere al corrente il pubblico e non gli altri personaggi sulla scena. Esso, nella cultura teatrale italiana, equivale al cosiddetto *a parte*, omofono del termine spagnolo nonché quasi omografo del medesimo.

³ N. Spadaccini, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 228.

⁴ Così nelle edizioni spagnole di: Cervantes Saavedra Miguel de, *Ocho comedias y ochos entremeses nuevos*

delle volte resi in italiano con gli equivalenti “governatore” e “Corbello”⁵, mentre nelle versioni inglesi e francesi, rispettivamente e in ordine, *governor/Capacho* e *Le gouverneur/Capacho*⁶. Tale ambiguità di attribuzione non riguarda solo le edizioni spagnole susseguite nel corso degli anni, bensì anche le traduzioni in altre lingue, nella fattispecie in inglese, in francese e in italiano. Pertanto, per un’ipotesi ed un’analisi accurate sul caso dell’*a parte* riferito poco sopra, ho analizzato sei versioni italiane, due inglesi, due francesi e sei spagnole del testo.

Per quanto riguarda le sei versioni in lingua originale, nonostante appartengano ad anni differenti, possiamo riunirle in due gruppi:

- un primo gruppo nel quale rientrano le edizioni di Sánchez e Asensio che attribuiscono l’*a parte* al personaggio dello scrivano *Capacho*:
 - a. D. J. A. Sánchez ne *El retablo de las maravillas*⁷ (1816), *a parte Capacho*: “Milagroso caso es este! Así veo yo á Sanson ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo, i por cristiano viejo”⁸;
 - b. Asensio, nel 1971, nei suoi *Entremeses*⁹, *a parte Capacho*: “Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo”¹⁰.
- un secondo gruppo cui appartengono le versioni di Spadaccini, di Sevilla-Arroyo¹¹ e di Williamsen¹² le quali, invece, affidano l’*a parte* alla figura del *gobernador*,
 - c. Spadaccini, nel 1989 negli *Entremeses*¹³, *a parte Gobernador*: “[Aparte] ¡Milagroso caso es este! Así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo”¹⁴;

nunca representados, Madrid, Juan de Villarroel, 1615; N. Spadaccini, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1989 e E. Asensio, (ed.), M. de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1971.

⁵ Nelle edizioni italiane di: V. Bodini, *Intermezzi*, Torino, Einaudi, 1971[1989 al cuidado de O. Macrì]; G. Milanese, *Intermezzo de La rappresentazione delle meraviglie*, in M. DE Cervantes, *Tutte le opere*, (ed. por Franco Meregalli), Milano, Mursia & C., 1971 e V. Spada, *Intermezzo del teatrino delle meraviglie*, in M. DE Cervantes, *Intermezzi*, (ed. por R. Rossi), Roma, Lucarini, 1990.

⁶ Nelle edizioni francesi di: A. Royer, *Théâtre de Miguel de Cervantes. Le Tableau des Merveilles*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraire-éditeurs, 1862 e R. Marrast, *Intermède du Retable des merveilles*, cit. in *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, nelle quali viene anche chiamato *le greffier* (traduzione francese di “scrivano”).

⁷ D. J.A. Sánchez, *Ocho entremeses de Miguel de Cervantes y Saavedra*, Tercera Impresión, Cádiz, Imprenta de Hércules, 1816.

⁸ D. J.A. Sánchez, *op. cit.*, p. 32.

⁹ Asensio, E., (ed.), M. de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1971.

¹⁰ Asensio, E., *op. cit.*, p. 177.

¹¹ F. Sevilla-Arroyo, (ed.), M. De Cervantes Saavedra, *Entremés del Retablo De Las Maravillas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes, 2001, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retablo-de-las-maravillas—0/html/ff328a9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_, (consultato in data 03.08.2020).

¹² V. G. Williamsen, Edizione digitale del 1996 basata su M. De Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615, <http://miguelde.cervantes.com/pdf/EI%20Retablo%20de%20las%20Maravillas.pdf>, (consultato in data 03.08.2020).

¹³ N. Spadaccini (trad.), M. De Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1989.

¹⁴ *Ibid.*, p. 228.

d. Sevilla-Arroyo, sia nella sua edizione digitale risalente al 2001¹⁵ sia nell'edizione cartacea¹⁶: “*a parte Gobernador* - [Aparte] Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo”¹⁷.

e. Wern. G. Williamsen nell'edizione digitale del 1996¹⁸, *a parte Gobernador*: “[Aparte] Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo”¹⁹.

È evidente la totale mancanza di omogeneità nell'attribuzione di tale *a parte* nelle summenzionate versioni spagnole che, come vedremo, contraddistinguerà anche le versioni in lingua italiana, francese e inglese.

Per quanto concerne le prime, possiamo notare che:

– Giannini, nel 1926, ne *Il quadro delle meraviglie*²⁰, attribuisce *l'a parte* a Corbello (nella sua traduzione nominato *Capaccio*):

a. *a parte Capaccio*: “(*fra sé*) - Caso strano questo! Io così vedo ora Sansone come il Gran turco. Eppure davvero che mi ritengo per nato legittimo e cristiano d'antica data”²¹.

– Eugenio Montale, nel 1941, nel suo *Intermezzo del quadro delle meraviglie*²², e, successivamente, Vittoria Spada ne *Il teatrino delle meraviglie* del 1990²³, lo attribuiscono, al contrario, al personaggio del governatore, nei passaggi che seguono:

a. Montale, *a parte governatore*: “- (*A parte*). È un caso stupefacente questo! Io qui vedo Sansone come vedo il Gran Turco. Eppure sta il fatto che mi credo figlio legittimo e cristiano di vecchia data”²⁴.

b. Spada, *a parte governatore*: “(*tra sé*) È davvero un fatto miracoloso: quel Sansone io lo vedo come vedo il Gran Turco. Eppure ritengo proprio di essere figlio legittimo e cristiano vecchio”²⁵.

– Nella traduzione di Gabriella Milanese del 1970, *Intermezzo de La rappresentazione delle meraviglie*²⁶, *l'a parte* viene invece attribuito a Corbello così come in Vittorio Bodini, au-

¹⁵ F. Sevilla-Arroyo, *op. cit.*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retablo-de-las-maravillas—0/html/ff328a9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_, (consultato in data 03.08.2020).

¹⁶ R. Schevill, A. Bonilla, (ed.), *Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra, Comedias y Entremeses*, Ed. Castalia, Madrid, 1999.

¹⁷ F. Sevilla-Arroyo, *op. cit.*, p. 7 (consultato in data 03.08.2020).

¹⁸ V. G. Williamsen, *op. cit.*, p. 7, <http://miguelde.cervantes.com/pdf/EI%20Retablo%20de%20las%20Maravillas.pdf> (consultato in data 03.08.2020).

¹⁹ *Ibid.*, <http://miguelde.cervantes.com/pdf/EI%20Retablo%20de%20las%20Maravillas.pdf>, p. 7 (consultato in data 03.08.2020).

²⁰ A. Giannini, *Gl'Intermezzi*, Lanciano, La Carabba, 1915.

²¹ *Ibid.*, p. 114.

²² E. Montale, *Intermezzo del quadro delle meraviglie*, in E. Vittorini, *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941.

²³ V. Spada, *Intermezzo del teatrino delle meraviglie*, in M. de Cervantes, *Intermezzi*, R. ROSSI (a cura di), Roma, Lucarini, 1990.

²⁴ E. Montale, *op. cit.*, p. 117.

²⁵ V. Spada, *op. cit.*, p. 131.

²⁶ G. Milanese, *Intermezzo de La rappresentazione delle meraviglie*, in M. de Cervantes, *Tutte le opere*, F. Meregalli (a cura di), Milano, U. Mursia & C., 1971.

tore, nello stesso anno peraltro, della versione italiana *Intermezzo del Teatrino delle meraviglie*²⁷;

a. Milanese, a *parte* Corbello: “(a parte) È strano davvero! Io ora vedo Sansone come il Gran Turco. E sì che mi considero in realtà figlio legittimo e cristiano vecchio”²⁸.

b. Bodini, a *parte* Corbello: “(tra sè) Questo è un caso stranissimo! Io non vedo Sansone più che non veda il Gran Turco, eppure mi considero figlio legittimo e cristiano vecchio”²⁹.

– Infine, Socrate, nel 1978, ne *Il quadro delle meraviglie*³⁰, rappresenta un caso a sé e ancora più ambiguo poiché lo attribuisce al governatore pur utilizzando il testo a fronte spagnolo di Eugenio Asensio che attribuisce invece l’*a parte* alla figura di *Capacho*:

a. Asensio, a *parte* *Capacho*: “Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco. Pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo”³¹.

b. Socrate, a *parte* Governatore: “(tra sé) – È proprio straordinario! Questo Sansone io lo vedo come vedo il Gran Turco! Eppure, ritengo di essere proprio figlio legittimo e cristiano di sangue puro”³².

Passando alle traduzioni francesi, le due esaminate conferiscono entrambe l’*a parte* a *le greffier*, ovvero allo scrivano *Capacho*. Robert Marrast, infatti, nel 1983 nell’*Intermède du Retable des merveilles*³³ lo attribuisce a questo personaggio probabilmente seguendo le orme del suo predecessore Alphonse Royer che, nel lontano 1862, ne *Le tableau des merveilles*³⁴ l’aveva assegnato, per l’appunto, allo scrivano:

a. Royer, a *parte* *greffier*: “Ceci est un cas merveilleux, car, à cette heure, je vois Samson habillé en Grand Turc! et pourtant je me flatte d’être légitime et vieux chrétien”³⁵.

b. Marrast, a *parte* *Capacho*: «[à part]: C’est bien étrange! Je ne vois pas pas plus de Samson ici que de Grand Turc, et pourtant je me tiens pour fils légitime et vieux chrétien»³⁶.

Al contrario, nelle versioni inglesi di Sylvanus Griswold Morley (1948), intitolata *The marvelous pageant*³⁷, e in quella di Kathleen Mountjoy Jeffs (2005) – *The marvellous puppet show*³⁸ –, l’*a parte* viene assegnato al personaggio del *governor*;

²⁷ V. Bodini, *Miguel de Cervantes. Intermezzi*, Torino, Einaudi, 1972.

²⁸ G. Milanese, *op. cit.*, p. 1280.

²⁹ V. Bodini, *op. cit.*, p. 137.

³⁰ M. Socrate, *La guardia vigilante, Il quadro delle meraviglie*, Roma, Bulzoni, 1978.

³¹ E. Asensio, *op. cit.*, p. 177.

³² M. Socrate, *op. cit.*, p. 73.

³³ R. Marrast, *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

³⁴ A. Royer, *Théâtre de Miguel de Cervantes- Le tableau des merveilles*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1862.

³⁵ A. Royer, *op. cit.*, p. 252.

³⁶ R. Marrast, *op. cit.*, pp. 799-800.

³⁷ Miguel de Cervantes Saavedra; transl. from the Spanish with a preface and notes by S. Griswold Morley, *The marvelous pageant*, Princeton Univ. Press, 1948.

³⁸ Kathleen Mountjoy Jeffs, *Spanish Interludes (Three of Cervantes’ entremeses: The Jealous Old Man, The Marvellous Puppet Show, The Watchdog)* by Kathleen Jeffs née Mountjoy and the Oxford University Playwriting and Dramaturgy Society. Production script, unpaginated, 5 August 2005 to 14 August 2005. Venue: C Central, Edinburgh Fringe Festival, United Kingdom. Excerpt published on Out of the Wings: <http://www.outofthewings.org/db/play/el-retablo-de-las-maravillas/sample-translations.html> (consultato in data 06.08.2020).

- a. Morley, *a parte governor*: “(Aside) This is a miraculous business! I don’t see any Samson, any more than I see the Grand Turk; yet I consider myself a legitimate child and of a good old Christian family”³⁹.
- b. Mountjoy Jeffs, *a parte governor*: “(aside) What devilishness can this be, for still I haven’t been touched by a single drop, and everyone else is soaked! Could it be that I’m really a bastard?”⁴⁰.

In merito alla versione inglese di Kathleen Mountjoy Jeffs, è bene sottolineare che, come specificato dall’autrice stessa in una breve nota iniziale nella versione digitale⁴¹, non solo l’*a parte*, rivisitato eliminando l’allusione al Gran Turco, ad esempio, e adottando una trasposizione semantica nell’impiego del sostantivo *devilishness*⁴², viene attribuito al personaggio del *governor*, ma la figura di *Pedro Capacho* viene proprio rimossa, dividendo le sue battute in modo equo e ragionevole tra gli altri personaggi maschili figuranti nel testo spagnolo; fra questi, il governatore. L’operazione che fa la curatrice è quella di incorporare le battute che sarebbero appartenute al personaggio di *Pedro Capacho*, alle battute degli altri personaggi come si evince dallo stesso *aparte* del governatore: “[...] I haven’t been touched by a single drop, and everyone else is soaked! [...]”⁴³. A mio avviso, tale scelta potrebbe essere giustificata dalla volontà dell’autrice di aggirare l’ambigua attribuzione dell’*aparte*.

Per risolvere tale discordanza non giova neppure giustificarla facendo capo alle versioni francesi che un tempo, soprattutto nel secolo XVII, costituivano la base del processo traduttivo dallo spagnolo all’italiano e non solo⁴⁴. Ciò, infatti, avrebbe permesso di constatare la definitiva attribuzione dell’*a parte* a uno dei personaggi nelle versioni francesi e, di contro, allo stesso nelle successive versioni italiane. Invece, sebbene sia presente una concordanza tra le due traduzioni francesi, questo non giustifica la presenza di una differenza di attribuzione per tutte le versioni intermedie eseguite nel periodo che intercorre tra i due testi francesi né tantomeno per le edizioni successive.

Neppure risulta valida una giustificazione di tipo temporale-cronologico, ovverosia che sino ad un determinato periodo si sia attribuito tale *a parte* ad un personaggio e, in seguito, all’altro, o viceversa perché anche questa ipotesi è confutata dalla stessa cronologia delle opere. Infatti, per esempio, nell’edizione di Montale, che risale al 1941, notiamo che l’*a parte* viene attribuito al personaggio del governatore, mentre le successive traduzioni di Bodini e di Milanese (1970) lo attribuiscono entrambe alla figura di Corbello. Ciò considerato, sarebbe logico e automatico adottare la stessa attribuzione per le opere successive, ma non è così: notiamo infatti con Socrate, nel 1978, e Spada, nel 1990, un ritorno al personaggio del governatore.

³⁹ S. Griswold Morley (trad.), *op. cit.*, p. 155.

⁴⁰ K. Mountjoy Jeffs, *op. cit.*, linea 130-131 dall’inizio dei dialoghi, più o meno a metà della pagina web (consultato in data 06.08.2020)

⁴¹ K. Mountjoy Jeffs, *op. cit.*, linea 130-131 dall’inizio dei dialoghi, più o meno a metà della pagina web (consultato in data 06.08.2020).

⁴² Mentre nella maggior parte dei casi l’esclamazione allude al “miracolo”, in questo caso viene adottato un derivato del sostantivo *devil*, ovvero *devilishness* (diavoleria), in antonimia rispetto il comune *miraculous*.

⁴³ Nella versione originale questa battuta viene pronunciata da Capacho: “Yo estoy màs seco que un esparto”, Cervantes Saavedra Miguel de, *op. cit.*, p. 246v.

⁴⁴ Cfr. Van Gorp, H., “Translation and Literary Genre. The European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries”, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, T. Hermans (ed.). Kent: Croom Helm, 1985, 136-147.

Per trovare una spiegazione a questa confusione sono pertanto risalita all'edizione *princeps*⁴⁵ esaminando attentamente le abbreviazioni dei nomi dei personaggi.

In quest'edizione, per esempio, in certi casi *Chanfalla* è introdotto dall'abbreviazione *Chă*.⁴⁶ mentre in altri l'abbreviazione è *Chan*.⁴⁷ Allo stesso modo, esistono tre varianti per la citazione del personaggio di *Juana Castrada*: *Cas*.⁴⁸, *Castra*.⁴⁹ e *Castrada*.⁵⁰ Ugualmente succede con i due personaggi protagonisti dell'ambiguità in questione: il personaggio di *Capacho*, infatti, viene introdotto da tre diverse abbreviazioni – *Capo*.⁵¹, *Ca*.⁵², *Capa*.⁵³ – e una forma estesa: *Capacho*.⁵⁴ A sua volta, per il *governador* troviamo le varianti *Go*. e *Gover*.

Ora, l'*a parte* in questione viene introdotto da un ambiguo *Co*., dinanzi al quale ci si può chiedere:

- è l'abbreviazione, mal scritta, *Ca*. di *Capacho*, dovuta alla somiglianza della grafia *a* con la lettera *o*? Oppure,
- è l'abbreviazione di *governador*, che presenta una grafia della *g* che può essere confusa con quella di una *c*? O infine,
- è da leggersi proprio *Co*. così come sembra essere scritto? Se sì, a quale personaggio dev'essere attribuita tale abbreviazione?

A produrre la discordanza in questione è proprio quest'ambiguità di attribuzione presente nelle varie edizioni e versioni del testo spagnolo, di fronte alla quale gli editori spagnoli, e anche i traduttori, si sono sentiti liberi di dare un'interpretazione soggettiva.

Corroborata questa mia ipotesi anche Nicholas Spadaccini, curatore, come si è detto, di una delle versioni spagnole del *Retablo de las maravillas*⁵⁵: da me contattato riguardo al problema, ha risposto che tale tesi, mai e da nessun'altro proposta prima d'ora, potrebbe essere una concreta giustificazione di tale indeterminatezza, pur sottolineando che si tratta di un ostacolo traduttivo il quale fortunatamente non influisce sul senso, sul messaggio e sull'importanza letteraria dell'opera⁵⁶.

L'obiettivo di Cervantes con questo suo intermezzo è infatti quello di mettere in luce il potere delle credenze errate e della paura del giudizio altrui, tanto che pur di non essere macchiati delle

⁴⁵ Cervantes Saavedra Miguel de, *Ocho comedias y ochos entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Juan de Villarroel, 1615.

⁴⁶ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, p. 243v.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 245v.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 246r.

⁵¹ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, p. 244r.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Idem*, p. 246r.

⁵⁴ *Idem*, p. 244v.

⁵⁵ N. Spadaccini (trad.), M. De Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1989.

⁵⁶ Di seguito la risposta del Prof. Nicholas Spadaccini: “Estimada Colega, Su pregunta me resulta perfectamente legítima ya que efectivamente el *aparte* ha sido atribuido por varios editores o bien a *Capacho* o al *Gobernador*. En la edición príncipe el asunto no queda totalmente claro y su observación sobre el uso del grafema ‘Go.’ para identificar al *Gobernador* parecería resolver el asunto. Sin embargo, en la misma edición, en la intervención anterior de *Capacho*, se pone ‘Capa.’ en vez de ‘Co.’ A fin de cuentas, independientemente de la atribución a uno u a otro, en lo esencial no cambia el sentido de esta obra cómica y profunda. ¡Suerte con su tesis! Un saludo cordial, Nicholas Spadaccini” (26.01.2019).

due “malattie” – come allora venivano considerate –, ovvero quelle di essere figli illegittimi o cristiani convertiti, tutti i personaggi dell'opera, ad eccezione del governatore e del furiere, affermano di vedere ciò che in realtà non vedono. È proprio questo l'oggetto della burla e della critica ironica di Cervantes, la propensione a mentire e a dichiarare il falso, a negare l'evidenza pur di non essere criticati dall'opinione comune, pur di non essere diversi.

Tuttavia, se è pur vero che per il significato complessivo dell'opera poco cambia se è il governatore a pronunciare tale *a parte* piuttosto che lo scrivano, in quanto alla caratterizzazione più specifica dei personaggi questa piccola incognita potrebbe offrire nuove interpretazioni. Ad esempio, considerando l'aspetto caratteriale e il temperamento che caratterizzano l'uno e l'altro personaggio, a chi si addice meglio quella battuta? Quale personaggio si rispecchia meglio in quelle parole? Il governatore, uomo misurato, cortese, convinto della sua essenza di cristiano puro e figlio legittimo, ma che pondera le parole nell'esternare la propria convinzione senz'ecedere nell'eleganza e nel rispetto della persona? Oppure lo scrivano *Capacho*, personaggio dalla mente brillante, dotto, di atteggiamento indubbiamente più arrogante e saccente, il quale non perde occasione di correggere gli errori grammaticali e di comprensione del signor Benito Repollo, altro personaggio di questo *entremés*? Mi verrebbe da dire che, anche in questo caso, si tratta di libera interpretazione e che la risposta risiede nella valutazione soggettiva dei personaggi e, ancor prima, dell'*a parte* stesso, che potrebbe essere interpretato come una mera affermazione di stupore e di sbigottimento di fronte ad una realtà fino a quel momento non considerata, così come un'asserzione dai toni leggermente più duri da parte di chi non prende minimamente in considerazione la possibilità che esista una realtà delle cose, e della propria persona, diversa da quella conosciuta.

Ciò nonostante, è possibile prendere in considerazione l'esistenza di una risposta obiettiva, che a seguito di un'analisi più minuziosa e attenta delle singole battute del *governador* e dello scrivano *Capacho* fa propendere la scelta per il personaggio del governatore poiché l'unico, tra i due, a mettersi in discussione e a valutare la possibilità che, vista l'obiettiva impossibilità di vedere con i propri occhi quanto narratogli, possa non essere cristiano puro e figlio legittimo: “¿Qué diablos puede ser esto, que aún no me ha tocado una gota donde todos se ahogan? ¿Mas si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?”⁵⁷; e ancora: “[...] pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla”⁵⁸. Con queste parole il governatore allude, per l'appunto, alla possibilità di essere l'unico figlio illegittimo in mezzo a tanti legittimi, fermo restando poi la necessità di pronunciare il falso, e quindi di vedere ciò che in realtà non vede, per non screditare la *negra honrilla*, ovvero, la legittimità di nascita e la condizione di cristiano puro. Al contrario, lo scrivano *Capacho*, all'infuori di un una breve *defaillance*: “Yo estoy más seco que un esparto”⁵⁹, non mostra mai di titubare sulla propria persona e sul suo essere figlio legittimo e cristiano puro, mentendo sin dai primi istanti di narrazione: “Ca. - Todos le pensamos ver señor Benito Repollo”⁶⁰. Atteggiamento, questo, altresì dimostrato dal suo repentino cambiamento quando, in seguito alla predetta *defail-*

⁵⁷ N. Spadaccini, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁹ M. de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, p. 246v. Espressione idiomatica spagnola che, attraverso una similitudine che ha come secondo soggetto comparativo lo *sparto* (sp. *esparto*), una pianta perenne tipica delle zone dal clima arido. Con questa espressione lo scrivano intende ironizzare sul fatto che, nonostante i due imbroglioni stiano descrivendo la presenza dell'acqua del fiume Giordano, lui è del tutto asciutto, compromettendo, quindi, l'assoluta certezza del suo essere cristiano puro e figlio legittimo, Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/sparto_%28Enciclopedia-Italiana%29/, (consultato in data 27.10.2020)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 245: “Tutti lo vedremo, signor Benito Repollo”, mia traduzione.

lance, sostiene che: “*Capacho – Fresca es el agua del santo río Jordán; y, aunque me cubrí lo que pude, todavía me alcanzó un poco en los bigotes [...]*”⁶¹.

In aggiunta a quanto sopra esposto, a giustificare la propensione per la figura del governatore, è il fatto di essere stato l’unico ad essersi dimostrato, fin dalle prime battute, paziente, indulgente e umile; disposto ad accogliere con galanteria e gentilezza il prossimo utilizzando, tra l’altro, appellativi cortesi come *buen hombre*: “*Yo soy el Gobernador, que es lo que quereis buen hombre*”⁶², o *hombre honrado*: “*Y bien que es lo que quereis hombre honrado*”⁶³.

In conclusione, nonostante ad un certo punto si trovi costretto a dichiarare il falso, aggregandosi alla massa nel sostenere che il personaggio del furiere “*De Exilis es*”⁶⁴ – ovvero fa parte di coloro che non sono cristiani puri né figli legittimi -, o ancora quando accenna all’idea che dovrà mentire per la *negra honrilla*⁶⁵, è proprio alla figura del governatore, per la genuinità e la bontà d’animo che lo contraddistinguono, che mi sento di attribuire l’*a parte* in questione concordando pertanto pienamente con la variazione introdotta da Socrate rispetto all’edizione di Asensio usata come base per la sua versione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Fonti

- Asensio, E. (ed.), M. de Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Castalia, 1971.
- Bodini, V., *Miguel de Cervantes. Intermezzi*, Torino, Einaudi, 1972.
- Cervantes Saavedra, M. de, *Ocho comedias y ochos entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Juan de Villarreal, 1615.
- Giannini, A., *GI'Intermezzi*, Lanciano, La Carabba, 1915.
- Griswold Morley, S. (preface and notes by), *The marvelous pageant*, Princeton Univ. Press, 1948, Cervantes Saavedra, M. de, transl. from the Spanish.
- Marrast, R., *Théâtre espagnol du XVI^e siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- Milanesi, G., *Intermezzo de La rappresentazione delle meraviglie*, in M. de Cervantes, *Tutte le opere*, F. Meregalli (a cura di), Milano, U. Mursia & C., 1971.
- Montale, E., *Intermezzo del quadro delle meraviglie*, in E. Vittorini, *Teatro spagnolo. Raccolta di drammi e commedie dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941.
- Mountjoy Jeffs, K., *Spanish Interludes (Three of Cervantes' entremeses: The Jealous Old Man, The Marvellous Puppet Show, The Watchdog)* by Kathleen Jeffs née Mountjoy and the Oxford University Playwriting and Dramaturgy Society. Production script, unpaginated, 5 August 2005 to 14 August 2005. Venue: C Central, Edinburgh Fringe Festival, United Kingdom. Excerpt published on Out of the Wings: <http://www.outofthewings.org/db/play/el-retablo-de-las-maravillas/sample-translations.html>.
- Royer, A., *Théâtre de Miguel de Cervantes- Le tableau des merveilles*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1862.
- Sánchez, D. J.A., *Ocho entremeses de Miguel de Cervantes y Saavedra*, Tercera Impresión, Cádiz, Imprenta de Hércules, 1816.
- Schevill, R., Bonilla, A., (ed.), *Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra, Comedias y Entremeses*, Ed. Castalia, Madrid, 1999.

⁶¹ *Ibid.*, p. 246v: “Com’è fresca l’acqua del santo fiume Giordano. Pur coprendomi come ho potuto, qualche goccia è arrivata sui miei baffi [...], mia traduzione.

⁶² *Ibid.*, p. 244r.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 247v.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 246r.

-
- Sevilla-Arroyo, F. (ed.), M. De Cervantes Saavedra, *Entremés del Retablo De Las Maravillas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes, 2001, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retablo-de-las-maravillas—0/html/ff328a9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_.
- Socrate, M., *La guardia vigilante, Il quadro delle meraviglie*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Spada, V., *Intermezzo del teatrino delle meraviglie*, in M. de Cervantes, *Intermezzi*, R. Rossi (a cura di), Roma, Lucarini, 1990.
- Spadaccini, N., (trad.), M. De Cervantes Saavedra, *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Van Gorp, H., “Translation and Literary Genre. The European Picaresque Novel in the 17th and 18th Centuries”, *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, T. Hermans (ed.). Kent: Croom Helm, 1985, 136-147.
- Williamsen, V. G., Edizione digitale del 1996 basata su M. De Cervantes Saavedra, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1615, <http://miguelde.cervantes.com/pdf/EI%20Retablo%20de%20las%20Maravillas.pdf>.

B. Dizionari

- AA. VV., *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, 2014, 23ª Ed. con aggiornamento digitale anno 2019 disponibile al sito: <https://dle.rae.es/>.
- Enciclopedia Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/sparto_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- R. Arqués, A. Padoan, *Il Grande Dizionario di Spagnolo*, II Ed., Zanichelli, Bologna 2020.

ILENIA SPITALE • I am a freelance translator, graduated in Translation at the University of Turin, with a double degree (UPO, Sevilla – UNITO). I have always known what I wanted to be; in fact, I had a coherent academic path since High School. I have always been keen on studying and languages; especially English, Spanish, and Russian (which I studied during a year at the faculty). I always dreamt of becoming an interpreter too and I hope, one day, this dream could come true.

E-MAIL • ilenia.spitale@gmail.com.

THOMAS JEFFERSON ON PRIVATE PROPERTY: MYTHS AND REALITY

Maurizio VALSANIA

ABSTRACT • Thomas Jefferson is sometimes presented as a radical egalitarian—the same figure upon which early nineteenth-century American socialists built their theories. But he did not condemn private property. By the same token, he did not advocate redistribution. In the Declaration of Independence, Jefferson omitted to list property among inalienable rights because he had good reasons to do so. For him, property neither fostered a society of self-seekers, nor promoted a purely instrumental and adversarial relationship between individuals and the political community. Jefferson was no utopian, either in the sense that he wanted redistribution, or in the sense that he was nostalgic about the “simpler” societies of the past. Rather, Jefferson’s sole “utopianism” was enticed by the thought that in America, after the Revolution, there was no urgent need of further redistribution.

KEYWORDS • Thomas Jefferson; John Locke; Private Property; *Declaration of Independence*; Republicanism.

In chapter 2, section 6, of his *Second Treatise*, John Locke famously wrote that “The *State of Nature* has a Law of Nature to govern it, which obliges everyone: And reason, which is that law, teaches all Mankind, who will but consult it, that being all *equal and independent*, no one ought to harm another in his Life, Health, Liberty, or Possessions.” Albeit in the Declaration of Independence Thomas Jefferson (1743-1826) omitted Locke’s mention of property and replaced it with the phrase “pursuit of happiness,” property has never been for him an obstacle to republicanism, a hindrance to egalitarianism, and a moral embarrassment. On the contrary, property was an essential facet of Jeffersonian political thought.¹

According to Jefferson, property neither fostered a society of self-seekers, nor promoted a purely instrumental and adversarial relationship between individuals and the political community. Those who think that in principle property must be incompatible with Jefferson’s egalitarianism and the very spirit of the Declaration are prey to a prejudice of precisely definable lineage.

Nineteenth-century European social thought, notably the so-called Hegelian Left (which included Karl Marx and Friedrich Engels), keenly insisted on the intrinsic injustice of “private property.” Furthermore, the Hegelian Left was so successful in its line of reasoning that a great deal of

¹ Locke, *Two Treatises on Government*, 197. Word count does not allow a thorough analysis of the topic of the “pursuit of happiness.” But see Conklin, *Pursuit of Happiness in the Founding Era*. I thank the two anonymous reviewers for their constructive comments.

twentieth-century social theory considered it obvious that property must, one way or another, be treated as scandalous and a perversion of the natural order. Perhaps Hegelians were too successful in their argument inculcating in the historical profession itself the anti-historical dogma that all intelligent, responsible, and morally upright persons, no matter where and when they could have lived, must have acknowledged the plain fact of the undesirability of acquisitiveness.

That a worship of private property was dangerous was ingrained in the idea that Georg Wilhelm Friedrich Hegel had of the American society. The “fundamental character of the [American] community,” as he put it in his *Lectures on the Philosophy of History*, is “the endeavor of the individual after acquisition, commercial profit, and gain.” Scandalous, for Hegel, was “the preponderance of *private* interest, devoting itself to that of the community only for its own advantage.” Property has corrupted morality and undermined the ethical state. American society is a political community in which “the state [is] merely something external for the protection of property.” The property, that is, of its “atomic constituents.”²

Hegel’s vision inspired his disciples, especially Karl Marx and Friedrich Engels. For their part, they certainly have been correct in their denunciations of the shortcomings of a society built on private property and deliberately ignoring the moral imperative that property must always be under the regulation of the civil society. Hegel’s complaint has a noble pedigree. It resonates with Jefferson’s rebukes of luxury and Adam Ferguson’s famous jeremiad about the “refinements” of the civilized age: “The boasted refinements, then, of the polished age, are not divested of danger. They open a door, perhaps, to disaster, as wide and accessible as any of those they have shut. If they build walls and ramparts, they enervate the minds of those who are placed to defend them; if they form disciplined armies, they reduce the military spirit of entire nations; and by placing the sword where they have given a distaste to civil establishments, they prepare for mankind the government of force.” Hegel reenacted an old republican song, almost a foreboding of impending doom, dating back at least to Cicero. According to all republicans of all times, attachment to one’s country would be undermined by unbridled acquisitiveness, the calculus of profit and loss, and private property.³

That America could lose its soul and become that kind of aggregate of private properties denounced by Hegel represented, in fact, Jefferson’s worst nightmare. But this does not authorize any “Marxian” reading of Jefferson. Jefferson did not consider property as scandalous. Some historians and political scientists, of course, take a different view.

Richard Matthews, for example, correctly argues that for Jefferson “positive law, not natural right, creates property rights.” He insists on “Jefferson’s explicitly rejecting property as a natural right.” For Matthews, Jefferson was a downright positivist in the matter of property: “Property is merely an institution created by society to help men gain ‘life, liberty, and the pursuit of happiness’.”⁴

However, using the positivist argument to conjure up Jefferson as a radical egalitarian—the same figure upon which early nineteenth-century American socialists built their theories—is in many ways problematic. Matthews abides by Staughton Lynd’s hypothesis that in Jefferson’s prin-

² Hegel, *Philosophy of History*, 85, 84.

³ Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society*, 386-87. “Ferguson’s closest reader would be Wilhelm Friedrich Hegel, who incorporated many of Ferguson’s ideas and even phrases into his own philosophy of history, which Karl Marx would take up and develop.” Herman, *Scottish Enlightenment*, 213.

⁴ Matthews, *Radical Politics of Jefferson*, 20, 24.

ciple that “the earth belongs in usufruct to the living” the American Revolution “approached most nearly the socialist conception that living labor has claims superior to any property rights.” Jefferson, Lynd’s argument continued, “seemed to imply that, in the absence of remedial state action, the unemployed might rightly take the land they needed.” Jefferson, Matthews is convinced, wanted “to institutionalize revolution in order to keep the Spirit of 1776 perpetually alive.” He did not hurry, as Matthews allows, but “perpetual transition is precisely what Jefferson wants.”⁵

Matthews arrives at his conclusion that Jefferson wanted to institutionalize revolution via a close reading of the “usufruct” letter to Madison of September 6, 1789. One passage in particular strikes Matthews in a special way: “But the child, the legatee, or creditor takes it [the parcel of land], not by any natural right, but by a law of the society of which they are members, and to which they are subject.” Discussing the question of inheritance laws, as Matthews recognizes, Jefferson wanted to clarify that the church, hospitals, colleges, orders of chivalry, and so on, have no natural right to the appropriation of land. Assessing the traditional mechanisms of appropriation of land and hence of power, Jefferson wryly denounced this ancient habit of appropriation that allotted power “to hereditary offices, authorities and jurisdictions; to hereditary orders, distinctions and appellations; to perpetual monopolies in commerce, the arts and sciences; with a long train of et ceteras.”⁶

We can easily agree with Matthews in every point and admit that, for Jefferson, every living society should reaffirm all its statutes, institutions, and laws approximately every twenty years, including the inheritance laws. Were this reenactment omitted, some types of property might result in an usurpation based on “an act of force, and not of right.” True as this is, however, the letter cannot be construed in a way that proves that Jefferson considered property per se to be a usurpation to be counteracted by a perpetual transition of assets.

Any socialist reading of Jefferson is biased. The focus of the letter is whether or not “one generation of men has a right to bind another.” When a society “has formed no rules for the appropriation of its lands in severalty, it will be taken by the first occupants.” This is a natural right. If rules and laws exist, they can either sanction an act of force, or of right. In the first case, a generation is binding another, as happens especially in Europe and everywhere unnatural aristocracy,

⁵ Ibid., 22, 23. Lynd quoted at 28-29, 136. See Lynd, *Intellectual Origins*, 8, 77, 83. For instance, we can easily remove from the context of the Shays’ Rebellion what Jefferson said in a famous letter to James Madison, 30 Jan. 1787, *Papers of Thomas Jefferson* (henceforward *PTJ*), 11:93, to give a further boost to Matthews’s radical Jefferson: “I hold it that a little rebellion now and then is a good thing, and as necessary in the political world as storms in the physical.”

⁶ TJ to James Madison, 6 Sept. 1789, *PTJ*, 15:392-98, *passim*. See also Matthews, *Radical Politics of Jefferson*, 20. For a very convincing interpretation of this remarkable letter, see Sloan, *Principle and Interest*, 50-85. Like all complex documents, Sloan argues, the letter can be read in a number of ways. Over time, Jefferson would find new applications for the ideas he expressed at the end of 1789. Nonetheless, “debt is the key, and whatever else this insistence ‘that the earth belongs in usufruct to the living’ means, it is first and foremost a confession of what debt meant to Thomas Jefferson.” (51) Burstein and Isenberg admit the centrality of debt. In addition, they also stress the character of a mental experiment: Jefferson “hazarded a new and experimental view”; he “was not prescribing policy so much as opening a conversation about an issue he and Madison both cared about: possible ways to fix limits on public debt.” Burstein and Isenberg, *Madison and Jefferson*, 204-5. Upon his return from France, Jefferson was especially excited by the possibility of a fresh start, not corrupted by history: “he imagined being able to reshape society.” (205) By no means did such a philosophical discourse on possibilities imply that he was “preparing to unleash social and political chaos.” (205)

including orders, distinctions, and appellations, thrives. (This means that orders, appellations, and so on, take advantage of outdated laws, not reaffirmed by the living generation.) In the second case, the living generation reenact laws and institutions “as they please”: the living generation can transform the laws that were about to become a mere act of usurpation into something rightful and legitimate. The living generation can rewrite these laws, or adjust them, or even, willingly, take them as they are.⁷

Unsympathetic though he was to the atomization of society, what Jefferson was arguing is more limited and more circumstantial: “From the nature and purpose of civil institutions, all the lands within the limits which any particular society has circumscribed around itself, are assumed by that society, and subject to their allotment only. This may be done by themselves assembled collectively, or by their legislature to whom they may have delegated sovereign authority: and, if they are allotted in neither of these ways, each individual of the society may appropriate to himself such lands as he finds vacant, and occupancy will give him title.” The thesis, as stated, is that disassembled individuals and single laborers have the right to appropriate individually and according to their personal interests only such land as society has chosen not to allot. No mention is made of the nature of property in general as subordinate to the rights of labor. Society, not laborers as such, has the superior right.⁸

Finally, Matthews’s biggest mistake is drawing on the Declaration to demonstrate that Jefferson’s failure to mention property among the inalienable rights translates automatically into a judgment of value. “The omission is significant. While Locke views property as a natural right ... Jefferson does not.” Why should it be so “significant”?⁹

As Garry Wills demonstrated, “pursuit of happiness” was a better and more precise phrase than property. “Pursuit of happiness,” in the period, signified the right of American citizens to cultivate themselves, to pursue the realization of a proper end, in this way rising above the level of brute existence. As Wills made clear, few used it vaguely, and certainly not Jefferson. His most likely “sources” were in turn very precisely identifiable: Hutcheson, Ferguson, Lord Kames, Burlamaqui, James Wilson, George Mason in “Virginia Declaration of Rights” (1774), and Locke in chapter 21, “Of Power,” of *Essay Concerning Human Understanding* (1690). The phrase did not evoke a vague aspiration (happiness was the realization of a proper end), and Jefferson would have been quite an eccentric to list a fanciful wish among the rights that governments should protect. As Wills writes, “Jefferson meant to state scientific law in the human area—natural law as human right. ... Man pursues happiness as the stone falls. ... The stone *must* fall, but it *does* not—the illustration is Diderot’s Only when one recognizes the law of man’s nature as his *right* does one remove the obstacles and let him move free, knowing this is consonant with the order of nature.”¹⁰

In the Declaration, Jefferson omitted to list property among inalienable rights because he had good reasons to do so. By their nature, in a necessary way, humans pursue life, freedom, and happiness, while property is obviously alienable. Property helps to make me the individual I am. But I can easily bequeath all my properties, or part of them, to somebody. I can run into debts. I

⁷ Matthews, *Radical Politics of Jefferson*, 25, 24. On Jefferson’s “bold innovation,” see 22.

⁸ TJ, *Summary View*, PTJ, 1:133. According to Matthews, Jefferson was “inform[ing] the king of the relationship between property and labor.” Matthews, *Radical Politics of Jefferson*, 24.

⁹ *Ibid.*, 27.

¹⁰ See Wills, *Inventing America*, 240-55, quotation at 247. On Mason’s Declaration, see also Maier, *American Scripture*, 126-27.

can gamble and lose. War can rob me of my estate. After all, humans are very vulnerable beings. Similarly, the living generation might rightfully reform all the extant laws concerning property.

That Jefferson did not list property among those rights does not make property something despicable; and it does not make perennial revolution a desirable condition. The mistake is that Matthews associates the term “inalienable” with predicates such as “significant,” “important,” and “morally correct.” Each society, as Matthews allows, certainly has “a right to govern itself in terms of property usage.” The Declaration’s omission may well signify that “property is merely an institution created by society to help men gain ‘life, liberty, and the pursuit of happiness.’” But this does not imply any reproof. Admitting that Jefferson was a positivist in the matter of property rights, that he believed property laws should be altered and refined every twenty years or so, that property was “merely” a convention, does not mean that, for Jefferson, property in the long run becomes a hindrance to the realization of social happiness.¹¹

Matthews approves of Charles Wiltse’s argument that Jefferson’s political theory conveys “an organic conception of society.” But Jefferson’s “organic conception” must not be confused with socialism, that property is either a theft or a phase to be dialectically outstripped in the historical process that would restore the natural rights of laborers. When Matthews stresses that Jefferson’s view of property was “similar to that held by Rousseau,” he closes his circle. He was sure from the outset that Rousseau was the neglected source of Jefferson’s social thinking.¹²

As far as the origin of property is concerned, Rousseau was the main advocate for the moral reprobation of private property: “The first man who, having enclosed a piece of ground, bethought himself of saying ‘this is mine’, and found people simple enough to believe him, was the real founder of civil society.” According to Rousseau, private property was the upshot of an act of usurpation of the propertied against the rights of the un-propertied. Schooled in the eighteenth-century idea of a natural sociability and natural sympathy among individuals, Jefferson could not have consented in Rousseau’s hypothesis. For him, the history of civil institutions, at least in America, was not a perversion of the natural pre-historical order.¹³

Let us consider Jefferson’s most seemingly Rousseauian explanation of the origin of property. Unquestionably, he admitted of property as not founded in nature but in human laws. How earthshaking this opinion was, however, is still to be determined. In *Discourse on Political Economy* (1755) Rousseau himself called property a “sacred right” without ever regarding it as a natural right. To Isaac McPherson, Jefferson wrote: “it is a moot question whether the origin of any kind of property is derived from nature at all ... it is agreed by those who have seriously considered the subject, that no individual has, of natural right, a separate property in an acre of land, for instance. by an universal law indeed, whatever, whether fixed or moveable, belongs to all men equally and in common, is the property, for the moment, of him who occupies it; but when he relinquishes the occupation the property goes with it. stable ownership is the gift of social law, and is given late in the progress of society.” It is a “moot” question, first of all, and, in addition, it is hard to discern any trace of moral reprobation in what Jefferson said. Provided that society is a second-order natural occurrence, a gift of social law sanctioned by the living generation can be as sacred as a law

¹¹ Matthews, *Radical Politics of Jefferson*, 26, 24. For a more convincing discussion of Jefferson and property as alienable, see Yarbrough, “Jefferson and Property Rights,” especially 65-67.

¹² Wiltse, *Jeffersonian Tradition*, 138. Quoted in Matthews, *Radical Politics of Jefferson*, 28. On Jefferson and Rousseau, see 50.

¹³ Rousseau, *Discourse on Inequality* (1755), part 2, *incipit*.

that comes directly from nature herself. The social order to which the living agree, at least the American order, is not in principle an unnatural perversion, even when it admits “separate property.”¹⁴

Another Jeffersonian document makes the point still clearer:

A right of property in moveable things is admitted before the establishment of government. A separate property in lands not till after that establishment. The right to moveables is acknowledged by all the hordes of Indians surrounding us. Yet by no one of them has a separate property in lands been yielded to individuals. He who plants a field keeps possession till he has gathered the produce, after which one has as good a right as another to occupy it. Government must be established and laws provided, before lands can be separately appropriated, and their owner protected in his possession. Till then, the property is in the body of the nation, and they, or their chief as trustee, must grant them to individuals, and determine the conditions of the grant.¹⁵

Once again, there is no trace of moral reprobation.

The Myth of Redistribution

The key point of the whole discussion of property is not whether Jefferson deemed property of land and other immovable things as directly or indirectly founded in nature. More important is how he considered the social consequences of what we would call private property. Did he frown upon inequality? Did he consider stable property a theft perpetrated against the rights of laborers? Did he see in private property an obstacle to the full expression of human subjectivity?

We have to keep in mind that the living generation, not laborers per se, were for Jefferson sovereign. Like every other “class,” laborers relinquish their power as they enter society. Classes, that typical European staple, should not exist in America. Furthermore, the “self-evident truth” tells that the earth belongs in usufruct to *the living*. When an individual dies, his property “reverts to the society” which means “a *whole* generation of men,” not a specific class. The earth belongs to them, Jefferson says, “fully, and in their own right.” Individuals, groups, and classes, we have to remember, are “parts only of a society, subject to the laws of the whole.” Each time we contemplate this whole, we must also acknowledge that “there is no superior.” This is the plainest meaning of the phrase “self-government.” We are dealing with a “whole nation itself assembled” or with its representatives. The laws that have been emanated flow, Jefferson said, from the “will of the society.” Every generation is “independant.” They, the living generation, are the sole legal subject that can manage the earth and property “as they please.” No other subject is allowed to do that. Not classes; not even laborers. The living are the sole “masters,” as Jefferson made clear, “of their own persons, and consequently may govern them as they please.”¹⁶

¹⁴ TJ to Isaac McPherson, 13 Aug. 1813, *PTJ, Retirement Series*, 6:382-83.

¹⁵ TJ, The Batture at New Orleans (published as *The Proceedings of the Government of the United States, in maintaining the Public Right to the Beach of the Missisipi, etc.*, 1812), *Writings of Thomas Jefferson*, 18:45-46. On Jefferson considering property of land sanctioned by the “laws of civil society” for the encouragement of industry (also shorn of any moral reprobation), see TJ to Thomas Earle, 24 Sept. 1823, *Writings of Thomas Jefferson*, 15:470-71.

¹⁶ TJ to James Madison, 6 Sept. 1789, *PTJ*, 15:392-98, *passim*. On the class conflict afflicting English, not American society, see TJ to Thomas Cooper, 10 Sept. 1814, *PTJ, Retirement Series*, 7:649-55. I will return to this letter shortly.

Obviously, the “will of the majority” can rarely be obtained “fairly and without impediment.” The people cannot easily “assemble themselves.” The representation may be “unequal and vicious.” Factions may “get possession of the public councils.” “Personal interests” lead representatives “astray from the general interests of their constituents.” But these hindrances only prove that laws should be of limited duration, not that the living whole has no real and absolute authority. Against the true and living community, no part, no class, no group should consider itself “independent.”

The issue of property and its relationship to labor must be assessed within this communitarian framework. It would be an open betrayal of the living generation if a part decided on its own to pursue its interests, however noble and just they might appear. Similarly, redistributing and socializing property would not necessarily be an act of justice made in the interest of the whole community.

Jefferson, in effect, was against redistribution. “To take from one, because it is thought that his own industry and that of his fathers has acquired too much, in order to spare to others, who, or whose fathers have not exercised equal industry and skill, is to violate arbitrarily the first principle of association, ‘the *guarantee* to every one of a free exercise of his industry, and the fruits acquired by it.’” In a similar spirit, he also wrote: “The first foundations of the social compact would be broken up were we definitely to refuse to it’s members the protection of their persons and property, while in their lawful pursuits.”¹⁷

¹⁷ TJ, prospectus introducing Tracy’s *Treatise on Political Economy*, appended to TJ to Joseph Milligan, 6 April 1816, *Writings of Thomas Jefferson*, 14:466; TJ to James Maury, 25 April 1812, *PTJ, Retirement Series*, 4:669. On Jefferson’s defending the “state of property, equal or unequal, which results to every man from his own industry, or that of his fathers,” see TJ, Second Inaugural Address, 4 March 1805, *Works of Thomas Jefferson*, 10:135. Lance Banning agrees that Jefferson wanted not just to protect the industry of each man, but in particular “*that of his fathers*.” Despite his acceptance of the general abstract principle that the right to earn a subsistence may have priority over positive laws and the wishes of the rich, Jefferson was not immune from a mode of reasoning *à la* Burke. Consequently, we have to resist representing Jefferson “as more radical than he was.” See Banning, *Jefferson and Madison*, 50-51, n. 11. In a stimulating essay, Michael Kammen argues that, against the common perception of the sacredness of private property in America (strongly supported by the last clause of the Fifth Amendment, part of the Bill of Rights of 1791: “... nor shall private property be taken for public use, without just compensation.”), American constitutional history abounds in “unsettling complexities and ambiguities.” The Preamble to the Constitution, in fact, does not mention property. “My point here,” Kammen writes, “is quite simply that Farrand’s four volumes of *Records of the Federal Convention* are amazingly silent concerning the status and protection of property per se. They contain ... little pertaining to government’s role in safeguarding private property.” Kammen, “Rights of Property,” 9. True as it is, Jefferson supported the Bill of Rights and unequivocally wanted private property to be protected. The living and loving community must be secured against any government that could become merely exterior. For Jefferson’s defense of the Bill of Rights, see for example TJ to James Madison, 20 Dec. 1787, *PTJ*, 12:438-43; TJ to James Madison, 31 July 1788, *PTJ*, 13:440-44; and TJ to Noah Webster, 4 Dec. 1790, *PTJ*, 18:131-35. For Jefferson’s support of the Bill of Rights with an explicit reference to the issue of property, see for instance TJ to A. Coray, 31 Oct. 1823, *Writings of Thomas Jefferson*, 15:489: “I have stated that the constitutions of our several States vary more or less in some particulars. But there are certain principles in which all agree, and which all cherish as vitally essential to the protection of the life, liberty, property, and safety of the citizen.” In the letter to James Madison of 28 Aug. 1789, *PTJ*, 15:367, a younger Jefferson proposed a list of “alterations and additions.” But he did not mention Article Fifth. Approving reference to Article Fifth can be found in TJ, Message on the Act for the Defence of Rivers and Harbors, March 1808, *Writings of Thomas Jefferson*, 3:326.

Jefferson was always faithful to this principle. “I am conscious that an equal division of property is impracticable,” he wrote in 1785. Of course, in France especially, there was an “enormous inequality” that produced “so much misery to the bulk of mankind.” This unbalance notwithstanding, a general principle applied that “legislators cannot invent too many devices for subdividing property.” They should take care of their constituents and “let their subdivisions go hand in hand with the natural affections of the human mind.”¹⁸

Jean Yarbrough captures this point when, following Stanley Katz, she insists that it was not Jefferson’s intention to involve government in any radical scheme of redistribution: “Jefferson was not seriously troubled by the inequality of wealth in republican America.” Elsewhere, she also writes: “In contrast to many of today’s rights advocates, Jefferson is more inclined to accept the social and economic inequalities that result from the formal possession of equal rights. ... Jefferson’s conception of rights favors equality of opportunity over equality of condition, and liberty over equality.” The reason was perhaps that Jefferson had the impression that in America the rich were “few, and of moderate wealth.” After all, America was neither France, nor England.¹⁹

Keeping these qualifications in mind, we can return to the issue of labor. Richard Matthews is correct in stressing that, for Jefferson, property was subordinate to labor. Property, according to Jefferson, was founded in labor. “The earth is given as a common stock for man to labour and live on. If, for the encouragement of industry we allow it to be appropriated, we must take care that other employment be furnished to those excluded from the appropriation. If we do not the fundamental right to labour the earth returns to the unemployed. ... [I]t is not too soon to provide by every possible means that as few as possible shall be without a little portion of land. The small landholders are the most precious part of a state.”²⁰

This, of course, is a description of an ideal and hypothetical condition (“the earth ... given as a common stock”) and involves a sound heuristic maxim. It should not be read as a declaration of Jefferson’s commitment to redistribution, socialization, and his rejection of the market values. Yet, the fact remains that Jefferson considered labor a fundamental and natural right, and appropriation as a grant consented to by society—albeit one that has to be protected taking into account real historical circumstances.

Labor is the foundation of property in the sense that, to be able to work and satisfy their wants, everyone should have access to a parcel of land. In this sense, property also is implicitly natural. “A right to property is founded in our natural wants, in the means with which we are endowed to satisfy these wants, and the right to what we acquire by those means without violating the similar rights of other sensible beings.” Labor is the natural means through which we satisfy our natural wants. Property, in turn, is a natural means through which we can put into effect the natural means we have (labor) to satisfy our natural wants. Everybody, in an ideal state, should be placed in the condition to go successfully through this round of wants, work, property, and satisfaction. Good governments should strive to fulfil this maxim as much as they can.²¹

¹⁸ TJ to James Madison, 28 Oct. 1785, *PTJ*, 8:682.

¹⁹ Yarbrough, “Jefferson and Property Rights,” 72, and see 71; Yarbrough, *American Virtues*, 26. See also Katz, “Jefferson and the Right to Property.” On Jefferson’s aversion to progressive taxation, see Yarbrough, *American Virtues*, 97-98. On Jefferson’s impression that in America the rich were “few, and of moderate wealth,” see TJ to Thomas Cooper, 10 Sept. 1814, *PTJ, Retirement Series*, 7:651.

²⁰ TJ to James Madison, 28 Oct. 1785, *PTJ*, 8:682.

²¹ TJ to Du Pont de Nemours, 24 April 1816, *Works of Thomas Jefferson*, 11:522.

Jefferson's claim about societal responsibility must not be mistaken for socialism and a censure of real American society. As Yarbrough writes, "Stable ownership of property, which comes about with agriculture, and is rooted in labor, can only be justified if it promotes greater industry. When it does not, as in the enclosure of royal estates for mere pleasure, the property laws are unjust." Jefferson was aware that if property cannot be justifiable on philosophical grounds, it remains totally unjustifiable. Each time the political theorist spoke out, he had no other choice but to acknowledge that "Whenever there is in any country, uncultivated lands and unemployed poor, it is clear that the laws of property have been so far extended as to violate natural right." On a normative theoretical level, stable ownership should benefit society as a whole, while the government should make sure that no one is wronged. No program of effective redistribution is entailed here.²²

It would make no sense to push societal responsibility toward a utopia of communion and collectivization. The term "common stock" refers only to a hypothetical ideal condition: "That, on the principle of a communion of property, small societies may exist in habits of virtue, order, industry, and peace, and consequently in a state of as much happiness as Heaven has been pleased to deal out to imperfect humanity, I can readily conceive, and indeed, have seen its proofs in various small societies which have been constituted on that principle. But I do not feel authorized to conclude from these that an extended society, like that of the United States, or of an individual State, could be governed happily on the same principle."²³

Jefferson's political vision was neither a socialist, nor a classical republican utopia. As Yarbrough admits, his view of property was "decidedly modern and democratic." That is, while classic republicanism put emphasis on the civil use of property and disparaged the acquisition of wealth as contrary to virtue, "modern political philosophy, beginning with Machiavelli and continuing through the seventeenth and eighteenth centuries, looks at acquisitiveness in a more positive light." Revitalizing an old argument already presented by the satirist Bernard Mandeville, Adam Smith proclaimed to the entire world of Enlightenment that the selfish and the social passions promoted the same end. It was an eighteenth-century commonplace, as Lord Kames put it in a famous aphorism that Jefferson entered in his *Commonplace Book*, that "Property gives life to industry, and enables us to gratify the most dignified natural affections."²⁴

Jefferson's vision of property was modern and did not denounce a moral scandal. As a consequence, his idea that the earth is given as a "common stock" for humans to labor and live on must be approached via Locke and via those intellectuals who were more reconciled to the present "as it is," not via Rousseau or, worst, via Marx. Jefferson and many other of his contemporaries could but agree with the sound realism and theoretical clarity of Locke's ideas: "Though the earth, and all inferior creatures, be common to all men, yet every man has a *property* in his own *person*: this no body has any right to but himself. The *labour* of his body, and the *work* of his hands, we may say, are properly his. Whatsoever then he removes out of the state that nature hath provided, and left it in, he hath mixed his *labour* with, and joined to it something that is his own, and thereby

²² Yarbrough, "Jefferson and Property Rights," 68; TJ to James Madison, 28 Oct. 1785, *PTJ*, 8:682. For another example of the political theorist pointing to the "equal right of every citizen, in his person and property, and in their management" as "the true foundation of republican government," see TJ to Samuel Kercheval, 12 July 1816, *Works of Thomas Jefferson*, 12:7.

²³ TJ to Cornelius Camden Blatchly, 21 Oct 1822, *Writings of Thomas Jefferson*, 15:399.

²⁴ Yarbrough, *American Virtues*, 91; TJ, *Commonplace Book*, 107-108, from Henry Home (Lord Kames), *Historical Law-Tracts* (1759), Tract 3, "History of Property."

makes it his *property*.” Locke set out the theoretical principles with clarity, but he did not complement them with a program for universal liberation.²⁵

Ideally, land should be granted to every individual. Additionally, Jefferson went beyond Locke and many other philosophers in the sense that, in his role as a policy maker, he strove to distribute fifty acres of land to some un-propertied to make them propertied and hence “free.” But Jefferson did not fall into despair or indignation at the thought that many others, like enslaved persons, were not allowed to own and work land and that still many others, like Native Americans, refused to own and work it for cultural reasons. He did not criticize American society.

Conclusion

Jefferson was no utopian, either in the sense that he wanted redistribution, or in the sense that he was nostalgic about the “simpler” societies of the past. Rather, Jefferson’s utopianism was enticed by the thought that in America, after the Revolution, there was no urgent need of further redistribution.

Jefferson’s utopianism bordered on a conservative utopia, so to speak, overlapping with the belief that the victorious American nation was different from Europe. The rich, here, were “few, and of moderate wealth.” As a consequence, “Our people,” need not “to labor sixteen hours in the twenty-four.” English workers “have no time to think, no means of calling the mismanagers to account.” Europeans, not Americans, were those who had no independence of heart and mind and who desperately needed redistribution.²⁶

Jefferson was sure that American society was homogeneous in comparison to Europe. He saw no latent class conflict: “the great mass of our population is of laborers; ... most of the laboring class possess property, cultivate their own lands, have families, and from the demand for their labor are enabled to exact from the rich and the competent such prices as enable them to be fed abundantly, clothed above meer decency, to labor moderately and raise their families.”²⁷

Jefferson’s utopianism rested in the conviction that America was in excellent shape, and that only details had to be readjusted. While fancying “a cordial fraternization among all the American nations” old Jefferson openly yielded to a biblical dream: “the lion and the lamb, within our regions, shall lie down together in peace.” After achieving the presidency and accomplishing the “Revolution of 1800,” Jefferson had already confessed his conviction that “the storm we have passed through proves our vessel indestructible.” This kind of utopianism, insisting on uncritical optimism and emphasizing “our” greatness, made Jefferson in some way blind to the ordeal of American under-classes, Natives, enslaved individuals, women, or laboring children. He did not have the same perception we have about the fact that in America rights were actually violated.²⁸

²⁵ Locke, *Second Treatise*, chapter 5, section 27. On Jefferson’s theory of property as essentially Locke’s, see Griswold, “Agrarian Democracy of Jefferson.” I consider the following passage a stunning criticism of every Rousseauian perspective: “He who is permitted by law to have no property of his own [like slaves, for example], can with difficulty conceive that property is founded in any thing but force.” TJ to Edward Bancroft, 26 Jan. 1789, *PTJ*, 14:492.

²⁶ On the rich being “few, and of moderate wealth,” see TJ to Thomas Cooper, 10 Sept. 1814, *PTJ, Retirement Series*, 7:651. On “our people,” not needing “to labor sixteen hours in the twenty-four,” see TJ to Samuel Kercheval, 12 July 1816, *Works of Thomas Jefferson*, 12:10.

²⁷ TJ to Thomas Cooper, 10 Sept. 1814, *PTJ, Retirement Series*, 7:651.

²⁸ TJ to William Short, 4 Aug. 1820, *Writings of Thomas Jefferson*, 15:262-63; TJ to Lafayette, 13 March 1801, *PTJ*, 33:270.

In America “we” had achieved a condition in which, as he said to Thomas Cooper, the great mass of the laboring class possessed property. Property, for Jefferson, did not just mean owning things and land to till. It meant having families and having gained position and self-respect. Those who own property, he said, could “exact from the rich and the competent such prices as enable them to be fed abundantly, clothed above meer decency.” Property entailed *Weltweisheit*.

Property is a semantically comprehensive concept implying strong cultural values. Locke’s understanding of property, for example, has been criticized for being “exceedingly comprehensive, referring not so much to things in themselves but to the act or conditions of possession.” Such a comprehensiveness and multivocality, however, was hardly an embarrassment for an eighteenth-century mind.²⁹

James Madison’s essay “Property,” for instance, expanded the notion of property not just to include the “means of acquiring property,” but to the point of defining conscience as “the most sacred of all property.”

In its larger and juster meaning, it embraces every thing to which a man may attach a value and have a right; and which leaves to everyone else the like advantage. . . . If there be a government then which prides itself on maintaining the inviolability of property; which provides that none shall be taken directly even for public use without indemnification to the owner, and yet directly violates the property which individuals have in their opinions, their religion, their persons, and their faculties; nay more, which indirectly violates their property, in their actual possessions, in the labor that acquires their daily subsistence, and the hollowed remnant of time which ought to relieve their fatigues and soothe their cares, the inference will have been anticipated, that such a government is not a pattern for the United States.³⁰

For Lord Kames and for his followers as well, including Hume and Adams Smith, property was more than just material objects. It was a part of one’s sense of self. Without property, persons were missing an important dimension of their personality together with their grasp on the society around them. They had little or no chance to be publicly acknowledged. As Arthur Herman has noticed, in eighteenth-century English “*property* meant the same as *propriety*: those things that are *proper* to me, and to me alone. . . . To own *things* is in fact to own *myself*. Property makes me a whole and complete human being.”³¹

Besides its material connotation, property was also a condition of the mind, the best intellectual device to counteract “dependence.” To some extent, it was an anthropological category, dependent men being those who have lost propriety, namely, honor, agency, control, position, and affiliation. Jefferson may have felt sorry for all those who, for historical or biological reasons, fell into the category of the un-propertied. He also honestly sought to enlarge the opposite group. But, realistically, he expressed no moral embarrassment, let alone indignation or desperation, that an increasing number of American individuals without propriety, the “private,” would never be included in the American community.

Instead of showing desperation or indignation, Jefferson found refuge in his conservative utopia. This was most likely his way to compensate for the reality that Virginia also was dramatically changing. Before the Revolution, almost every white male had property (in both senses of the word) and was qualified. Every male was the center of a little universe. In the colony, land

²⁹ Kammen, “Rights of Property,” 8.

³⁰ Madison, “Property,” *The National Gazette*, 29 March 1792.

³¹ Herman, *Scottish Enlightenment*, 93.

ownership had been widespread. Perhaps as many as eighty or ninety percent of white males either had sufficient property of their own or could claim protection from a propertied friend or relation. The trend in post-Revolution Virginia was toward an increase in the white un-propertied population, landless and dependent. The sheer number of Virginians was advancing at a steady and disquieting pace.³²

Although it was not immediately a natural right, Jefferson regarded property as a fundamental tool. It was an instrument, a social invention, to “augment” the self, notably, to increase individual efficacy. It was an effective means for getting a foothold in reality while winning acknowledgement from other fellows as a man of position.

BIBLIOGRAPHY

- Banning, Lance (1995), *Jefferson and Madison: Three Conversations from the Founding*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, MD.
- Burstein, Andrew, and Nancy Isenberg (2010), *Madison and Jefferson*, Random House, New York.
- Conklin, Carli N. (2019), *The Pursuit of Happiness in the Founding Era: An Intellectual History*, University of Missouri Press, Columbia, MO.
- Ferguson, Adam (1782), *An Essay on the History of Civil Society*, orig. pub. 1767, ed. T. Cadell, London.
- Griswold, A. Whitney, “The Agrarian Democracy of Thomas Jefferson,” *American Political Science Review* 40 (1946): 657-81.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1956), *The Philosophy of History*, orig. pub. 1837, trans. J. Sibree, Dover Publications, New York.
- Herman, Arthur (2003), *The Scottish Enlightenment: The Scots’ Invention of the Modern World*, Harper-Collins, London.
- Jefferson, Thomas (1926), *The Commonplace Book of Thomas Jefferson: A Repertory of His Ideas on Government*, ed. Gilbert Chinard, Johns Hopkins Press, Baltimore.
- . *The Papers of Thomas Jefferson* (1950 to date), ed. Julian Boyd et al., 41 vols. to date, plus 12 vols. in the *Retirement Series*, Princeton University Press, Princeton, N.J.
- . *The Works of Thomas Jefferson* (1904-5), ed. Paul Leicester Ford, 12 vols., G.P. Putnam’s Sons, New York.
- . *The Writings of Thomas Jefferson* (1907), ed. Andrew A. Lipscomb and Albert Ellery Bergh, 20 vols., Thomas Jefferson Memorial Association of the United States, Washington, D.C.
- Kammen, Michael, “‘The Rights of Property, and the Property in Rights’: The Problematic Nature of ‘Property’ in the Political Thought of the Founders and the Early Republic,” in Paul and Dickman, *Liberty, Property*, 1-22.
- Katz, Stanley N., “Thomas Jefferson and the Right to Property in Revolutionary America,” *Journal of Law and Economics* 19 (1976): 467-88.
- Lewis, Jan (1983), *The Pursuit of Happiness: Family and Values in Jefferson’s Virginia*, Cambridge University Press, New York.
- Locke, John. *Two Treatises of Government* (1764), orig. pub. 1689, ed. Thomas Hollis, London.
- Lynd, Staughton (1968), *Intellectual Origins of American Radicalism*, Pantheon Books, New York.
- Maier, Pauline (1997), *American Scripture: Making the Declaration of Independence*, Vintage Books, New York.

³² On eighty or even ninety percent of propertied in Virginia in the 1760s, see Lewis, *Pursuit of Happiness*, 20. In 1763, according to Mullin, *Flight and Rebellion*, 16, Virginia’s population was 340,000 divided equally between black and white. In *Notes*, Jefferson gave the figures of 270,762 Blacks out of a total population of 567,614. See TJ, *Notes*, Query 8, *Works of Thomas Jefferson*, 3:491.

-
- Matthews, Richard K (1984), *The Radical Politics of Thomas Jefferson: A Revisionist View*, University Press of Kansas, Lawrence, Kan.
- Mullin, Gerald W (1972), *Flight and Rebellion: Slave Resistance in Eighteenth-Century Virginia*, Oxford University Press, New York.
- Paul, Ellen Frankel, and Howard Dickman, eds. (1989), *Liberty, Property, and the Foundations of the American Constitution*, SUNY Press, Albany, NY.
- Sloan, Herbert E. (1995), *Principle and Interest: Thomas Jefferson and the Problem of Debt*, Oxford University Press, New York.
- Wills, Garry (1978), *Inventing America: Jefferson's Declaration of Independence*, Doubleday, Boston.
- Wiltse, Charles M. (1935), *The Jeffersonian Tradition in American Democracy*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, N.C.
- Yarbrough, Jean M., "Jefferson and Property Rights," in Paul and Dickman, *Liberty, Property*, 65-84.
- . (1998), *American Virtues: Thomas Jefferson on the Character of a Free People*, University Press of Kansas, Lawrence, Kan.

MAURIZIO VALSANIA • is professor of American history at the University of Turin, Italy. Author of *The Limits of Optimism: Thomas Jefferson's Dualistic Enlightenment* (UVA Press, 2011), *Nature's Man: Thomas Jefferson's Philosophical Anthropology* (UVA Press, 2013), and *Jefferson's Body: A Corporeal Biography* (UVA Press, 2017), he is the recipient of several fellowships from leading academic institutions, including the American Antiquarian Society, the Gilder Lehrman Institute of American History, the Library Company, the John D. Rockefeller Library, the DAAD (Germany), and the International Center for Jefferson Studies. He has written for the OUP Blog (Oxford University Press's Academic Insights for the Thinking World) and collaborated with the BBC World Service.

E-MAIL • maurizio.valsania@unito.it

LA LINGUA DELL'AFD

Uno studio politolinguistico sulla base di dibattiti televisivi

Eugenio VERRA

ABSTRACT • The Language of AfD. A politolinguistic Study Based on Televised Debates. The *Alternative für Deutschland* (AfD) is a young German right-wing party, whose success at the last federal election 2017 was considered unexpected. One of the reasons for this result lies certainly in the language they resort to. Among the many linguistic studies about this party, no one seems to have focused on *political talk shows*, that is, “hybrid” situations, in which institutional and everyday elements merge and political actors “stage” their ideas and personal profiles for their positive self-presentation. Therefore, this article aims at analysing the language used by the two leading candidates of the party for the federal elections 2017, Gauland and Weidel, in political talk shows which took place between that and the previous year. Drawing mainly on the politolinguistic frame of analysis, combined with other tools derived from the *Sprachkritik* and the conversation analysis, this investigation sheds light on the main lexical-semantic, rhetorical-argumentative, pronominal and other strategies put into practice by the party in political televised debates.

KEYWORDS • political talk show, politolinguistics, Alternative für Deutschland

1. Introduzione

“In den letzten Jahren hat es [Rassismus, —] stark zugenommen, einmal durch die Flüchtlingspolitik der Bundesregierung [...], aber dann auch noch durch eine Partei wie die AfD, die eine Rhetorik benutzt, die Leute dazu heiß macht, ihre Probleme auf Ausländer zu schieben”¹: queste le parole pronunciate da Omid Saleh, figlio di immigrati iraniani residenti in Germania, durante il *talk show* politico *Hart aber fair* il 18.09.2017 (cfr. sotto). Per quanto si tratti di un’opinione personale, questa frase così forte può essere considerata come altamente esemplificativa della risonanza che la lingua del partito *Alternative für Deutschland* (AfD) ha avuto negli ultimi anni sull’opinione pubblica.

Se si considerano i risultati delle elezioni federali in Germania del 24.09.2017, il successo di questo giovane partito non può che stupire: con il 12,6% dei voti si è garantito per la prima volta dalla sua fondazione l’accesso in parlamento, incrementando di molto i consensi rispetto alle elezioni precedenti². Considerando il carattere costitutivo del linguaggio politico³, è lecito

¹ “Il razzismo negli ultimi anni è decisamente aumentato, in primo luogo a causa della politica del governo federale riguardo a i profughi [...], ma anche attraverso un partito come l’AfD, che utilizza una retorica che spinge le persone a riversare i loro problemi sugli stranieri”.

² Cfr. www.bundeswahlleiter.de/bundestagswahlen/2017/ergebnisse.html.

³ Girth (2002: 5) parla proprio di *realitätskonstituierender Charakter* del linguaggio politico.

supporre, come suggeriscono anche Niehr/Reissen-Kosch (2018: 8) parlando di populismo di destra in generale, che la lingua sia stata un fattore determinante per il successo del partito e i molti studi linguistici ne sono una testimonianza: di questi, per citare solo i più recenti, alcuni si sono concentrati sull'analisi di concetti specifici, come *Volk* e *Volksgemeinschaft* (cfr. Wildt 2017), altri sulle strategie linguistiche nel *Grundsatzprogramm* (cfr. Kämper 2017) o in campagne elettorali regionali (*Landtagswahlkämpfe*, cfr. Arenskrieger 2019), altri ancora hanno adottato una prospettiva contrastiva (cfr. Gannuscio 2019), mentre altri si sono concentrati sul populismo di destra in generale (cfr. Niehr/Reissen-Kosch 2018, Gür-Şeker 2019). Dal punto di vista dei generi testuali e comunicativi, è stata privilegiata l'analisi dei discorsi pubblici, delle conferenze stampa o dei siti web, mentre pochi hanno dedicato attenzione ai dibattiti televisivi (*Fernsehdebatten*) o *talk show* politici: proprio per la loro forma *ibrida*, nella quale si mescolano elementi istituzionali e quotidiani in uno spazio di tempo prefissato, essi possono tuttavia rappresentare un punto di osservazione interessante per l'analisi del linguaggio politico.

Il presente contributo si propone di prendere in considerazione alcuni dibattiti televisivi svolti prima o immediatamente dopo le elezioni del 2017 che avevano come ospiti, tra gli altri, esponenti dell'AfD. L'obiettivo è quello di indagare quali siano le strategie linguistiche ricorrenti utilizzate da questo partito nei dibattiti scelti e di fornire uno spunto anche metodologico, senza alcuna pretesa di completezza, per lo studio dell'aspetto verbale in questa particolare forma di interazione pubblica.

Il prossimo paragrafo prenderà in considerazione i dibattiti televisivi come genere comunicativo (*kommunikative Gattung*) specifico, definendone i caratteri principali. Nei paragrafi successivi verranno invece presentati il partito dell'AfD e il corpus di studio, per poi passare all'analisi linguistica vera e propria nel paragrafo 5. Il paragrafo 6 riassume i risultati dell'analisi e propone alcune riflessioni conclusive.

2. *Talk show*⁴: definizione e caratteristiche di un genere comunicativo

Il *talk show* è un “programma radiofonico o più spesso televisivo fondato essenzialmente sulla conversazione, in cui un noto personaggio [...] viene intervistato su argomenti di vario genere o più persone prendono parte a un dibattito su determinati temi”⁵. Se a questa definizione si aggiunge quella data dal *Duden online*⁶ si possono individuare alcune caratteristiche fondanti di queste trasmissioni: si tratta di discussioni con uno o più personaggi famosi su argomenti di interesse comune sotto la guida di un moderatore⁷ e il cui intento è quello di intrattenere. Schicha/Tenscher (2002: 10-11) aggiungono che queste trasmissioni hanno un carattere ripetitivo (di solito sono giornaliere o settimanali) e che di frequente è presente un pubblico in studio, benché sia una caratteristica costitutiva del genere quella di avere anche un pubblico di spettatori televisivi (*Fer-*

⁴ In questo lavoro, *dibattito televisivo* verrà utilizzato come sinonimo dell'inglese *talk show*, termine ormai comune anche in italiano. Il tedesco, oltre a *Talkshow* e il sinonimo *Gesprächssendung* (cfr. Schicha/Tenscher 2002: 11), utilizza in questo contesto un'ampia gamma di termini, come: *Debattenshow*, *Diskussions- o Talksendung*, *Fernsehdebatte*, *Fernsehdiskussion*, *Fernsehinterview*, *Fernsehtalk(show)*, *Politalk*, *Streitgespräch* oppure ancora (normalmente nel caso in cui siano coinvolte due persone, cfr. www.duden.de/rechtschreibung/Fernsehduell [22.09.2020]) *Fersehduell*.

⁵ Cfr. www.treccani.it/vocabolario/talk-show [22.09.2020].

⁶ Cfr. www.duden.de/rechtschreibung/Talkshow [22.09.2020].

⁷ Per indicare la figura di guida/conducente/presentatore televisivo si è deciso di optare per l'utilizzo del maschile generico al fine di non appesantire troppo la lettura ripetendo ogni volta maschile e femminile.

nsehpublikum); i due autori specificano, infine, che è molto difficile tracciare qui una linea di separazione netta fra *Information* e *Unterhaltung* (informazione e intrattenimento, cfr. sotto).

Il genere, che ha cominciato a diffondersi in Germania intorno agli anni '50, ha suscitato un enorme interesse da parte del pubblico e per questo l'offerta si è gradualmente ampliata⁸: oggi gli argomenti di un *talk show* possono spaziare dalla cultura allo sport, allo spettacolo ecc. Le riflessioni del presente contributo si riferiscono specificamente a quelli che vengono definiti, in ambito tedescofono, *politische Talkshows* (*talk show* politici) e le cui caratteristiche principali sono: (1) combinazione di confronti obiettivo-razionali ed emozionali / di intrattenimento su temi attuali, politici e sociali; (2) struttura eterogenea dei partecipanti, che include, accanto a comunicatori politici e giornalisti, personaggi famosi, esperti, comuni cittadini e persone "stravaganti"; (3) trasmissione in diretta, che si ripete periodicamente (di solito settimanalmente), da un luogo di produzione che funge da marchio di riconoscimento, (4) presenza di un pubblico in sala/studio; (5) posizione chiave di un moderatore, che sia in grado di creare immagini forti, di suscitare identificazione e mantenere alta l'attenzione del pubblico (cfr. Tenscher 1998: 318; 2002: 62-63)⁹.

Benché in un contesto multimodale come questo siano molti gli elementi che potrebbero essere presi in considerazione, dall'uso delle immagini alle inquadrature fino alla prossemica, ossia il modo di porsi e di organizzare lo spazio da parte dei parlanti, il presente studio si propone di porre l'attenzione sull'aspetto verbale e si concentrerà sulla lingua parlata (*gesprochene Sprache*¹⁰).

I *talk show* possono essere considerati un genere comunicativo (*kommunikative Gattung*) indipendente e, come tali, sfruttano dei precisi *schemi di azione* (*Handlungsschemata*, cfr. Costa/Mazza 2017: 71ss.), che, nel caso dei dialoghi, includono tre macrofasi; applicate ai dibattiti televisivi, queste fasi sono: 1. fase di apertura, con la presentazione da parte del moderatore del tema e degli ospiti, con le rispettive posizioni; 2. discussione tra gli ospiti e tra questi e il moderatore; 3. chiusura e ringraziamento degli ospiti da parte del moderatore¹¹. Questa struttura non è sempre così lineare e può essere intervallata o segmentata in vario modo, per esempio attraverso contributi video.

L'importanza del dialogo è già presente nel primo elemento del composto *talk show* (cfr. Schicha/Tenscher 2002: 10). Si tratta qui infatti di uno scambio verbale vero e proprio, ossia di un'interazione basata sull'alternanza di turni di parola (*Gesprächsbeiträge* o *Turns*), che a loro volta si suddividono in frasi intonative (*Intonationsphrasen*) (cfr. Cinato 2017: 95, Selting et al. 2009)¹². Nel caso dei dibattiti televisivi si può parlare di situazioni interazionali istituzionali che,

⁸ Questo successo spiega anche l'enorme interesse in ambito accademico (cfr. ad es. Schicha/Tenscher 2002). Per la storia del genere cfr. ad. es. Schicha/Tenscher 2002: 11ss. e Grewenig 2017: 554ss.

⁹ Tenscher (2002: 63) classifica *Maischberger*, uno dei *talk show* scelti per l'analisi, non come *politische Talkshow*, ma come *politische Diskussions- und Interviewsendung*, caratterizzato dall'assenza del pubblico in studio, dalla presenza esclusiva di attori politici o di ambito politico, dalla limitazione a temi politici e dalla moderazione gestita da parte di importanti giornalisti o corrispondenti politici. Considerando, tuttavia, i molti tratti comuni con la prima categoria, a parte l'assenza di pubblico in studio, ai fini di questo contributo si è deciso di riunire tutti e quattro i dibattiti scelti sotto la denominazione *talk show politici*.

¹⁰ Cfr. Fiehler 2017: 12.

¹¹ È possibile creare una corrispondenza fra queste fasi e quelli che Grewenig (2001: 255) definisce come parti strutturali di queste trasmissioni: 1. *Vorspann (Trailer)*, *Anmoderation*, *Präsentationsrunde*; 2. *The-matischer Filmbeitrag*, *Diskussion*; 3. *Abmoderation*.

¹² Analogamente, verranno utilizzati i termini *enunciato* (*Äußerung*) e *unità enunciativa* (*Äußerungseinheit*) (cfr. Katelhön/Nied Curcio 2017: 141).

tuttavia, basandosi su *messe in scena* di interazioni quotidiane, assumono una forma molto particolare (cfr. Grewenig 2005: 247). Innanzitutto, si tratta di comunicazioni di tipo dialogico, e in particolare *faccia a faccia* (*Face-to-face-Interaktion*), anche se, quando gli ospiti intervengono in collegamento video, si può parlare di comunicazione *mediata* (cfr. Cinato 2017: 96). Inoltre, a seconda del momento considerato, l'interazione può essere di tipo *simmetrico* o *asimmetrico* (Bazzanella 2002: 27; cfr. sotto): se da una parte, infatti, emerge la volontà di far sentire gli ospiti a proprio agio, dall'altra è sempre evidente il ruolo centrale del moderatore (cfr. posizioni fisiche dei moderatori nello spazio, sempre centrali oppure in piedi).

Tenscher (1999: 326) sostiene che i *talk show* rappresentano degli *pseudodiscorsi*, il cui obiettivo è “die fernsehgerechte, d.h. ‚authentische‘ Selbst- oder Fremddarstellung von Moderatoren und Gästen”¹³. Tutta l'organizzazione è dunque finalizzata non alla presentazione di uno specifico argomento, ma all'effetto mediale della trasmissione (*ibidem*). Si tratta allora, come suggerisce anche il secondo elemento del composto (*show*), di vere e proprie *messe in scena* medialie e politiche¹⁴ che contribuiscono alla rappresentazione e alla costruzione stessa della realtà sociale. Ciò che viene messo in scena è una *politica simbolica* per cui i vari attori mirano a suscitare attenzione, guadagnare terreno e consenso e persuadere, dimostrando le proprie competenze, la propria capacità di risolvere problemi e stabilire norme e valori (cfr. Grewenig 2001: 251ss.). Come mezzo principale viene sfruttata una precisa *Effektdramaturgie* (cfr. *ivi*, p. 253ss.), che tiene conto non solo della scelta degli ospiti e dei temi e del modo di presentarli¹⁵, ma anche dei mezzi tecnici stessi e degli strumenti che il *medium* mette a disposizione (es. inquadrature). È evidente come in questo contesto risulti fondamentale l'accostamento di “contrasto, estremo e potenzialità di conflitto” (cfr. *ivi*, p. 259), eventualmente rafforzati a livello emotivo dal moderatore attraverso contributi video specificamente strutturati, domande/commenti provocatori o gesti teatrali (cfr. *ibidem*; Ben-Porath 2010: 327).

Dal punto di vista dei meccanismi di messa in scena, i dibattiti della presente analisi corrispondono ai cosiddetti *gemäßigte Streitgespräche* (cfr. Schicha 2002: 219ss.), ossia dibattiti moderati in cui l'asimmetria dell'interazione garantisce che la discussione proceda in modo sì incisivo, ma perlopiù pacato e (volutamente) poco argomentativo: pur essendo presenti posizioni contrapposte, infatti, mancano dettagli e informazioni di contesto e, in considerazione della prevalenza dell'aspetto emotivo, il moderatore evita le domande aperte cambiando spesso argomento (cfr. *ivi*, pp. 220-221)¹⁶.

I destinatari di queste trasmissioni possono essere *espliciti* o *impliciti*: i primi sono il moderatore e gli altri ospiti, dal momento che la discussione avviene tra di loro, mentre i secondi sono il pubblico presente in studio o gli spettatori da casa¹⁷. Durante questo *spettacolo* (cfr. Schicha

¹³ “La presentazione da parte di moderatore e ospiti di sé stessi o degli altri, ‘autentica’ e giustificata dal mezzo televisivo”.

¹⁴ Cfr. ad es. Grewenig 2001: 247.

¹⁵ Grewenig (2001: 257) nota come la scelta di specifici aspetti di un tema da affrontare e la loro disposizione rappresentino esse stesse un'offerta di interpretazione della realtà.

¹⁶ Al contrario dei *konfrontative Gespräche* (conversazioni conflittuali), in cui l'elemento offensivo-aggressivo risulta dominante, in questo tipo di dibattiti, gli ospiti in studio cercano piuttosto di profilarsi nei loro rispettivi ruoli e promuovere una precisa immagine di sé stessi e del proprio partito (cfr. Schicha 2002: 219).

¹⁷ Penz (1996: 25) distingue fra *innerer Kommunikationskreis* (insieme di coloro che interagiscono direttamente) e *äußerer Kommunikationskreis* (il pubblico in studio o da casa). Schicha (2002: 214) nota inoltre come i veri *target* siano gli spettatori e solo in seconda battuta gli altri ospiti.

2002: 213), gli ospiti sanno infatti di poter disporre della cosiddetta *Mehrfachadressierung*, cioè la possibilità di rivolgersi a più persone appartenenti anche a gruppi diversi (cfr. Schröter/Carius 2009: 75). Da parte sua, il pubblico in studio può “rispondere” direttamente ai messaggi che riceve, per esempio attraverso applausi o suoni “valutativi” (es. fischi di disapprovazione), mentre il pubblico da casa può partecipare ponendo domande o esprimendo opinioni attraverso i *social*.

L'importanza del fattore intrattenimento in un *talk show* politico, che affronta però temi *seri* con strategie giornalistiche (cfr. Grewenig 2005: 243), è stato messo in risalto attraverso termini come *Infotainment* (cfr. ad es. Tenscher 1999) o *Politainment* (cfr. ad es. Dörner 2001). Questa combinazione di pubblico e privato, discorso politico e quotidiano, ha dato origine a quel processo di comunicazione politica televisiva chiamato *Talkshowisierung* (cfr. Tenscher 1999: 319), che certamente non è stato esente da critiche¹⁸. Grewenig (2001: 247) parla addirittura, a questo proposito e con particolare riferimento al mezzo televisivo, di passaggio da una *parlamentarisch repräsentative Demokratie* a una *medial präsentative Demokratie* o *Mediendemokratie*¹⁹. In tutto questo quadro sarebbe tuttavia errato ignorare la rilevanza che queste trasmissioni hanno assunto nella società in generale, tanto che spesso le frasi pronunciate durante i dibattiti diventano esse stesse una notizia politica e questo perché, per quanto ridotte, posizioni politiche e sociali reali emergono in ogni caso (*ivi*, pp. 260-261).

2.1. Il ruolo del moderatore

I *talk show* sono di norma interazioni comunicative asimmetriche, “in cui non si realizza fra gli interagenti una parità di diritti e doveri comunicativi, ma i partecipanti si differenziano per un accesso diseguale ai poteri di gestione dell'interazione” (Orletti 2000: 12). Nei dibattiti televisivi emerge infatti chiaramente una figura dominante, chiamata anche *regista* (cfr. *ivi*, p. 13) o, nel nostro caso, *moderatore/conducente*, il quale ha il compito principale di dirigere l'interazione e la cui importanza è testimoniata anche dal fatto che il titolo della trasmissione porta spesso il suo nome (cfr. Tenscher 1999: 322). Per esercitare il *controllo* sull'interazione, egli ha a disposizione, da un punto di vista conversazionale, diverse possibilità, tra cui quella di aprire e chiudere l'interazione, di attribuire il diritto di intervenire attraverso procedure di etero-allocazione dei turni²⁰, di esprimere commenti metacomunicativi sulla situazione (ad es. per ristabilire l'ordine) o ancora di stabilire i temi e il modo di discuterli (cfr. Tenscher 1999: 329; Orletti 2000: 18ss.).

Il moderatore, nella sua doppia funzione di *Gastgeber* (ospitante) e *Interviewer* (intervistatore), svolge tuttavia anche un *servizio* nell'interesse dello spettatore (cfr. Tenscher 1999: 329, Schicha 2002: 215): deve infatti essere in grado di mantenere alta la sua attenzione e il suo interesse e deve far sì che gli ospiti in studio si soffermino sui temi più importanti per gli spettatori, senza tuttavia esprimere, di norma, il proprio parere personale (cfr. Tenscher 1999: 329). Questa funzione di *servizio* viene talvolta esplicitata, come accade per esempio in un dibattito del corpus, dove il moderatore Plasberg invita la capolista dell'AfD Weidel a risposte più attinenti alle proprie domande.

¹⁸ Cfr. per es. Grewenig 2001: 252.

¹⁹ Le riflessioni di Grewenig tengono conto principalmente del mezzo televisivo, ma le sue osservazioni possono essere facilmente applicate anche agli odierni *social media*.

²⁰ In interazioni asimmetriche, la *Selbstwahl* (autoselezione, cfr. Cinato 2017: 109ss.) per quanto concerne le tecniche di assunzione del turno è quasi del tutto assente, al contrario della *Fremdwahl* (eteroselezione, cfr. *ibidem*); dal momento che tra gli ospiti la relazione è simmetrica, tra questi sono ammesse sovrapposizioni e l'autoselezione, in questo caso, è possibile.

3. L'AfD: un giovane partito di successo²¹

L'*Alternative für Deutschland* (AfD) è un “giovane” partito che, nello spettro politico, si colloca a destra: da un punto di vista programmatico, si caratterizza infatti per un orientamento anti-establishment e per la sua pretesa di essere l'unico vero rappresentante del *popolo*; le sue posizioni euro-critiche, liberali e conservatrici, anche nel campo della famiglia e della società, si riflettono in una chiara opposizione all'accoglienza in campo migratorio.

L'AfD si configura fin dall'inizio come un partito di protesta nei confronti della politica del governo federale in Europa: tra i suoi fondatori, nel 2013 a Berlino, figurano infatti diversi economisti, come il prof. Bernd Lucke. Negli anni questa nuova formazione politica ha ottenuto sempre maggiori successi e ha ampliato gradualmente lo spettro dei temi trattati. Col tempo, tuttavia, si è accentuata anche una separazione interna fra l'ala liberale, di cui faceva parte Lucke, e l'ala (più radicale) nazional-conservatrice, sotto la guida di Frauke Petry e Jörg Meuthen. Nel 2015 questi ultimi assunsero la guida del partito e Lucke ne uscì, insieme a molti altri. L'ondata di migranti di quell'anno offrì al partito l'opportunità di fare appello anche a quei cittadini scontenti delle decisioni del governo su questa questione e gli permise di ottenere grandi risultati. Frauke Petry fu però sempre più criticata per il suo stile di direzione, troppo *accentratore*, e questo risultò chiaro quando il suo avversario, Alexander Gauland (AG), giurista ed ex-membro della CDU fu nominato *candidato di punta* (*Spitzenkandidat*) per le elezioni federali del 2017. Come seconda candidata di punta fu scelta Alice Weidel (AW), economista, più pragmatica ed economico-liberale²². Frauke Petry si dimise pochi giorni dopo le elezioni del 2017.

Per queste elezioni sarebbe stato redatto dal segretario regionale di Berlino Pazderski un documento strategico decisamente controverso e non rintracciabile sul sito ufficiale dell'AfD, sebbene liberamente accessibile online: l'*AfD-Manifest*. Bender (2017a) sostiene che la diffusione presso il pubblico di questo documento sia stata addirittura voluta, nonostante esso sia etichettato come *vertraulich* (riservato)²³. Non è possibile, in questa sede, analizzarlo nel dettaglio²⁴, ma occorre certamente tenerlo presente, in quanto molte delle indicazioni ivi contenute sono presenti anche nei dibattiti. Di seguito alcuni esempi:

1. Gruppi-target: Tra i cinque gruppi che vengono indicati nel documento come destinatari dell'AfD, emerge in particolare quello degli *elettori di protesta* (*Protestwähler*), ossia coloro che sono insoddisfatti della politica dell'Europa, del governo e della cancelliera (cfr. questione migratoria); più implicitamente vengono anche spesso coinvolti i *non-votanti* (*Nicht-Wähler*), ovvero coloro che non votano perché non vedono un'alternativa appropriata tra gli *Altparteien* (vecchi partiti); anche se sono presenti caratteri di estrema destra, questi non vengono mai esplicitamente difesi o avallati.
2. Provocazione, presentazione di sé stessi come vittime (degli altri partiti) e rottura dei tabù.
3. Limitazione ad alcuni nuclei tematici strategici: nei dibattiti, troviamo per esempio la critica alla cancelliera Merkel, il malumore nei confronti delle élite, il problema dei migranti e dell'Islam e la questione degli estremisti di destra.

²¹ Fonti per la storia e il programma dell'AfD: Decker 2018a, 2018b, 2018c; Gannuscio 2019: 44.

²² Per le biografie dei due candidati, cfr. www.bundestagswahl-bw.de/spitzenkandidaten-btwahl2017.

²³ “Offenbar ist man in der Partei der Meinung, dass es der AfD hilft, wenn die Öffentlichkeit von dem Konzept [das Wahlkampfkonzept, —] erfährt” (Bender 2017a) (“Evidentemente il partito è convinto che la diffusione del concetto [il concetto della campagna elettorale, —] presso il pubblico possa essere di aiuto all'AfD”).

²⁴ Per un'analisi completa vd. Leif 2017.

4. *Unionsparteien* e SPD rappresentano gli avversari più importanti dell'AfD, verso cui devono dirigersi tutte le critiche, ma anche verso i *Grünen* non devono esserci sconti²⁵.

4. Scelta del corpus

Verranno qui presi in considerazione quattro dibattiti tratti da quattro trasmissioni diverse, andati in onda sulle due emittenti tedesche pubbliche più importanti (ARD e ZDF, cfr. Roessler 2016: 66ss.), in cui i due capilista dell'AfD, Alexander Gauland e Alice Weidel, sono apparsi come ospiti²⁶. L'uniformità del corpus è garantita, oltre che da un'equivalenza di formato (si tratta sempre di *talk show* politici) e dal numero di ospiti (sempre sei/sette), anche dal tema (tutti, a parte l'ultimo che risulta più generale, riguardano la questione dei migranti) e dal periodo di tempo considerato. Per conferire al lavoro uno sviluppo diacronico, si è deciso infatti di optare per dibattiti che si sono svolti tra fine 2016 (prima della redazione del *Manifest*) e il giorno stesso delle elezioni, considerando questo un periodo chiave per il successo del partito²⁷.

Il primo *talk show* scelto è condotto dalla giornalista Maybrit Illner ed è in onda su ZDF. Il programma prevede, oltre alla discussione seduti intorno a un tavolo, anche un momento di *duello testa a testa* fra due degli ospiti presenti, che si svolge in piedi, intorno a un tavolo più piccolo. Nella puntata scelta (06.10.2016), dal titolo *Hass auf die Politik – Gefahr für die Demokratie?* (FD1), alcuni ospiti di diversi partiti e un esperto di estremismo di destra discutono con Alexander Gauland sulla situazione della democrazia in Germania, prendendo spunto dalle proteste che si sono verificate nel giorno dell'Unità tedesca (03.10.2016) a Dresda. Il duello si svolge fra Gauland e Heiko Maas (SPD), altro ospite e allora ministro della giustizia, e si incentra in primo luogo su alcune strategie utilizzate dall'AfD per creare scandalo, come l'utilizzo del termine *völkisch*, per poi passare alla situazione profughi e al tema dell'islam.

Da Anne Will, conduttrice e moderatrice dell'omonima trasmissione in onda sull'ARD, gli ospiti siedono su poltrone separate, disposte a semicerchio. La puntata scelta (24.09.2017), dal titolo *ANNE WILL – Nach der Bundestagswahl* (FD2), vede come ospiti Alexander Gauland, altri esponenti di vari partiti e un giornalista dello *Stern* e, svolgendosi immediatamente dopo la comunicazione del risultato delle elezioni, affronta proprio questo tema. Gauland difende il proprio partito e il suo essere democratico e individua le ragioni del successo nella delusione degli elettori nei confronti dei *vecchi partiti*²⁸.

Nella trasmissione *Maischberger*, in onda sull'ARD e condotta dall'omonima giornalista Sandra Maischberger, gli ospiti siedono su divani o poltrone, ma, a differenza dei dibattiti presentati

²⁵ “Man kann geradezu die Gleichung aufstellen, dass immer dann, wenn die Grünen eine politische Auffassung vertreten, aus AfD-Sicht automatisch genau das Gegenteil richtig wäre” (AfD-Manifest 2016: 24) (“Si può addirittura stabilire l'equazione che tutte le volte che i Verdi sostengono una posizione politica, sia giusto esattamente il contrario dal punto di vista dell'AfD”).

²⁶ I video dei dibattiti non risultano più disponibili nella *Mediathek* di ARD e ZDF, mentre sono ancora visibili per intero su YouTube: per questo motivo i link indicati nelle fonti si riferiscono a questa piattaforma e non ai siti ufficiali.

²⁷ Si potrebbe obiettare che questa scelta include anche un dibattito svoltosi dopo la campagna elettorale e che quindi la lingua utilizzata possa presentare delle differenze. In realtà, Tenscher (2002: 59) nota come nella comunicazione politica moderna sui media (*mediatisierte Politikvermittlung*) una rappresentazione perfettamente inscenata, varia e orientata allo spirito del tempo, sia necessaria (e dunque venga messa in pratica) non solo durante la campagna elettorale, ma sempre.

²⁸ La critica vero gli *Altparteien* è un tema ricorrente dell'AfD e infatti compare anche nel *Manifest*.

finora, non è previsto pubblico in studio. La puntata scelta (07.12.2016), dal titolo *Angst vor Flüchtlingen: Ablehnen, ausgrenzen, abschieben?* (FD3), ha come ospiti politici di vari partiti, tra cui Alice Weidel per l'AfD, e un moderatore dell'ARD. L'episodio che dà avvio al dibattito è la morte di una studentessa a Friburgo il 16.10.2016, che sarebbe stata stuprata e assassinata da un profugo. Il dibattito, segmentato tematicamente attraverso contributi video, si incentra dunque in primo luogo su questo evento, per poi passare al tasso di criminalità tra i migranti e infine alla controversa questione delle espulsioni.

“Fragen ohne vorzuführen, nachhaken ohne zu verletzen – Talk auf Augenhöhe – [...]: ‚Jeder wird so lange Auskunft geben müssen, bis die Frage wirklich beantwortet ist’”²⁹: il moderatore Frank Plasberg vuole che così sia intesa la sua trasmissione *Hart aber fair*, in onda sull'ARD. Gli ospiti rimangono seduti, mentre il conduttore si trova in piedi davanti a un piccolo tavolo dotato di un *touchscreen*, grazie al quale egli può fare partire il cronometro che segnala il tempo a disposizione per alcune risposte oppure dei video. La struttura generale si presenta come più articolata rispetto alle altre: il format prevede infatti che, ogni volta che un cittadino pone una domanda, per esempio attraverso un video, gli ospiti abbiano 20 secondi per rispondere; in un momento fissato, il moderatore si rivolge poi alla collega giornalista Brigitte Büscher, la quale ha il compito di raccogliere e riferire le opinioni, le paure e le domande che gli ascoltatori esprimono attraverso Internet, email ecc.; la discussione prosegue fino al momento in cui viene posta l'ultima domanda e gli ospiti hanno una sola frase a disposizione per rispondere (questo momento si chiama *Schlussrunde*). La puntata scelta (18.09.2017), intitolata *Der Bürgercheck zur Wahl: Was muss sich ändern bei Sicherheit und Zuwanderung?* (FD4), vede come ospiti, oltre ai politici, tra cui troviamo Alice Weidel per l'AfD, anche un giornalista e Omid Saleh, un ragazzo figlio di immigrati iraniani (perfettamente integrati) residenti in Germania. I macrotemi affrontati sono l'integrazione dei migranti, in particolare dei profughi, il ricongiungimento familiare e la sicurezza interna.

5. Analisi

La lingua che i candidati utilizzano nei dibattiti rientra in quello che Burkhardt (1996) definisce *linguaggio politico*. Secondo Cedroni (2014: 18) questo linguaggio “per sua natura è *costitutivo*, e si definisce come ‘pratica sociale’ [...], avente una funzione non solo interpretativa e persuasiva, ma anche *rituale, evocativa o simbolica* e, soprattutto, *legittimante*”; il suo potere “risiede nella sua capacità di contribuire alla realtà di ciò che enuncia, per il fatto di renderlo concepibile, e soprattutto credibile, e di creare così la rappresentazione e la volontà collettive che possono produrlo” (*ivi*, p. 19).

Per svolgere la presente analisi è opportuno utilizzare come base un approccio linguistico e descrittivo, che tenga però conto anche di questi aspetti, come quello politolinguistico³⁰. Reisigl (2008: 118) sottolinea come, nell'ambito di questo approccio, sia necessario adattare le categorie di analisi al tema scelto. Utilizzando come base principale i livelli suggeriti da Niehr (2014: 124ss.) per l'analisi di un discorso (*Diskurs*) e combinandoli con altri spunti, derivanti anche dall'analisi conversazionale e dalla *Sprachkritik*³¹ (cfr. ad es. Reisigl 2008, Schröter/Carius 2009; Gür-Şeker

²⁹ “Domandare senza mettere in ridicolo, riflettere senza ferire – parlare da pari a pari – [...]: ‘Ognuno dovrà parlare e dare informazioni, finché non avrà risposto per davvero alla domanda’” (cfr. www1.wdr.de/daserste/hartaberfair/ueberuns/hartaberfairmoderator100.html).

³⁰ Cfr. ad es. Burkhardt 1996, Cedroni 2014, Niehr 2014.

³¹ La *Sprachkritik* è una branca della linguistica applicata (cfr. Schiewe 2017: 1143) il cui compito è quello

2019; Missaglia 2017), si è deciso di utilizzare le seguenti categorie: lessico (par. 4.1.); mezzi retorico-argomentativi (par. 4.2.), tra cui metafore e altre figure retoriche e l'utilizzo di specifici schemi argomentativi; utilizzo dei pronomi (par. 4.3.) e altri fenomeni rilevanti (par. 4.4.).

Per presentare gli esempi tratti dai dibattiti si sono scelte due modalità. Se gli elementi prosodici sono stati ritenuti particolarmente rilevanti, questi *dati orali* sono stati rappresentati ricorrendo al GAT 2 (*gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2*, cfr. Selting et al. 2009), che prevede tre livelli complessità e completezza della trascrizione: (1) il *Minimaltranskript*, il “livello base”; (2) il *Basistranskript*, in cui vengono incluse anche informazioni di tipo prosodico; (3) il *Feintranskript*, ossia una rappresentazione dettagliata dell'interazione, nonché un perfezionamento del *Minimal-* e del *Basistranskript*³². Se, invece, il focus è stato rivolto esclusivamente su questioni lessicali o argomentative, gli esempi saranno presentati come semplici sequenze lineari di unità enunciative.

5.1. Lessico

Un approccio politolinguistico (critico) integra nell'analisi un livello “macro” (sociale, storico, politico) e uno “micro” (co-discorso e co-testo)³³. Questo spiega la particolare attenzione dedicata al lessico nel linguaggio politico, con diversi tentativi di classificazione³⁴. Analizzare il lessico nell'ambito di un'analisi del discorso politolinguistica significa occuparsi dei vocaboli centrali in un determinato discorso, sia per la loro componente programmatica, sia per il loro essere particolarmente controversi (cfr. Niehr 2014: 136). Fondamentali in questo senso risultano le *Schlagwörter*, ossia termini con una funzione cognitiva che si caratterizzano per la loro capacità di generare consenso o rifiuto e dunque la loro *conflittualità* (*Umstrittenheit*), la loro *scottante attualità* (*Brisanz*) o per il loro essere legate a un gruppo (*Gruppengebundenheit*) o a un discorso specifici (*Diskursgebundenheit*) (cfr. Schröter/Carius 2009: 20ff.; Schröter 2011). Di seguito vengono riportati alcuni esempi del corpus che sono stati ritenuti particolarmente rilevanti.

Il tema dei migranti è comune a tutti i dibattiti e i termini utilizzati in questo ambito sono molto diversi. Entrambi i candidati insistono sulla necessità di distinguere fra *Asyl* e *Einwanderung* (cfr. FD4) e tracciano una linea di separazione fra le due categorie, anche se, come risulterà evidente, questa linea pare piuttosto permeabile. Per farlo, essi ricorrono alla *nominazione*, una forma di referenza che porta in sé una valutazione e un atteggiamento ben precisi (cfr. Girth 2002: 56)³⁵, e alla *predicazione*, ossia l'attribuzione di caratteristiche positive o negative attraverso aggettivi, proposizioni relative ecc. (cfr. Gür-Şeker 2019: 83).

Nella prima categoria si possono includere tutti i termini che fanno riferimento al diritto/riciesta di asilo, come *Asylrecht/Asylbewerber* (nei dibattiti di Gauland) e *Asyl/Asylant* (nei dibattiti

di *criticare* l'uso linguistico (cfr. Niehr 2015: 144), ma questa critica è motivata linguisticamente e non politicamente (*ivi*, p. 146). I punti di contatto con la politolinguistica sono molteplici, a partire da un inventario metodologico comune (cfr. Schiewe 2017).

³² In questo contributo si farà ricorso principalmente ai primi due livelli, in quanto ritenuti sufficienti per rappresentare i fenomeni che si è deciso di mettere in evidenza, ricorrendo all'ultimo solo in caso di necessità; per le convenzioni principali utilizzate ai fini di quest'analisi cfr. Appendice.

³³ Cfr. ad es. Cedroni 2014: 28-29.

³⁴ Per un elenco di questi tipi di classificazione, cfr. ad es. Brambilla 2007 (cap. 3) e Wengeler 2017.

³⁵ Essa si realizza attraverso un atto linguistico denominato *Nominationsakt*, che pone in collegamento *Referenz* e *Wertung*, e i suoi obiettivi sono la modifica di determinati atteggiamenti, la loro affermazione o la loro polarizzazione (cfr. Girth 2002: 56-57).

di Weidel); a questi si aggiungono *Flüchtling* e i relativi composti (*Flüchtlingskrise*, *Kriegsflüchtlinge*) e i composti *Schutzsuchende* o *Schutzbedürftige* (anche sotto forma di sintagma verbale). Se *Asyl* e *Asylrecht* presentano un significato più oggettivo in quanto designano concetti che non vengono messi in discussione, *Asylant* e *Asylbewerber* hanno connotazioni diverse: Girth (2010) sostiene che il primo sia più discriminatorio del secondo, ipotesi che sembra confermata dai seguenti esempi, in cui in (1) il termine viene associato con il concetto positivo di *integrazione*, in (2) viene invece utilizzato con intento ironico:

(1) Entweder haben wir hier Asylbewerber, da gebe ich Ihnen recht mit der Integration, oder wir haben Menschen, die Schutz suchen auf Zeit. (Gauland, FD1)

(2) Wir wissen noch, was Silvester in Köln passiert sind, was da auch die Tätergruppen gewesen sind: Das waren Marokkaner, Tunesier, das ist da, wo auch deutsche Urlauber auch Urlaub machen, teilweise auch die Asylanten. (Weidel, FD4)

Per quanto concerne il termine *Flüchtlinge*, esso viene connotato in modo particolarmente negativo da Gauland, come accade nell'es. (3), dove egli contrappone la sua visione a quella (più positiva) di Maas:

(3) Und ich weiß, dass Sie [Herr Maas, —] diese Flüchtlinge für [...] etwas sehr Positives in Deutschland sehen, das haben Sie mir damals bei Anne Will entgegengehalten. Wir sehe es als Belastung und eben nicht als Bereicherung. (Gauland, FD1)

Questa visione viene confermata dalla presenza di composti come *Flüchtlings-last* (FD2) e *Flüchtlings-krise* (FD2, FD3), dove *Last*, in analogia con *Belastung* (es. (3)), rimanda a qualcosa di pesante e opprimente, mentre *Krise* a una situazione difficile e complessa. Le associazioni negative legate alla parola *Flüchtlinge* si concretizzano anche attraverso sistemi di predicazione specifici, come l'utilizzo di *sogenannt* nel seguente esempio, che mira a prendere le distanze e mettere in discussione lo stato di *profugo* delle persone che commettono questi crimini:

(4) Jeder Tod, der durch einen sogenannten Flüchtling begangen wird, ist ein Tod [...] unnötigerweise und auch zu viel (Weidel, FD3)

Gauland utilizza il composto *Wirtschaftsflüchtling*, ma lo include nella seconda categoria, quella cioè di coloro che non migrano per una vera e propria necessità (cfr. ad es. *Kriegsflüchtlinge*) ma solo per esempio per cercare più fortuna. In realtà, il concetto di *migrante economico* è tutt'altro che univoco, come nota per esempio Gepp (2016), per cui il termine rimane principalmente un'attribuzione morale, ma Gauland non sembra tematizzare ulteriormente questo punto (cfr. FD1). Rientrano in questo gruppo le coppie di termini *Zuwanderung/Einwanderung* (e relativi derivati e composti) e *Migration/Migranten* (e relativi composti). Escludendo *Einwanderungsgesetz*, dove il termine *tecnico Gesetz* rende il composto poco connotato a livello emozionale, i campi semantici associati alla prima coppia sono spesso negativi, come dimostra l'utilizzo di avverbi e articoli negativi (*nicht*, *keine*) e il rimando a immagini catastrofiche, come il paragone con le invasioni barbariche nell'Impero Romano (cfr. anche sotto). I prefissi in questa coppia di termini sembrano essere fondamentali: *ein-* indica l'entrata, mentre *zu-* indica un movimento verso un luogo. In entrambi i casi, l'immaginario a cui si fa riferimento è qualcosa che sta per o è già entrata nella quotidianità, rischiando di creare confusione e pericolo. Quest'idea di pericolo viene messa in relazione, in particolare da Gauland, con l'islam; si prenda come esempio di questa associazione il sintagma nominale *unkontrollierte muslimische Zuwanderung* (FD1), che impone la presupp-

sizione che tutti i migranti siano musulmani e che il loro arrivo sia incontrollato e porti all'instabilità. La coppia *Migration/Migranten* viene invece utilizzata solamente da Weidel e non solo assume un chiaro valore negativo (cfr. *Migrantenkriminalität*, FD3, la cui testa è senza dubbio un *Unwertwort*³⁶), ma presenta anche talvolta un'estensione di significato, venendo a includere anche quei migranti che di norma non compaiono nei dibattiti scelti, come rumeni e bulgari (cfr. *Bin-nenmigration innerhalb Europa*, FD3).

Islam, utilizzato spesso metonimicamente per indicare i musulmani in generale, è dunque un altro termine rilevante e viene connotato negativamente. Gauland (FD1) segnala la *migrazione incontrollata di musulmani* come un *problema* e dice addirittura che l'Islam non è adatto alla cultura tedesca. Utilizzando in questo contesto una strategia denominata *realistische Diktion*, che si basa sullo schema espressivo *x è y* (cfr. Eitz 2010), Gauland dà perfino una definizione, che, seppur supportata in parte dalla citazione di Khomeini, pare arbitraria, dell'islam:

(5) Der Islam ist eine politische Ideologie und keine Religion in dem Sinne, wie das katholische oder das evangelische, äh, eine Religion ist. (Gauland, FD1)

In un caso Gauland (FD1), rispondendo alla domanda della moderatrice se esistano o meno dei "musulmani pacifici", cerca di esprimere una connotazione positiva del termine, pur sottintendendo un chiaro intento provocatorio (testimoniato anche dal conseguente mormorio di disapprovazione del pubblico:

(6) Ja, natürlich gibt's, äh, einzelne Moslems, die ihre Religion leben, das ist völlig klar! (Gauland, FD1)

I sostantivi *Rechtsextremismus/Rechtsextremist*, i loro derivati (aggettivali) e l'aggettivo *rechtsradikal* compaiono soprattutto nei dibattiti di Gauland (otto occorrenze totali). Gli estremisti non vengono tollerati nell'AfD, come dimostra chiaramente l'es. (7):

(7) Wenn NPD-Parolen oder NPD-Dinge bei uns auftauchen, dann werden die sofort beseitigt von der Versammlungshaltung. Es ist einfach nicht richtig, dass wir Rechtsextremisten in unseren Reihen dulden, weder in der Partei noch in Versammlungen. (Gauland, FD1)

Nonostante questa apparente esclusione, gli estremisti di destra non vengono condannati in assoluto, come sostiene anche Gauland poco dopo il passo citato nell'es. (7): egli, parlando della partecipazione di PEGIDA³⁷ alle proteste di Dresda, afferma che molti dimostranti non erano pericolosi estremisti, ma semplicemente *besorgte Bürger* (cittadini preoccupati), insoddisfatti della politica del governo. Questa affermazione presuppone che non tutti coloro che vengono etichettati come estremisti di destra debbano essere giudicati negativamente.

³⁶ Wengeler (2017: 26) ricorda che un *Unwertwort* è un termine che fa riferimento a un concetto valutato negativamente in assoluto nel dibattito politico, indipendentemente da qualsiasi intento partitico-programmatico; il suo opposto è *Hochwertwort* (cfr. sotto).

³⁷ Questa abbreviazione, che sta per *Patrioten Europas gegen die Islamisierung des Abendlandes*, designa un movimento di protesta di estrema destra che si caratterizza per azioni e manifestazioni piuttosto violente (cfr. Pfahl-Traughber 2015).

L'AfD si configura come partito *populista* e, solamente osservando l'etimologia della parola, l'importanza del *popolo* (*Volk*) è evidente. Gannuscio (2019: 47) sottolinea tuttavia come in ambito politolinguistico la sfumatura di significato più utilizzata per questo termine dai populistici di destra sia considerata *Volk als Nation*, ossia non lo *Staatsvolk* (popolazione di uno stato), ma un gruppo nazionale omogeneo da un punto di vista etnico, linguistico e culturale, unico garante di valori positivi, moralmente accettabili e duraturi (cfr. *ivi*, p. 49). Questa posizione implica una chiara esclusione di coloro che a questa presunta comunità non appartengono (*ibidem*). Wildt (2017: 37) mette in guardia di fronte al rischio di dimenticare il significato che questo termine ha assunto nei secoli, primo fra tutti il suo legame con il nazionalsocialismo, dove esso aveva un grande valore. Schmitz-Bernings (1998: 642) definisce *Volk* come: "Eine durch Rasse und gemeinsamen Volksboden geprägte naturhafte Gemeinschaft von gemeinsamer Abstammung, Geschichte, Sprache und Kultur, die einer starken Führung und steter Erziehung und Ausrichtung bedarf"³⁸. Questa visione, come nota anche Wildt (2017: 97ss.), collima con quella dei populistici di destra in generale e anche con quella dell'AfD in particolare. In FD1, per esempio, viene chiesto a Gauland quando si sia *tedeschi* ed egli risponde che occorre essere parte della cultura tedesca e fa riferimento a una comunità con valori e tradizioni comuni a cui bisogna appartenere. Un esempio in cui *Volk* viene connotato positivamente in modo esplicito è:

(8) Das hat sie [Frauke Petry, —] ja deutlich erklärt! [Mit der Verwendung des Begriffs *völkisch*, wollte sie sagen, —], dass der Begriff ‚Volk‘ ein positiv besetzter war, ursprünglich, und da kommt das *völkische* her! (Gauland, FD1)

Come nota Wildt (2017), *Volk* non viene utilizzato dal partito solo per tracciare una linea di separazione con i migranti, ma anche con l'Europa o con le *élite corrotte*³⁹.

Un derivato aggettivale di *Volk* è *völkisch*, termine che emerge solo in FD1 e che rievoca chiaramente il passato nazista, in quanto compariva già nel nome dell'organo di partito dell'NSDAP, il *Völkischer Beobachter*⁴⁰. Schmitz-Berning (1998: 647) nota come Hitler mettesse in contrapposizione questo aggettivo a *international*, in quanto esso faceva riferimento a una coscienza del popolo basata su principi di razza. Questo termine è stato rievocato da Frauke Petry in un'intervista alla *Welt am Sonntag* (settembre 2016), sostenendo che esso fosse di fatto connotato positivamente. In FD1, la moderatrice Illner chiede a Gauland cosa ne pensi, ed egli difende la collega, sostenendo che sia perfettamente legittimo parlare e contestualizzare questo termine: il suo significato, infatti, benché travisato dai nazisti, era in origine positivo dal momento che si riferiva alla *Völkische Bewegung*⁴¹. Il fatto che Gauland concordi con Petry risulta chiaro nell'es. (9), non solo a livello lessicale (cfr. *Bewunderung*, ammirazione, termine connotato positivamente), ma anche a livello prosodico (cfr. utilizzo dell'accento su parole positive):

³⁸ "Una comunità 'naturale' determinata dalla razza e da un 'terreno popolare' comune, con un'origine, una storia, una lingua e una cultura comuni, che necessita di una guida forte e di un'organizzazione e un'educazione costanti".

³⁹ Il tema delle *korrupte Eliten* è molto ricorrente in campo populista (cfr. per es. Arenskrieger 2019).

⁴⁰ Secondo Hoser 2006, il V.B. aveva il compito di diffondere l'ideologia nazista e le informazioni che riguardavano il partito a tutti i membri.

⁴¹ Questo movimento (tedesco e tedesco-austriaco) nasce tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo e si caratterizza per un nazionalismo aggressivo (cfr. Puschner 2016).

Esempio (9): ((Transkript FD1, 00:36:55-00:37:11))			
{00:36:55}	001	AG:	(.) aber (-) man muss vertEIdigen dass jemand da:rüber spricht und sagt DENkt mal daran,
	002		°h dass die (.) b_beWUNderung für das eigene volk;
	003		dass das was die jugendbewegung im frühen zwanzigsten jahrhundert AUSgemacht hat,
	004		°h mal etwas sehr PO:sitives war;

Secondo Wildt (2017: 118), si tratta di un esempio di quella strategia che nel *Manifest* viene definita *Tabubruch*, il cui obiettivo è quello di rendere un *völkisches Vokabular* con chiare connotazioni naziste, di nuovo *dicibile*, non tanto per giustificare il nazionalsocialismo, quanto per separare questi termini dalla loro ormai stabilizzata connotazione, dalla loro storia. Maas (FD1) nota come in questo modo l'AfD voglia fare appello a un elettorato preciso, più di estrema destra, che può sentirsi così rassicurato dalle giustificazioni che gli esponenti del partito forniscono⁴².

Solo una volta, in FD2, Gauland preferisce a *Völk* il termine *Bevölkerung* che sembra però più *neutro*, in quanto indica una comunità di persone che vivono in un certo territorio, inclusi gli stranieri regolarmente registrati⁴³.

Demokratie è un altro termine piuttosto controverso. Schröter/Carius (2009: 22) lo segnalano come *Hochwertwort*⁴⁴. In realtà, come notano questi stessi autori, *democrazia* può assumere un diverso significato a seconda del gruppo politico che utilizza questo termine, “indem unterschiedliche Vorstellungen über den Zustand sowie über Mittel zur Herstellung und Aufrechterhaltung von Demokratie der Verwendung des Ausdrucks zugrunde liegen können”⁴⁵ (*ivi*, p. 23). Si tratta dunque di un tipico esempio di *Bedeutungskonkurrenz*, ovvero concorrenza sul piano del significato descrittivo: questo diventa evidente quando, per esempio, Gauland definisce l'AfD come *compimento della democrazia*, in risposta all'affermazione opposta di Olaf Sundermeyer (un esperto di estremismi di destra) secondo cui l'AfD sarebbe invece un pericolo per la democrazia (cfr. FD1). Quanto detto per il sostantivo, vale anche per il corrispondente aggettivo *demokratisch*, come nell'es. (10):

(10) Wir sind eine demokratische Partei, wir haben demokratische Regeln. (Gauland, FD2)

Un ultimo termine da segnalare è *Grenze* (confine), concetto definito a livello geografico e spesso utilizzato dall'AfD per designare ciò che si trova all'esterno della Germania. In FD3, questo termine si combina sempre con il verbo *kontrollieren* o l'aggettivo derivato *unkontrolliert*. L'accostamento dell'ambito semantico del controllo e di quello del confine è tipico di scenari di guerra, in cui un nemico cerca di oltrepassare le difese e attaccare. In questo caso, il nemico da cui occorre

⁴² Niehr 2017 specifica che, con queste strategie, è possibile spostare più a destra i limiti di ciò che può essere detto (*die Grenyen des Sagbaren*) e, allo stesso tempo, fare appello a un pubblico che si colloca al di fuori dello spettro democratico.

⁴³ Cfr. Schmidt 2018 e www.duden.de/rechtschreibung/Bevoelkerung [01.10.2020].

⁴⁴ Si tratta di parole che corrispondono a valori considerati positivi in assoluto, indipendentemente dalla discussione politica o dal momento storico considerati (cfr. Brambilla 2007: 30-31).

⁴⁵ “In quanto alla base dell'utilizzo di questa parole possono esserci diverse idee sullo status così come sui mezzi per la realizzazione e il mantenimento della democrazia”.

difendersi sono proprio i profughi/migranti. Risulta chiaro allora perché gli *offene Grenzen* vengano considerati negativamente da Weidel: in FD4 questo punto viene messo in relazione con la determinazione dell'identità personale dei migranti stessi, che con i *confini aperti* non può avvenire, e con il terrorismo e la criminalità, che trovano così la strada spianata. *Offene Grenzen* è un altro caso di *Bedeutungskonkurrenz*, dove la concorrenza avviene a livello del significato deontico, in quanto questa espressione è considerata in senso positivo da alcuni partiti, ma negativo da altri (cfr. ad es. Alexander 2020).

5.2. Mezzi retorico-argomentativi

Nei dibattiti emergono alcune strategie e schemi argomentativi ricorrenti. Il primo è *utilizzare termini o espressioni che creano scandalo, per poi prenderne le distanze*. Questo schema prevede che qualcosa di scandaloso o un tabù che è stato detto in pubblico, venga poi presentato come del tutto innocuo, casuale o inconsapevole, e si adatta bene alla situazione mediale dei *talk show*, in cui la combinazione teatrale di *Beunruhigen* e *Beruhigen*⁴⁶ è fondamentale. Chiaro esempio è il già citato aggettivo *völkisch*, che Gauland difende (FD1), sottolineando però che egli non lo utilizza. Nello stesso dibattito viene citata l'espressione *Tausendjähriges Reich*, utilizzata da Björn Höcke, un altro esponente dell'AfD: tale espressione, che designava la sovranità del nazional-socialismo (cfr. Schmitz-Berning 1998: 607), viene da Gauland ricontestualizzata e il suo focus viene spostato sulla storia della Germania in generale, senza alcun riferimento specifico al periodo nazista. Analogamente, Weidel (FD4) si trova a difendere un termine utilizzato da Gauland in un discorso a Eichsfeld, in Turingia, per parlare dell'allora vicesegretaria dell'SPD e delegata all'integrazione del governo Aydan Özoguz: "Wir werden sie dann auch Gott sei Dank nach Anatolien entsorgen können"⁴⁷. Per avallare l'utilizzo di *entsorgen*, di solito utilizzato per i rifiuti, Weidel fa ricorso all'intertestualità e riferisce che Sigmar Gabriel (SPD) aveva utilizzato lo stesso termine nel 2012. Maas (FD1) denuncia questo schema e lo riassume così: "Ich habe es zwar gesagt, aber ich habe es nicht so gemeint" oppure anche "Es ist zwar gesagt worden, aber nicht von mir. Ich benutze es persönlich nicht"⁴⁸.

Similmente, *una condanna apparentemente chiara e forte viene spesso immediatamente ritirata*: un esempio è dato dall'estremismo di destra (FD1), prima condannato, poi in parte giustificato dal fatto che tra le sue fila siano presenti anche i cosiddetti *besorgte Bürger*.

Frequenti sono dunque le *Beschwichtigungsstrategien*, ossia tentativi di riappacificazione (cfr. Brambilla 2007: 62), spesso segnalati dagli aggettivi/avverbi *natürlich, klar, einfach*, rafforzati eventualmente da altri avverbi e particelle, come (*doch*) *völlig* o *ganz*. Nell'es. (11), la moderatrice chiede cosa intenda Gauland con il termine *Kanzlerindiktatur*:

(11) Ganz einfach. Natürlich ist es keine Diktatur [...]. Aber die Kanzlerin hat Gesetze gebrochen und eine Million Menschen in dieses Land gelassen: Sie hat niemanden gefragt, sie hat das deutsche Parlament nicht gefragt, sie hat das deutsche Volk nicht gefragt. Was bitte schön ist das [...] anders als diktatorisches Verhalten? (Gauland, FD1)

⁴⁶ "Allarmare" e "tranquillizzare", cfr. Grewenig 2001: 257.

⁴⁷ "Grazie a Dio potremo poi 'smaltirla' in Anatolia"; citazione in Bender 2017c.

⁴⁸ "Sì, l'ho detto, ma non l'ho inteso in questo modo", "Sì, è stato detto, ma non da me. Personalmente, io non lo utilizzo" (traduzioni —).

Si configurano come *Beschwichtigungsstrategien* anche i modi (ironici) che Gauland utilizza per rivolgersi agli altri ospiti, come *lieber+nome della persona*, frasi come “es tut mir (furchtbar) leid” (cfr. FD2) o l'apparente disponibilità al dialogo di Weidel (cfr. “ich würde das gerne ausführen”, FD3; “sehr gerne”, FD3).

I tentativi di riappacificazione implicano necessariamente *semplificazioni e generalizzazioni*. Weidel, per esempio, viene esplicitamente accusata di generalizzare (*pauschalisieren*) in FD3 e cerca di respingere questa accusa attraverso l'utilizzo di dati e statistiche (cfr. sotto). Ciononostante, aggettivi o sostantivi generici sono piuttosto frequenti nei suoi discorsi, come in quelli di Gauland:

(12) Durch die ungesteuerte Zuwanderung, haben wir ein strukturelles Problem mit Migrantenkriminalität. (Weidel, FD3) [Cosa significa qui *strukturell*?]

(13) Weil wir haben auch noch Bulgarien, Rumänien; wir haben auch eine große Binnenmigration, ja, innerhalb Europas. (Weidel, FD3) [Cosa significa esattamente *groß*?]

(14) Dass es nicht die Menschen [die Kriegsflüchtlinge, —] sind, die wir in dieser Gesellschaft ursprünglich haben wollten (Gauland, FD1) [Chi sono esattamente questi profughi? E chi può essere incluso esattamente in questo *wir*?]

Specialmente in FD2 emerge lo schema: *I partiti al governo hanno reagito male (in particolare alla crisi dei migranti), ma l'AfD porterà finalmente al cambiamento*. La presentazione positiva di sé stessi come agenti del cambiamento e come pienamente democratici⁴⁹, causa un'evidente polarizzazione, rafforzata dall'utilizzo dei pronomi, fra l'AfD e i vecchi partiti. Certo questa polarizzazione avviene anche a livello lessicale e in particolare attraverso sistemi di *predicazione* mirati all'*Abwertung* dell'avversario. Riporto qui, a titolo di esempio, alcuni termini usati da Gauland in relazione al proprio e agli altri partiti (FD2):

AfD	Altri partiti/governo
diskutiert (als Gegensatz zum Parlament als Abnickorgan) demokratische Partei demokratische Regeln ehrllich richtig (was Herr Gauland früher gesagt hatte)	(der Bundestag ist ein) Abnickorgan beschimpfen dämliche (Energiewende) Dreck (in Bezug darauf, wie Herr Gauland im <i>Berliner Kreis</i> ⁵⁰ behandelt wurde) Europa - Superstaat Flüchtlingskrise Masseninvasion/-einwanderung Rechtsbrüche Unzufriedenheit Verlust (einer Rechtsstaatlichkeit)

Tabella 1: Esempi di termini per l'*Aufwertung* dell'AfD e l'*Abwertung* degli altri partiti (Gauland, FD2)

Attraverso espressioni come *Rechtsbrüche* o *Verlust (einer Rechtsstaatlichkeit)*, Gauland mette in chiaro che il governo ha violato delle leggi (il riferimento principale è all'accoglienza dei profughi a partire dal 2015), causando danni per il Paese.

⁴⁹ Cfr. anche Arenskrieger 2019: 66ss.

Collegato al precedente risulta l'assunto per cui *in passato la politica era migliore*, la cui implicazione è che la politica attuale non sia all'altezza delle sfide che deve affrontare. Questa contrapposizione fra presente e passato lontano (più positivo) viene sfruttata in particolare da Gauland (FD2), la cui esperienza politica nella CDU gli permette di sottolineare le differenze con l'oggi. L'idealizzazione del passato, questa volta anche meno lontano, è evidente nell'es. (15):

(15) Wir wollen das Land behalten, wie wir es bisher kannten, vor der Flüchtlingskrise. (Gauland, FD2)

La presupposizione è che i veri problemi della Germania siano cominciati con la crisi dei migranti, cosa che, non tenendo conto di molti fattori storici ed economici, rappresenta una semplificazione. Non è chiaro poi a quale passato ci si riferisca esattamente, né quale fosse la situazione in realtà prima della crisi dei migranti. Si tratta dunque nuovamente di una *semplificazione*, dotata di una grande forza perlocutiva.

L'AfD è un partito onesto, che dice le cose come stanno: *'Mut zur Wahrheit'*⁵¹! Questo schema argomentativo, che rappresenta una presupposizione a tutte le affermazioni del partito, ha come tutti l'obiettivo (perlocutivo) di suscitare consenso. Un esempio chiaro in questo senso si trova in FD2, quando la moderatrice Will chiede a Gauland quale sia il piano pensionistico dell'AfD ed egli sostiene che, trattandosi di un partito piuttosto *giovane*, non v'è ancora accordo su questo punto, che però è in fase di discussione. L'AfD non ha dunque paura di dire la verità, anche se questo può (apparentemente) andare a proprio discapito.

Uno dei *topoi* utilizzati più di frequente è quello della minaccia e del pericolo. Questo si realizza principalmente attraverso l'impianto metaforico a cui Gauland e Weidel ricorrono per parlare di migranti che, al contrario del ben noto ambito acquatico⁵², sembra riferirsi piuttosto all'ambito militare: un chiaro esempio è dato dal composto *Masseneinwanderung*⁵³ (FD1), il cui significato risulta chiaro da un paragone evocato poco prima nel dibattito dallo stesso Gauland, il quale pone sullo stesso piano le invasioni barbariche alla fine dell'Impero Romano e la migrazione incontrollata dei musulmani. Attraverso l'evocazione di un evento storico così catastrofico e conosciuto da tutti, lo spettatore non può che provare un senso di angoscia e paura. In alternativa a *Masseneinwanderung* si trova nel corpus anche *Masseninvasion*. Seppur non molto frequenti (compaiono solo tre volte, tutte nei dibattiti di Gauland), questi composti aprono un campo semantico metaforicamente molto *potente*: *Invasion* significa infatti "Feindliches Einrücken von militärischen Einheiten in fremdes Gebiet"⁵⁴ e il suo centro deittico, in termini pragmatici, risiede nel parlante e nei suoi connazionali (cfr. *Masseninvasion in dieses Land*, FD2): da qui si deduce che si tratti di qualcosa di profondamente negativo, da cui ci si debba difendere. Cap (2017: 6) parla a questo proposito di *proximisation*:

⁵⁰ Il *Berliner Kreis* è una rete di deputati conservatori all'interno dell'*Union* (CDU-CSU), che si è costituito inizialmente come gruppo di discussione sia a livello federale che a livello dei singoli *Länder* con l'obiettivo di realizzare nella realtà quei valori conservatori, cristiano-sociali e liberali propri dei partiti dell'Unione (cfr. www.berliner-kreis.info/ueber-uns).

⁵¹ Questo slogan, caratteristico dell'AfD (cfr. *Manifest*), significa letteralmente "coraggio di dire la verità".

⁵² Cfr. ad es. Schröter/Carius 2009: 49-50.

⁵³ Questo può anche essere classificato come esempio di *iperbole*.

⁵⁴ "Ingresso aggressivo e bellicoso di unità militari in un terreno nemico" (cfr. www.duden.de/rechtschreibung/Invasion [01.10.2020]).

proximization is a discursive strategy of presenting physically and temporally distant events and states of affairs [...] as increasingly and negatively consequential to the speaker and her addressee. Projecting the distant entities as gradually encroaching upon the speaker-addressee territory (both physical and ideological), the speaker seeks legitimization of actions and/or policies she proposes to neutralize the growing impact of the negative, 'foreign', 'alien', 'antagonistic', entities.

Un'ulteriore metafora ricorrente utilizzata per evocare uno scenario di paura e minaccia nella società è *Spaltung (der Gesellschaft)*, anche sotto forma di sintagma verbale. Se, infatti, la stabilità è considerata, per la società e la cultura tedesche, un grande valore⁵⁵, una *spaccatura* nella società non può che suscitare inquietudine ed è per questo che tale termine viene utilizzato in senso negativo, anche dai partiti *tradizionali*⁵⁶. Weidel (cfr. FD4), per esempio, parlando di integrazione, dice di *temere* una spaccatura: Omid Saleh chiede come l'AfD voglia agire a favore dell'integrazione, senza la quale c'è il rischio che si verifichino spiacevoli episodi di razzismo, e Weidel risponde che anche lei ha paura di una divisione della società e addita il governo come primo responsabile.

Altre figure retoriche rilevanti risultano ripetizioni e accumulazioni. Un esempio di *ripetizione*, che conferisce anche alla frase un certo ritmo a fini enfatici, si può trovare quando Gauland parla di *völkisch*:

(16) Und dass er von den Nazis dann in einer Weise missbraucht worden ist und benutzt worden ist, das (es) problematisch ist". (FD1)

Esempi di *accumulazione* sono:

(17) Wir haben aber vorangegangene Probleme, die entstanden sind, weil man sich über das deutsche Asylgesetz, über das deutsche Grundgesetz, aber auch über Dublin-Drei-Abkommen hinweggesetzt hat. (Weidel, FD4)

(18) D.h. eigentlich letztes Jahr, in den Monaten von Januar bis Dezember, ja, war das [die Anzahl der von Migranten begangenen Verbrechen, —] pro Tag 570 Fälle und pro Stunde 23 Fälle: Das ist eine Steigerung zum Vorjahr (2014) von 80%. (Weidel, FD3)

In entrambi i casi si tratta di *climax*, il primo ascendente, il secondo discendente. Come afferma Miłkowska-Samul, queste due figure possiedono un grande "potenziale interpretativo", in quanto "favoriscono lo sviluppo logico e consistente del messaggio, aumentano la sua espressività e, attirando attenzione all'idea che indicano, rafforzano il contenuto ideologico e lo imprimono nelle menti dei destinatari; in questo modo viene ottenuto l'effetto persuasivo del discorso politico" (2011: 11).

La presentazione positiva di sé stessi e quella negativa degli altri⁵⁷ si lega spesso ad altri processi argomentativi, figure retoriche ed elementi prosodici: nel seguente esempio, l'anafora (cfr. pronomi, riga 005) e un *climax* (cfr. subordinata con *dass*) si combinano con un ritmo incalzante a fini enfatici.

⁵⁵ Cfr. per es. Palermo/Woelk 2005: 45.

⁵⁶ Cfr. domande di Illner a Maas (FD1).

⁵⁷ Cfr. ad es. Wodak (2009: 585) o il concetto di *Gruppenbezogenheit* di Girth (2002: 33).

Esempio (19): ((Transkript FD2, 00:29:19-00:29:42))			
{00:29:19}	001	AG:	wir sind gewählt worden von menschen die eine andere poliTIK wollen;
	002		°h wir wollen dass die RECHTSbrüche aufhören,
	003		°h dass es keine MASSEnvasion in dieses land gibt,
	004		°h dass europa nicht zum SUPERstaat ausgebaut wird,
	005		°h dafür sind wir gewählt worden und das werden wir im bundestag ver!TRE!ten?

L'*ironia*, intesa come il dire qualcosa intendendo qualcos'altro, può essere usata come mezzo di provocazione dell'avversario con l'obiettivo di screditarlo e di favorire invece il parlante o il proprio partito (cfr. Calpestrati/Foschi Albert 2019: 151). Nel corpus studiato, e in particolare in FD2, due aggettivi-avverbi vengono utilizzati in senso palesemente ironico: *lächerlich* e *lustig*, il primo spesso rafforzato da altri avverbi, come *absolut* o *völlig*, o dalla particella *doch*, che segnala di norma un contrasto con quanto detto in precedenza⁵⁸. In FD4, Weidel si riferisce alla Germania come *Touristenhafen von Straftätern*, dove il primo termine si riferisce al fatto che nel Paese vengano accolti tutti coloro che riescono ad entrarvi, siano essi rifugiati o meno. Al contrario di ciò che per esempio Myers (2008: 138) nota riguardo ai dibattiti americani, in questo caso l'utilizzo dell'ironia nel senso di *joking* è poco comune.

5.3. Pronomi

L'utilizzo dei pronomi nel linguaggio politico è fondamentale, in quanto essi costituiscono i riferimenti personali su cui orientare la comprensione di quanto viene detto. Brambilla (2007: 53) definisce *wir* il pronome *per eccellenza* del linguaggio politico, che può essere di diversi tipi a seconda del contesto. In FD1, per esempio, *wir* (e la sua forma *uns*) occorrono quarantuno volte e il loro significato oscilla principalmente fra due poli: *noi* come *popolo (tedesco)* e *noi* come *AfD*. In entrambi i casi si tratta di un *noi inclusivo*, in quanto include il parlante e il suo gruppo (partito, in questo caso), mentre il primo è anche un caso di *noi nazionale*. Entrambi possono essere considerati anche *noi confrontativi*, che contrappongono il parlante e il suo gruppo ad altri gruppi.

L'uso del *wir* inclusivo per designare gli esponenti del partito è molto frequente ed è di fondamentale rilevanza per pubblicizzare le idee del partito ed esaltarne la coerenza interna nel senso di una chiara *Aufwertung*, come si nota nell'es. (20):

(20) Wir stehen zu den Dingen, die wir sagen! (Gauland, FD1)

A volte questo riferimento è deducibile dal contesto, mentre in alcuni casi è reso esplicito, come in

(21) Wir haben als Partei, als AfD, kein Rentenkonzept. (Gauland, FD2)

In questo esempio specifico emerge un'altra funzione di questo pronome: prendere le distanze da quanto detto, trasferendone la responsabilità su qualcuno o qualcos'altro.

⁵⁸ Cfr. ad es. Katelhön 2008: 219.

Frau Weidel fa un utilizzo del *noi nazionale* unico in questo corpus, in quanto lo identifica non con *Volk*, come fa spesso Gauland, bensì con la catena *wir-Deutsche-Aufnahmegesellschaft* (cfr. FD3): questa società dell'accoglienza, dalle connotazioni decisamente positive, è minacciata dalla criminalità dei migranti (*Migrantenkriminalität*), cosa che rappresenta per lei un *problema strutturale* (cfr. es. (12)).

Come detto, un tipico elemento ricorrente della retorica populista è la contrapposizione del popolo vs. le élite corrotte. Il topos dell'*Elitenverdrossenheit* (cfr. FD1) viene spesso realizzato attraverso l'uso del *wir inclusivo*, che in questo caso comprende i più deboli e bisognosi di aiuto nella società e gli stessi esponenti dell'AfD, che si schierano dalla loro parte per difenderli. Ma l'AfD sa porsi al fianco di tutti i più deboli, anche degli stessi migranti sfruttati dagli scafisti: Weidel crea nel seguente esempio attraverso mezzi semantici (cfr. *inhuman*) e prosodici (cfr. intonazione ascendente costante e disposizione degli accenti sui termini più importanti dell'enunciato) un'immagine tragica della realtà, per cui l'AfD ha una soluzione.

Esempio (22): ((Transkript FD4, 00:18:31-00:19:13))			
{00:18:31}	001	AW:	°h diese bewegung die DO:RT in gang gesetz wurde ist zutiefst Inhuman;
	002		wir haben das die letzten jahre geSEhen;
	003		°h WARum schicken wir menschen,
	004		oder (-) schaffen die anreizemenschen auf eine lebensgefährliche Überreise so zu schicken oder auch über ein land WEG?
	005		°h ja,
	006		°h durch völlig verfehlte anreize auch dadurch dass: deutschland zuERST dublindrei auch gebrochen hAt,
	007		°hh ja,=
	008		=äh denn (.) zu uns kommen ja dann die menschen die sich auch grade die schlepper LEISTen können;
	009		DIEjenigen die sich das gar nicht leisten können,
	010		die frauen die kinder und die Älteren die SCHWachen,
	011		°h die kommen doch gar nicht mehr AN,
	012		und für DIE müssen wir genau die möglichkeiten schaffen,

Un uso decisamente più raro del *wir inclusivo* è rappresentato dal riferimento al gruppo di ospiti. Questo tipo di *wir* è particolarmente importante in un dibattito come FD4, in cui viene sfruttato per esprimere una sorta di *compassione* e *capacità di comprensione* da parte di Weidel nei confronti di Omid Saleh:

(23) Wir hatten uns vorhin schon unterhalten, weil mir es ja auch wichtig war, auch Sie zu verstehen (Weidel, FD4)

Un altro pronome che ricorre molto di frequente, in particolare nei dibattiti di Gauland, è *ich* (e le sue forme *mir*, *mich*); la ragione potrebbe risiedere nella sua lunga carriera politica e nella sua volontà di schierarsi personalmente nella discussione (cfr. *Mut zur Wahreheit*), come in

(24) Ich bin einmal [...] in Dresden bei Pegida gewesen; ich [...] habe mir das angekuckt, weil ich sehen wollte, was das für Menschen sind. (Gauland, FD1)

Weidel sembra invece ricorrere meno a questo pronome, forse per la sua minore esperienza, ma certamente anche per conferire una maggiore obiettività alle proprie affermazioni. Anche quando decide di utilizzarlo, infatti, l'obiettività rimane sempre presente:

(25) Darum muss ich mich die Frage stellen, warum hat eine albanische Familie überhaupt diesen Status erst bekommen. (Weidel, FD3)⁵⁹

Anche la seconda candidata non rinuncia, in ogni caso, all'utilizzo di questo pronome per sottolineare le proprie competenze, come quando ribadisce il suo rapporto con l'industria cinese (FD4).

5.4. Altri fenomeni rilevanti

L'*intertestualità*, la cui importanza nei dibattiti viene sottolineata anche da Myers (2008: 124), viene sapientemente sfruttata dai due capilista sia per rafforzare le proprie affermazioni, facendo anche ricorso alla propria esperienza, sia per prendere le distanze da qualcosa che è stato detto in precedenza. Un esempio da FD1 è il caso in cui Gauland sostiene che l'islam sia un'ideologia più che una religione e cita le parole dell'ayatollah Khomeini. Capita anche, più raramente, che gli ospiti si citino reciprocamente, questo di solito con intenti ironici o per discreditarci a vicenda.

Significativamente, Manuela Schwesig (SPD) in FD2 sostiene che l'AfD non sia in grado di risolvere i problemi del paese; Gauland risponde che l'AfD è però in grado di rifletterli, di dar loro una forma e rappresentarli⁶⁰. Questa breve risposta di Gauland (si tratta di una sola unità enunciativa) sembra riassumere, in accordo con il *Manifest* (cfr. Leif 2017: 28), tutto il programma dell'AfD, eletto da elettori di protesta non tanto per proporre soluzioni, quanto per dare voce ai loro problemi.

Weidel, al contrario di Gauland, sfruttando la sua formazione economica, ricorre spesso a numeri e cifre, come nell'es. (26):

Esempio (26): ((Transkript FD3, 00:32:11-00:32:33))			
{00:32:11}	001	AW:	haben wir ein strUKturelles problem mit miGRANTenkriminalität.=
	002		=es gibt ein °h beRICHT des bundeskrimiAlantes. (.)
	003		SO.
	004		°h (ja/äh) in diesem bericht wird DARgelegt,
	005		dass allein im jahr zweitausendFÜNFzehn also lEtztes jahr;
	006		(.) °hh äh insgesamt <<rall> zweihundertachttausend FÄLle> (.) belegt sind die von migrA:nten (--) begangen wurden. (-)

⁵⁹ Il modale *müssen*, secondo Wodak (2009: 582) si inserisce nei "claims for truth, confidence, trust, credibility or even legitimation (of actions or positions)".

⁶⁰ Il verbo tedesco utilizzato è proprio *abbilden* (ritrarre, raffigurare).

Weidel unisce qui la strategia di dare prova di ciò che dice attraverso l'uso di cifre con una grande abilità prosodica: in primo luogo rallenta il ritmo quando cita i numeri, in modo che possano essere chiaramente compresi; in secondo luogo utilizza oculatamente le pause, che permettono all'ascoltatore di riflettere su quanto detto e interiorizzarlo meglio; a questo si aggiungono poi gli accenti, disposti in modo da enfatizzare il *rema*, il nuovo elemento dell'affermazione. Questa strategia di Weidel corrisponde a quelle che Schröter/Carius (2009: 81-82) definiscono *Richtigkeits- e Kompetenzanspruch* nell'ambito delle *massime comunicative strategiche per enunciati politici di carattere pubblico*⁶¹. Non sempre, tuttavia, questa strategia permette di ottenere i risultati sperati, come accade in FD3, dove la conduttrice corregge le cifre e le statistiche proposte da Weidel. Il *Richtigkeitsanspruch* viene messo in pratica anche da Weidel in FD4, dove viene ripetuto più volte che l'AfD ha delle posizioni molto chiare:

(27) Wir als AfD sind ganz klar positioniert. (Weidel, FD4)

(28) Das hat die Alternative für Deutschland, das haben wir gerade in unserm Konzept auch vorgestellt. (Weidel, FD4)

Una notazione va fatta in merito alle pause, i momenti di silenzio nel discorso. Il silenzio, secondo Bazzanella (2002: 35), non è solo "essenziale per l'ascolto della parola con cui si alterna nella sequenza fonica e nel cambio dei turni conversazionali, ma è un'altra possibile e diffusa risorsa comunicativa, talvolta più efficace dell'espressione verbale per raggiungere determinati scopi". La sua comprensione e interpretazione non è facile e implica dei processi di inferenza conversazionale (cfr. *ivi*, p. 37). Anche pause molto brevi possono infatti possedere una grande forza perlocutiva, in particolare se combinate con altri elementi, come l'intonazione e l'accento focale. Si veda in proposito l'es. 29, in cui *beklagen* e in particolare *Fakt*, entrambi dotati di accento focale, assumono una grande rilevanza:

Esempio (29): ((Transkript FD3, 01:06:35-01:06:42))			
{01:06:35}	007	AW:	=die ce de u: hat diese krieSe MITverursacht=-
	008		=und sie beKLagen jetzt die zustände die sie selber kreiert haben; (--)
	009		so:;=das ist ganz klar erstmal !FAKT!. (.)

Un'ultima notazione, ma non meno importante, riguarda le emozioni. L'utilizzo delle sopracitate *Beschwichtigungsstrategien* non deve suscitare l'impressione che i candidati dell'AfD non ricorrano anche all'aggressività⁶². Gauland, per esempio, in FD2, alla domanda di Will sul fatto se l'AfD abbia o meno idee costruttive per la Germania, risponde che quello non è il loro compito; alla reazione stupita e quasi divertita del pubblico, il candidato risponde bruscamente:

⁶¹ Rispettivamente, "Stelle die eigene Position positiv dar!" e "Demonstriere Leistungsfähigkeit und Durchsetzungskraft" ("Presenta la tua posizione come positiva!", "Dimostra efficienza e capacità di importi!", traduzioni —).

⁶² Grewenig (2001: 254) nota che nei dibattiti televisivi entrano in gioco delle vere e proprie *relazioni di potere*.

(30) Das Gelächter könnt' ihr lassen. (Gauland, FD2)

L'aggressività, che si esprime anche attraverso elementi di mimica e gestualità, nonché con un particolare tono di voce, risponde a quella necessità di mettere in scena un *conflitto* e fare così appello alle emozioni degli spettatori. Nei *talk show* tale conflitto è programmato già a partire dalla scelta degli ospiti (cfr. Grewenig 2005: 253), che, in quanto rappresentanti di posizioni opposte, grazie al meccanismo della *Verkörperung/Personalisierung*, saranno necessariamente in disaccordo⁶³. La personalizzazione delle posizioni politiche e degli interessi sociali (Grewenig 2001: 259) è infatti una strategia costitutiva del genere e consiste nell'identificazione di ospiti specifici con posizioni/opinioni precise. Ma le emozioni emergono anche a livello lessicale, come dimostrato per esempio dalla preferenza da parte di Weidel del termine *Familienangehörigen*, rispetto a *Familiennachzug* (FD4): il primo termine, infatti, rimanda a una persona che appartiene, che è dunque vicina alla propria cerchia, mentre il secondo significa letteralmente *successivo trasferimento* e deriva dal verbo *nachziehen*, dunque un'azione decisamente più impersonale. Analoghi effetti suscitano la rottura dei tabù e l'utilizzo di espressioni che creano scandalo, come accade per esempio quando Maas sottolinea che la libertà di religione è presente nella Costituzione tedesca e Gauland risponde che ai tempi della Costituzione non si era minimamente pensato all'islam (FD1). Brosda (2002: 373) sostiene che le emozioni rappresentino una delle ragioni sulla base delle quali gli spettatori decidono sulla lealtà politica e sulla suddivisione del potere (rappresentativo e politico): si capisce dunque perché esse siano fondamentali, tanto più in trasmissioni mirate ad allargare il consenso non solo nei confronti del partito, ma anche dell'ospite stesso in quanto personificazione di precise posizioni (cfr. *ivi*, p. 378ss.).

6. Conclusioni

Gauland e Weidel mettono in pratica nei dibattiti molte delle strategie utilizzate comunemente dai partiti populistici⁶⁴, spesso peraltro riconosciute e svelate dagli altri ospiti. La lingua utilizzata dai due candidati non è però identica e sembra corrispondere ai rispettivi orientamenti all'interno del partito: Gauland, più radicale, non teme di servirsi di un lessico che può richiamare anche il passato nazista, mentre Weidel, più moderata, preferisce rendere le sue affermazioni "oggettive" attraverso numeri e statistiche, spesso mirati a suscitare sentimenti specifici (cfr. grandi numeri di criminalità dei migranti, FD3).

Dal punto di vista lessico-semanticò, i candidati fanno spesso ricorso a strategie di *Bedeutungskonkurrenz* per connotare alcuni termini in un modo ben preciso; inoltre sfruttano strategie di nominazione e predicazione finalizzate in particolare all'*Abwertung* di alcune categorie di persone. I termini utilizzati dall'AfD possiedono dunque un carattere ideologico, in quanto possono essere spiegati attraverso le loro componenti di significato denotative, valutative e deontiche⁶⁵. Un esempio concreto a conferma di queste osservazioni risiede nei termini che riguardano i migranti, di norma connotati in modo molto negativo e posti in collegamento con l'islam e la criminalità.

⁶³ A volte ospiti con posizioni opposte vengono contrapposti anche fisicamente (cfr. duello Gauland-Maas, FD1).

⁶⁴ Ci si riferisce qui in particolare al populismo di destra, cfr. ad es. Niehr/Reissen-Kosch 2018.

⁶⁵ Brambilla (2007: 26) nota come ideologico per parlare di una parola faccia riferimento all'interpretazione di un gruppo sociale o politico e l'obiettivo di tale utilizzo è rafforzare un sentimento di appartenenza a un gruppo.

Per rafforzare questa prosodia semantica, che fa riferimento al topos della minaccia/paura, viene impiegato un sistema metaforico legato all'ambito militare, secondo cui nel Paese è in corso una *Masseninvasion*, che deve essere *bekämpft* (FD2) e per cui i confini devono essere debitamente controllati⁶⁶. L'effetto è certamente quello di evocare nell'ascoltatore sentimenti di paura⁶⁷ o anche rabbia, rafforzati da immagini simili, come quella di una *Spaltung der Gesellschaft* o di una classe politica che non è in grado di assolvere ai propri compiti. Analogamente vanno interpretate le numerose accumulazioni e l'utilizzo dell'ironia.

Per quanto concerne gli schemi argomentativi, il più evidente, e anche meno presente in altri generi comunicativi, è quello di giustificare termini che creano scandalo, che loro stessi o altri esponenti del partito hanno utilizzato, prendendone in parte le distanze. Il fatto di utilizzare questi termini, come già esplicitato nel *Manifest*, viene impiegato in realtà in modo calcolato per provocare gli avversari e sfruttare la critica conseguente come mezzo per *profilarsi*; la strategia di giustificare queste espressioni, tuttavia, consente di non andare mai "troppo oltre". Gauland arriva addirittura a sostenere esplicitamente che il fatto che esponenti di altri partiti parlino sempre *del-l'AfD* e non *con l'AfD* non fa altro che far aumentare il loro indice di consenso (FD2). A questo si aggiungono i tentativi di riappacificazione, le semplificazioni e la presentazione di sé stessi come franchi e schietti, in contrapposizione ai partiti che governano.

Non vanno inoltre dimenticati i processi di identificazione, che emergono in particolar modo attraverso l'utilizzo dei pronomi, come nel caso di *wir-Deutsche* o *wir-AfD*. Questi pronomi creano una contrapposizione fra chi appartiene a questi gruppi e chi non vi appartiene, realizzando una chiara *polarizzazione* che innesca sentimenti di inclusione ed esclusione⁶⁸. La costruzione della propria identità, infatti, avviene proprio attraverso la contrapposizione (discorsiva) con altri gruppi (cfr. ad es. Busse 1997: 31ss., Schneider 2014: 73). Questa polarizzazione viene rafforzata anche attraverso l'uso di figure retoriche e il ricorso alle emozioni.

In questa *Inszinierung*, i candidati sembrano mettere in campo molte delle strategie che applicano anche in altri contesti comunicativi⁶⁹; ciò che rappresenta una novità è il *volto* che essi propongono di sé stessi (e del proprio partito) nei dibattiti, decisamente moderato e dialogante, di chi è disposto a esporre le proprie ragioni e a discuterne. Nel caso di Gauland, in particolare, si ha l'impressione di trovarsi il più delle volte di fronte a dibattiti metalinguistici, in cui *Sprachthematizierungen* (strategico-prescrittive⁷⁰) sono la norma. L'AfD sfrutta qui dunque abilmente le possibilità offerte dal genere comunicativo *talk show* per la presentazione positiva di sé stessi e sembra fare appello in questo modo anche agli elettori più moderati o ai non-elettori (come stabilito anche nel *Manifest*), ampliando così il proprio consenso.

Dal punto di vista metodologico, è stato dimostrato come un'analisi politolinguistica possa essere efficacemente integrata da spunti derivanti dall'analisi conversazionale e dalla *Sprachkritik*. Un passo ulteriore potrebbe consistere nell'ampliamento del corpus, combinando poi quest'approccio, principalmente qualitativo, con uno quantitativo. Va infine ricordato che uno studio come quello di questo contributo potrebbe avere anche risvolti *pratici*, consentendo agli spettatori di

⁶⁶ Analogamente, Gür-Şeker (2019: 63) riscontra nei discorsi di Höcke svariate metafore della guerra.

⁶⁷ Cfr. qui le riflessioni di Wodak (2015) sul populismo di destra in generale.

⁶⁸ Cfr. per es. Schröter/Carius 2009: 107 e Gür-Şeker 2019.

⁶⁹ Cfr. riferimenti bibliografici, par. 1.

⁷⁰ Niehr (2002) distingue le *Sprachthematizierungen* in *descrittive*, quando viene semplicemente chiarito l'utilizzo di un termine, o *strategico-prescrittive*, quando un'espressione viene dichiarata come adatta/corretta ecc. rispetto a un'altra.

migliorare le proprie competenze nel decifrare e valutare l'effetto politico di ciò che vedono e ascoltano guardando un *talk show* politico (cfr. Tenscher 2002: 68) e dunque, in ultima istanza, la loro competenza democratica⁷¹.

APPENDICE

Legenda dei principali simboli GAT2 utilizzati (cfr. Selting et al. 2009):

(.), (-), (—)	Micropausa, pausa breve e media (ca. 0.2 fino a ca. 0.8 sec.)
:	Allungamento del suono (ca. 0.2-0.5 sec.)
°h, °hh	Inspirazione breve e media (ca. 0.2 fino a ca. 0.8 sec.)
?	Intonazione marcatamente ascendente
,	Intonazione mediamente ascendente
-	Intonazione stabile
;	Intonazione mediamente discendente
.	Intonazione marcatamente discendente
akZENT	Accento focale (<i>Fokusakzent</i>)
akzEnt	Accento secondario (<i>Nebenakzent</i>)
ak!ZENT!	Accento forte (<i>extra starker Akzent</i>)
=	“Allacciamento” veloce e diretto di un nuovo turno
()	Parti incomprensibili, talvolta con delle proposte
<<rall> >	Rallentando

Ulteriori notazioni rilevanti:

- sono stati trascritti principalmente i brani dei due capilista e, nel caso di sovrapposizioni, per esempio con altri ospiti o con il moderatore, queste sono state tralasciate;
- pur essendo tratti da trascrizioni più ampie, i passi in GAT sono stati numerati per comodità ripartendo da 001 per ogni dibattito;
- abbreviazioni per i dibattiti: FD1 (Illner), FD2 (Will), FD3 (Maischberger) e FD4 (Plasberg);
- abbreviazioni per i parlanti: AG (Alexander Gauland), AW (Alice Weidel).

CORPUS

ARD, Das Erste (07.12.2016), *MAISCHBERGER - Angst vor Flüchtlingen: Ablehnen, ausgrenzen, abschieben?*: www.youtube.com/watch?v=3mPdm3388Wo [01.10.2020]

ARD, Das Erste (18.09.2017), *Hart aber fair - Der Bürgercheck zur Wahl: Was muss sich ändern bei Sicherheit und Zuwanderung?*: www.youtube.com/watch?v=TmZYrDWwqdQ [01.10.2020]

ARD, Das Erste (24.09.2017), *ANNE WILL – Nach der Bundestagswahl*: www.youtube.com/watch?v=YFjfoGrjLJc [01.10.2020]

ZDF (06.10.2016), *MAYBRIT ILLNER - Hass auf die Politik – Gefahr für die Demokratie?*: www.youtube.com/watch?v=VThL0jMwtbI [01.10.2020]

⁷¹ Cfr. qui anche le riflessioni sulla *Sprachkritik* di Schiewe/Moraldo/Niehr 2019.

FONTI E BIBLIOGRAFIA

- AfD-Bundesvorstand GP/RE (2016), *AfD-Manifest. Die Strategie der AfD für das Wahljahr 2017*: www.talk-republik.de/Rechtspopulismus/docs/03/AfD-Strategie-2017.pdf [01.10.2020]
- Alexander, Robin – bpb.de (17.07.2020): «Die Geschehnisse des Septembers 2015». Oder: Sprachkämpfe um die Flüchtlingskrise: www.bpb.de/apuz/312828/sprachkaempfe-um-die-fluechtlingskrise
- ARD, Das Erste (25.05.2018), *Der Moderator. Frank Plasberg*: www1.wdr.de/daserste/hartaberfair/ueberuns/hartaberfairmoderator100.html [01.10.2020]
- Arenskrieger, Theresa (2019), „Zuwanderung muss dort aufhören, wo die Identität des eigenen Volkes gefährdet wird“. *Implizite Sprachstrategien im AfD-Landtagswahlkampf 2016*, in Jürgen Schiewe, Thomas Niehr, Sandro M. Moraldo (Hgg.), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung*, Bremen, Hempen Verlag, pp. 63-78.
- Bazzanella, Carla (2002), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini.
- Bender, Justus – Frankfurter Allgemeine Zeitung (25.01.2017a), *Die Strategie der Provokateure*: www.faz.net/aktuell/politik/inland/afd-bezeichnet-waehler-in-vertraulichem-papier-als-zielscheiben-14745611.html [01.10.2020]
- Bender, Justus – Frankfurter Allgemeine Zeitung (23.04.2017b), *Wer ist Alice Weidel? Die Scheingemäßigte*: www.faz.net/aktuell/politik/bundestagswahl/parteien-und-kandidaten/wer-ist-alice-weidel-die-schein-gemaessigte-14984572.html [01.10.2020]
- Bender, Justus – Frankfurter Allgemeine Zeitung (28.08.2017c), *Gauland: Özoguz in Anatolien entsorgen*: www.faz.net/aktuell/politik/bundestagswahl/afd-alexander-gauland-traeumt-von-entsorgung-aydan-oezoguz-15171141.html [01.10.2020]
- Berliner Kreis: berliner-kreis.info/ueber-uns [01.10.2020]
- Brambilla, Marina Marzia (2007), *Il discorso politico nei paesi di lingua tedesca. Metodi e modelli di analisi linguistica*, Roma, Aracne.
- Brosda, Carsten (2002), *Emotionen und Expressivität in Polit-Talks. Die emotionale Dimension von Politiker-Diskussionen im Fernsehen*, in Jens Tenscher, Christian Schicha (Hrsg.), *Talk auf allen Kanälen. Angebote, Akteure und Nutzer von Fernsehgesprächssendungen*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, pp. 371-386.
- Burkhardt, Armin (1996), *Politolinguistik. Versuch einer Ortsbestimmung*, in Josef Klein, Hans-Joachim Diekmannshenke (Hrsg.), *Sprachstrategien und Dialogblockaden. Linguistische und politikwissenschaftliche Studien zur politischen Kommunikation*, Berlin, De Gruyter, pp. 75-100.
- Busse, Dietrich (1997), *Das Eigene und das Fremde. Annotationen zu Funktion und Wirkung einer diskurssemantischen Grundfigur*, in Matthias Jung, Martin Wengeler, Karin Böke (Hrsg.), *Die Sprache des Migrationsdiskurses. Das Reden über „Ausländer“ in Medien, Politik und Alltag*, Opladen, Westdeutscher Verlag, pp. 17 - 35.
- Calpestrati Nicolò, Foschi Albert Marina (2019), *Ironie in der Propaganda der extremen Rechten*, in Jürgen Schiewe, Thomas Niehr, Sandro M. Moraldo (Hgg.), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung*, Bremen, Hempen Verlag, pp. 151-164.
- Cedroni, Lorella (2014), *Politolinguistica. L'analisi del discorso politico*, Roma, Carocci.
- Cinato, Lucia (2017), *L'interazione nel dialogo spontaneo*, in Marcella Costa, Marina Foschi Albert (a cura di), *Grammatica del tedesco parlato*, Pisa, Pisa University Press, pp. 95-113.
- Costa Marcella, Mazza Donatella (2017), *Generi comunicativi*, in Marcella Costa, Marina Foschi Albert (a cura di), *Grammatica del tedesco parlato*, Pisa, Pisa University Press, pp. 69-94.
- Decker, Frank – bpb.de (16.07.2018a), *Die Programmatik der AfD*: www.bpb.de/politik/grundfragen/parteien-in-deutschland/afd/273132/programmatik [01.10.2020]
- Decker, Frank – bpb.de (16.07.2018b), *Etappen der Parteigeschichte der AfD*: www.bpb.de/politik/grundfragen/parteien-in-deutschland/afd/273130/geschichte [01.10.2020]
- Decker, Frank – bpb.de (16.07.2018c), *Kurz und bündig: Die AfD*: www.bpb.de/politik/grundfragen/parteien-in-deutschland/afd/211108/kurz-und-buendig [01.10.2020]
- Der Bundeswahlleiter (2017), *Bundestagswahl 2017*: www.bundeswahlleiter.de/bundestagswahlen/2017/ergebnisse.html [01.10.2020]
- Duden online: www.duden.de [01.10.2020]

- Eitz, Thorsten – bpb.de (15.07.2010), *Begriffe besetzen oder das Ringen um Wörter*: www.bpb.de/politik/grundfragen/sprache-und-politik/42715/begriffe-besetzen?p=all [01.10.2020]
- Fiehler, Reinhard (2017), *Zur Geschichte der Erforschung von gesprochener Sprache und Mündlichkeit in Deutschland*, in Marcella Costa, Marina Foschi Albert (a cura di), *Grammatica del tedesco parlato*, Pisa, Pisa University Press, pp. 12-49.
- Foschi Albert, Marina (2017), *Grammatica del tedesco scritto e parlato*, in Marcella Costa, Marina Foschi Albert (a cura di), *Grammatica del tedesco parlato*, Pisa, Pisa University Press, pp. 51-67.
- Gannuscio, Vincenzo (2019), „Wir sind das (echte) Volk.“ Sprachliche Ausgrenzungsstrategien der rechtspopulistischen Propaganda der AfD und der Lega Nord, in Jürgen Schiewe, Thomas Niehr, Sandro M. Moraldo (Hgg.), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung*, Bremen, Hempen Verlag, pp. 43-61.
- Gepp, Joseph – profil (02.09.2016), *Begriff Wirtschaftsflüchtling: Der große Andere*: www.profil.at/wirtschaft/begriff-wirtschaftsfluechtling-8239115 [01.10.2020]
- Girnth, Heiko (2002), *Sprache und Sprachverwendung in der Politik. Eine Einführung in die linguistische Analyse öffentlich-politischer Kommunikation*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Girnth, Heiko – bpb.de (15.07.2010), *Sprachvermittlung und Sprachprobleme*: www.bpb.de/politik/grundfragen/sprache-und-politik/42699/sprachvermittlung [01.10.2020]
- Grewenig, Adi (2001), *Politische Talkshows. Zur Funktionalität eines medialen Inszenierungskonzepts*, in Siegfried Jäger, Jobst Paul (Hgg.), *Diese Rechte ist immer noch Bestandteil unserer Welt. Aspekte einer neuen konservativen Revolution*, Duisburg, DISS, pp. 247-284.
- Grewenig, Adi (2005), *Politische Talkshows - Ersatzparlament oder Medienlogik eines inszenierten Weltbildes? Zwischen Skandalisierung und Konsensherstellung*, in Jörg Kilian (Hg.), *Sprache und Politik. Deutsch im demokratischen Staat*, Mannheim u.a., Dudenverlag, pp. 241-257.
- Grewenig, Adi (2017), *TV-Diskussionen/Politische Talkshows*, in Thomas Niehr, Jörg Kilian, Martin Wengeler (Hgg.), *Handbuch Sprache und Politik*. Bremen: Hempen Verlag, pp. 553-574 (Band 2).
- Gür-Şeker, Derya (2019), *Exklusionsstrategien in rechtspopulistischen Reden. Eine sprachkritische Annäherung mit Fokus auf Nomination, Prädikation und Metapherngebrauch im Diskurs über Migranten*, in Jürgen Schiewe, Thomas Niehr, Sandro M. Moraldo (Hgg.), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung*, Bremen, Hempen Verlag, pp. 79-97.
- Hoser, Paul – Historisches Lexikon Bayerns (11.05.2006), *Völkischer Beobachter*: www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Völkischer_Beobachter [01.10.2020]
- Kämper, Heidrun D. (2017), *Das Grundsatzprogramm der AfD und seine historischen Parallelen. Eine Perspektive der Politolinguistik*, in *Sprachreport* 33 (2017), H. 2, pp. 1-21.
- Katelhön, Peggy (2008), *Kleine Wörter: Abtönung und Modalpartikeln*, in Martina Nied Curcio (a cura di), *Ausgewählte Phänomene zur Kontrastiven Linguistik Italienisch-Deutsch. Ein Studien- und Übungsbuch für italienische DaF-Studierende*, Milano, Franco Angeli, pp. 212-232.
- Katelhön Peggy, Nied Curcio Martina (2017), *Lessico, morfologia e formazione delle parole*, in Marcella Costa, Marina Foschi Albert (a cura di), *Grammatica del tedesco parlato*, Pisa, Pisa University Press, pp. 139-169.
- Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (2017), *Spitzenkandidierende der Parteien*: www.bundestagswahl-bw.de/spitzenkandidaten-btwahl2017/#c31761
- Leif, Thomas (2017), *Tabubruch, Provokation, Opferstatus: Wie die AfD jenseits ihrer ‚bürgerlichen‘ Fassade Politik betreibt, offenbart ihr Strategiepapier für das Wahljahr 2017*, in Ansgar Klein, Hans-Josef Legrand, Thomas Leif, Jan Rohwerder (Hgg.): *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, Berlin/Boston, W. de Gruyter, Vol.30(2), pp. 26-33.
- Miłkowska-Samul, Kamila (2011), *La retorica come strumento dell'analisi critica del discorso – Il caso del discorso politico*, in *Kwartalnik Neofilologiczny*, LVIII, 1/2011, pp. 3-15.
- Missaglia, Federica (2017), *Fonetica e prosodia*, in Marcella Costa, Marina Foschi Albert (a cura di), *Grammatica del tedesco parlato*, Pisa, Pisa University Press, pp. 171-195.
- Myers, Greg (2008), *Analysing Interaction in Broadcast Debates*, in Ruth Wodak, Michał Krzyzanowski (ed.), *Qualitative discourse analysis in the social sciences*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, pp. 121-144.

- Niehr, Thomas (2002), *Kampf um Wörter? Sprachthematizierungen als strategische Argumente im politischen Meinungsstreit*, in Oswald Panagl, Horst Strümer (Hgg.), *Politische Konzepte und verbale Strategien. Brisante Wörter – Begriffsfelder – Sprachbilder*, Bern [u. a.], pp. 85-104 (Sprache im Kontext 12).
- Niehr, Thomas (2014), *Einführung in die Politolinguistik. Gegenstände und Methoden*, Göttingen, UTB.
- Niehr, Thomas (2015), *Politolinguistik und/oder Sprachkritik? Das Unbehagen in und an der Deskriptivität*, in *Linguistik Online* 73, 4/15, pp. 139-152.
- Niehr, Thomas – bpb.de (16.01.2017), *Rechtspopulistische Lexik und die Grenzen des Sagbaren*: www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240831/rechtspopulistische-lexik-und-die-grenzen-des-sagbaren [01.10.2020]
- Niehr Thomas, Reissen-Kosch Jana (2018), *Volkes Stimme? Zur Sprache des Rechtspopulismus*, Berlin, Duden Verlag.
- Orletti, Franca (2000), *La conversazione diseguale. Potere e interazione*, Roma, Carocci.
- Palermo Francesco, Woelk Jens (2005), *Germania*, Bologna, il Mulino.
- Penz, Hermine (1996), *Language and Control in American TV Talk Shows. An Analysis of Linguistic Strategies*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Pfahl-Traughber, Armin – bpb.de (02.02.2015), *Pegida – eine Protestbewegung zwischen Ängsten und Ressentiments*: www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/200901/pegida-eine-protestbewegung-zwischen-aengsten-und-ressentiments [01.10.2020]
- Puschner, Uwe – bpb.de (07.07.2016), *Die völkische Bewegung*: www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/230022/die-voelkische-bewegung [01.10.2020]
- Reisigl, Martin (2008), *Analysing political rhetoric*, in Ruth Wodak, Michał Krzyzanowski (ed.), *Qualitative discourse analysis in the social sciences*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, pp. 96-120.
- Reissen-Kosch, Jana (2019), „Deutschland muss Deutschland bleiben“ – *Das Eigene und das Fremde in der Asyl- und Flüchtlingspolitik*, in Jürgen Schiewe, Thomas Niehr, Sandro M. Moraldo (Hgg.), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung*, Bremen, Hempen Verlag, pp. 165-176.
- Roessler, Sophia (2014), *Basiswissen für Dolmetscher – Deutschland und Italien*, Berlin, Frank & Timme (Verlag für wissenschaftliche Literatur).
- Schicha, Christian (2002), *Die Inszenierung politischer Diskurse. Beobachtung zu Politikerauftritten in Fernsehtalkshows*, in Jens Tenscher, Christian Schicha (Hrsg.), *Talk auf allen Kanälen. Angebote, Akteure und Nutzer von Fernsehgesprächssendungen*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, pp. 213-231.
- Schicha Christian, Tenscher, Jens (2002), *Talk auf allen Kanälen. Eine Einführung*, in Jens Tenscher, Christian Schicha (Hrsg.), *Talk auf allen Kanälen. Angebote, Akteure und Nutzer von Fernsehgesprächssendungen*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, pp. 9-35.
- Schiewe, Jürgen (2017), *Sprachkritik*, in Thomas Niehr, Jörg Kilian, Martin Wengeler (Hgg.), *Handbuch Sprache und Politik*. Bremen: Hempen Verlag, pp. 1121-1144 (Band 3).
- Schiewe Jürgen, Niehr Thomas, Moraldo Sandro M. (2019), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung. Eine Vorbemerkung*, in Jürgen Schiewe, Thomas Niehr, Sandro M. Moraldo (Hgg.), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung*, Bremen, Hempen Verlag, pp. 7-10.
- Schmidt, Katrin – Gabler Wirtschaftslexikon (19.02.2018) *Bevölkerung*: wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/bevoelkerung-31714 [01.10.2020]
- Schröter, Melani (2011), *Schlagwörter im politischen Diskurs*, in Christine Domke, Jörg Kilian (Hgg.), *Sprache in der Politik. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen der politolinguistischen Forschung*, Göttingen, Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes (58, 3), pp. 249-257.
- Schröter, Melani / Carius, Björn (2009), *Vom politischen Gebrauch der Sprache – Wort, Text, Diskurs. Eine Einführung*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Schmitz-Berning, Cornelia (1998), *Vokabular des Nationalsozialismus*, Berlin, W. de Gruyter.
- Schneider, Clemens (2014), *Nation: Diktion und Konstruktion*, in Annette Siemes, Clemens Schneider (Hrsg.), *Offene Grenzen? Chancen und Herausforderungen der Migration*, Berlin, Universum AG, pp. 73-92.

- Selting, Margret et al. (2009), *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)*, in *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, Ausgabe 10, pp. 353-402.
- Tenscher, Jens (1999), «Sabine Christiansen» und «Talk im Turm». *Eine Fallanalyse politischer Fernseh-talkshows*, in *Publizistik* 3, pp. 317-333.
- Tenscher, Jens (2002), *Talkshowisierung als Element moderner Politikvermittlung*, in Jens Tenscher, Christian Schicha (Hrsg.), *Talk auf allen Kanälen. Angebote, Akteure und Nutzer von Fernsehgesprächsendungen*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, pp. 55-71.
- Treccani online: www.treccani.it [01.10.2020]
- Wehner, Markus – Frankfurter Allgemeine Zeitung (28.02.2015), *AfD-Vizechef im Porträt: Die drei Leben des Alexander Gauland*: www.faz.net/aktuell/politik/portraits-personalien/afd-vizechef-die-drei-leben-des-alexander-gauland-13442469.html [01.10.2020]
- Wengeler, Martin (2017), *Wortschatz I: Schlagwörter, politische Leitvokabeln und der Streit um Worte*, in Kersten Sven Roth, Martin, Wengeler, Alexander Ziem (Hgg.): *Handbuch Sprache in Politik und Gesellschaft*, Berlin/Boston, de Gruyter, pp. 22–46.
- Wildt, Michael (2017), *Volk, Volksgemeinschaft, AfD*, Hamburg, Hamburger Edition.
- Wodak, Ruth (2009), *Language and politics*, in Jonathan Culpeper, Francis Katamba, Paul Kerswill, Ruth Wodak, Tony McEnery (ed.), *English Language: Description, Variation and Context*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 577-594.
- Wodak, Ruth (2015), *The politics of fear. What right-wing populist discourses mean*, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore, SAGE Publications.

EUGENIO VERRA • is PhD student at the University of Milan “La Statale”, Department of Language Mediation and Intercultural Communication. Operating in the field of German linguistics, his research activity focuses mainly on spoken language and conversation analysis, semantics, pragmatics, discourse analysis and the analysis of political language (politolinguistics).

E-MAIL • eugenio.verra@unimi.it

InCONTRI

LETTERATURA E ALBERI. UNA TAVOLA ROTONDA
INTORNO E INCONTRO AGLI ALBERI NELLE
LETTERATURE DI LINGUA TEDESCA E DI LINGUA
INGLESE

A cura di
Carmen CONCILIO

من قلبي سلام لبيروت

Pace a Beirut dal mio cuore

Peace to Beirut from my heart (inglese)

La paix à Beirut de mon coeur (francese)

Paz a Beirut desde mi corazón (spagnolo)

Frieden für Beirut von Herzen (tedesco)

Pau a Beirut des del meu cor (catalano)



我由衷地希望贝鲁特永久和平 (cinese)
心からベイルートの平和を (giapponese)

Мир Бејруту од свег срца (serbo)

Мир в Бејруте от всего сердца (russo)

Paz a Beirut do meu coração (portoghese)

Z głębi serca - pokój Bejrutowi (polacco)

Din toată inima: pace pentru Beirut (romeno)

Illustrazione: Paola de Ruggieri,
gruppo Anzaar - *Sguardi dal Me-*
diterraneo

La tavola *Pace a Beirut* è stata realizzata da Paola de Ruggieri, del progetto Anzaar, il 4 agosto 2020, quando Beirut è stata sconvolta dall'esplosione di 2.750 tonnellate di nitrato d'ammonio depositate da anni – e senza misure di sicurezza – nel porto della città. Il disastro, com'è noto, ha causato circa 200 vittime, 7.000 feriti e 300.000 persone senzatetto. La già critica situazione economica del paese, recentemente aggravatasi a causa della pandemia di COVID-19 tuttora in corso, si trova oggi a dover rimediare ai danni di questo apocalittico incidente, che sono stimati in diversi miliardi di euro. Nel disegno il rosso della bandiera libanese è sbiadito in segno della sofferenza del paese, mentre il cedro raffigurato nel centro, simbolo del Libano, è ricco di fronde a rappresentare la grande vitalità dei libanesi. Il cedro sovrasta la nube provocata dall'esplosione e le sue radici la trattengono. Sotto, come in una morsa, la stringe il verso di una famosa canzone di Fayrūz, la più nota cantante del paese: *Min qalbī salām li-Bayrūt*, "Dal mio cuore, pace a Beirut". Lo stesso verso, ripetuto in tutte le lingue insegnate e studiate nel nostro Dipartimento, abbraccia il cedro a mo' di cornice.

Claudia Tresso (Lingua e Letteratura araba)
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

LETTERATURA E ALBERI





Una tavola rotonda intorno e incontro agli alberi
nelle letterature di lingua tedesca e di lingua inglese

Carmen CONCILIO

ABSTRACT • The present contribution serves as an introduction to the Journal section entitled *InContri* (“encounters”), which is meant as a forum and as an open debate. In the specific case, a return to an ethics of “plant consciousness” is encouraged through the contribution that Literature and the Environmental Humanities do provide. As Richard Power’s novel *The Overstory* shows, writing about trees and electing them as protagonists is a rewarding experience also to the readers. Consequently, four academics present their scholarly research achievements and results in order to debate on the role of trees in German and Swiss Literatures, as well as in Palestinian Literature written in English and in English Renaissance Literature.

KEYWORDS • Anglophone postcolonial literature; Trees; Environmental Humanities; German Literature; Palestinian literature; English Literature.

1. Noi, gli alberi e la letteratura

L’anno in corso, il 2020, è dedicato alla salute delle piante. Salute che, se preservata, custodita e curata, contribuirà al raggiungimento di vari obiettivi dell’Agenda per lo Sviluppo sostenibile 2030. Gli alberi garantiscono a noi “salute e benessere” , gli alberi sono alla base della “vita sulla terra” , gli alberi facilitano la “lotta contro il cambiamento climatico” , gli alberi contribuiscono alla realizzazione e promozione di “città e comunità sostenibili” . Gli alberi da soli riuscirebbero a fare per noi più di quanto noi riusciamo a fare per l’ambiente. Questo è il significato della copertina di questa sezione della rivista, intitolata *InContri*, che vede un albero di cedro del Libano (*Cedrus libani*, A. Rich. 1823) trattenere con le proprie radici la nube dell’esplosione che il 4 agosto 2020 ha devastato la città, già martoriata nei decenni precedenti da guerra civile, attentati dinamitardi e incursioni aeree. L’albero è un segno di speranza, è una possibilità di cura per il territorio, è un simbolo di rinascita con cui il gruppo di lavoro Anzaar, collettivo che coniuga le arti grafiche e le competenze in lingua e letteratura araba, ha voluto esprimere un segno di solidarietà anche da parte del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne e dell’Università di Torino alla città di Beirut e al popolo libanese.

Gli alberi sono l’altro da noi. Questa affermazione va liberata dall’ontologia metafisica dell’essentialismo – secondo la visione di una “vegetal anti-metaphysics” (Marder 2013, 16) – e va intesa invece quale atto di conoscenza e d’incontro con l’altro, che è sempre altro e fuori da noi. Non v’è dipendenza maggiore se non quella tra esseri umani – il mondo animale in genere – e alberi. Per vivere abbiamo bisogno di acqua, come gli alberi, e di ossigeno, che gli alberi producono. Quindi l’albero ci viene incontro, ci soccorre e dispensa benessere. Il nostro legame con gli alberi

non è solo di natura chimica – la cifra dell’Ossigeno – ma è la compartecipazione al flusso della vita, è un essere invischiati, un essere immersi nel comune fluido vitale:

“Vivono a distanze siderali dal mondo umano così come dalla quasi totalità degli altri viventi.” (Coccia 2020, 17)

“[...] tutta la vita animale superiore (che ha carattere aerobico) si nutre dello scambio organico gassoso di questi esseri (l’ossigeno). [...] La vita vegetativa (*psychè trophikè*) [...] è un luogo condiviso da tutti gli esseri viventi. Attraverso le piante, la vita si definisce innanzitutto come qualcosa che *circola* tra i viventi.” (Coccia 2020, 19)

La ben nota romanziera indiana Arundhati Roy, vincitrice del Man Booker Prize nel 1997 con il suo best seller *The God of Small Things*, ben presto tradotto in quaranta lingue, è diventata un’attivista ambientale piuttosto influente in India e nel mondo. Per fare ciò, ha dichiarato di aver dovuto mettere da parte la letteratura:

Instinct led me to set aside Joyce and Nabokov, to postpone reading Don DeLillo’s big book and substitute it with reports on drainage and irrigation, with journals and books and documentary films about dams and why they are built and what they do. (1999, n.p.)

Mettere da parte la letteratura per dedicarsi agli studi di documenti tecnico-scientifici è certamente una strategia ammirevole per acquisire competenze nel campo degli studi su ambiente e sostenibilità. Tuttavia, questa non deve essere l’unica strada. Meglio sarebbe pervenire ad una integrazione dei saperi umanistici e scientifici, per raggiungere e trasmettere un nuovo tipo di consapevolezza e una nuova idea di cittadinanza partecipe e attiva.

Gli alberi permettono e promuovono proprio questo dialogo integrato tra i saperi delle cosiddette *Environmental Humanities*.

Negli ultimi decenni si è verificato un vero e proprio cambiamento di paradigma (*plant turn*) grazie agli studi di neurobiologia vegetale. Per esempio, in Italia lo studioso Stefano Mancuso, tra gli altri, è riuscito a creare una nuova sensibilità verso gli alberi e le piante. I suoi studi, confortati da dati sperimentali comprovati e confermati dalla comunità scientifica internazionale, hanno dimostrato come le piante e gli alberi siano in grado di “vedere”, di “contare”, di “ascoltare”, ma soprattutto di “comunicare” e “collaborare” (Chamovitz 2013).

Gli alberi, per esempio, possono ricordare, pur non essendo dotati di un organo che corrisponda al cervello. Se un ulivo viene a trovarsi in condizioni di estrema siccità o accresciuta salinità, reagisce modificando il proprio metabolismo. Se l’evento si ripetesce, anche in modo più grave, l’albero metterebbe in atto strategie ancora più efficaci, avendo memoria dello stress subito. L’epigenetica spiega che le piante e gli alberi mettono in atto una modifica nel comportamento genico senza alterazioni della sequenza (Mancuso 2017, 6, 13). Comprendere che alberi e piante sono simili a noi non vuol dire assimilarli a noi, ma riconoscerli semplicemente come esseri viventi, agenti, e per questo degni di alcuni diritti primari (Viola 2020).

La letteratura dal canto suo procede secondo un metodo accogliente, ospitale e comprensivo. In quanto presidio immaginifico, spirituale, culturale, etico ed estetico dell’umanità, la letteratura è capace di ripristinare e radicare ciò che è andato perduto, soprattutto in Occidente: l’interrelazione interdipendente e reciproca tra umano e non-umano. Tutto questo è proprio ciò che accade nel romanzo di Richard Powers, premio Pulitzer 2019, intitolato *The Overstory*, tradotto in italiano come *Il Sussurro del mondo*.

In questo romanzo la letteratura, anzi, *les belles lettres* danno accesso alla biologia vegetale: gli alberi non sono decorativi ma sono il nocciolo della questione, sono soggetti privati di diritti, sono oggetto di studio dovizioso e devoto e sono agenti o attori della storia che li racconta e che essi ci raccontano. Sono il contenitore e il contenuto del racconto e il loro destino è intimamente legato a quello di uomini e donne che ben presto sviluppano un movimento ambientalista per la salvaguardia delle sequoie secolari (*Sequoia sempervirens* Endlicher. 1847; *Sequoia giganteum* Lindley, Buchholz. 1939).

L'autore, per sua stessa ammissione, aveva come obiettivo da un lato di includere tutte le scoperte scientifiche degli ultimi decenni sulla biologia degli alberi, dall'altro salvare quelle sparute macchie di foreste primordiali che ancora persistono negli Stati Uniti. Ancor di più: voleva liberarci dalla "maledizione di Adamo", la nostra propensione a immedesimarci esclusivamente in ciò che ci somiglia.¹

Con gli alberi noi condividiamo un quarto del nostro patrimonio genetico, soprattutto la capacità di metabolizzare gli zuccheri. Eppure gli alberi sono come alieni venuti da Marte. Gli alberi sono nostri vicini, ma rimangono per lo più invisibili e misteriosi.

Il romanzo di Powers è la chiave di volta per passare dalla nostra abituale indifferenza (*tree blindness*) ad una vera e propria consapevole percezione (*tree consciousness*). Il romanzo si potrebbe leggere anche come un erbario, grazie alle piccole incisioni botaniche riprodotte all'inizio dei capitoli, che forniscono indizi silenziosi al lettore su quale specie arborea sia legata al personaggio che viene così presentato. Il dramma inscenato non è il dramma psicologico dell'individuo che lotta contro sé stesso, né il dramma sociale e politico dell'individuo che lotta contro un avversario: è il dramma, nuovo e antico allo stesso tempo, dell'agone della *hybris* umana in-contro alla *hybris* della natura. Questo agone caratterizzava la letteratura sin dai tempi antichi e caratterizza le "letterature indigene", ma si è perso nella letteratura occidentale, in particolare europea e nord-americana.

Prendendo le mosse dalla piaga che ha colpito i castagni (*Castanea dentata* (Marsh.) Borkh. 1800) del Nordamerica, dalla costa est alla costa ovest, decimando interi boschi (come non pensare all'epidemia di *Xylella fastidiosa* che ha annientato e fatto seccare gli ulivi dell'intera area del Salento?), si procede, nel romanzo di Powers, verso la scoperta dei sistemi di comunicazione che gli alberi adottano e alla solidarietà e reciproca sussistenza basata sulla condivisione dell'apparato radicale.

Leggere questo romanzo è un'esperienza unica del mondo vegetale in relazione al mondo umano. Gli alberi sono protagonisti in molte narrazioni letterarie di tutti i paesi. In questa "tavola rotonda" di saggi accademici in dialogo l'uno con l'altro, studiosi di Germanistica e di Anglistica si sono incontrate in un forum intorno agli alberi in letteratura. Tale dialogo è stato ispirato e ha avuto origine da una conferenza internazionale che si è tenuta all'Università di Torino nel 2019 dal titolo "Trees in/and/around Literature in the Anthropocene", organizzata da Daniela Fargione (Dipartimento di Studi Umanistici) e da chi scrive (Carmen Concilio, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne) e a cui hanno preso parte studiosi e studiose, poetesse, poeti e artiste di ben otto paesi diversi, dalla Finlandia al Canada, dalla Turchia alla Germania, dall'Italia all'Inghilterra, agli Stati Uniti e al Portogallo.² La conferenza ha promosso lo studio

¹ Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=1CVdc_1HaMU.

² Un doveroso ringraziamento va a Daniela Fargione, studiosa e docente di Letteratura Nord-Americana al

della relazione tra alberi e spiritualità, ha evidenziato le rappresentazioni del connubio umano-arboreo in letteratura ma anche in arte, in poesia, fotografia e performance con alberi che sono individui identificati dalla propria “ecceitas”, seppur ben radicati in foreste, parchi o piantagioni.

La conferenza era prossima alla Giornata delle piante, 18 maggio 2019. Questa pubblicazione, ora, vede la luce nell’anno dedicato alla Salute delle piante³ e dimostra la costante attenzione verso l’indagine scientifica e accademica sul ruolo degli alberi nella letteratura, nella cultura e nel tempo del nostro Antropocene.

In questo forum alcuni esemplari di alberi spiccano nel contesto di una disamina del loro ruolo simbolico in letteratura, non solo e non tanto in relazione agli autori cui sono legati, bensì in relazione al valore intrinseco e radicato in una specifica congerie culturale e in un momento epocale particolarmente significativi.

Nel primo caso, Silvia Ulrich, ricercatrice e studiosa di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell’Università di Torino, individua nel pensiero del “giovane Goethe” le tracce di una nuova lettura della natura – simboleggiata da due alberi di noce (*Juglans regia* L., 1753) – che parte da suggestioni alchemiche, approdando a posizioni ecocritiche *ante litteram*. Nel secondo caso, Tamara Iaccio, dottoressa di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati dell’Università di Napoli “L’Orientale”, identifica una rete di significazioni create dagli alberi, tra gli altri l’ulivo (*Olea europaea* L., 1753), l’arancio (*Citrus sinensis* (L.) Osbeck, 1765) e il fico (*Ficus carica* L., 1753). Essi sono collocati sia nel paesaggio dei Territori occupati sia evocati nella memoria di esuli, rifugiati ed espatriati della diaspora palestinese e radicati ad una terra che non coincide con uno Stato-nazione. Se da un lato con uno stile sobrio ed elegante ed una metodologia rigorosa il saggio di Silvia Ulrich affronta uno dei padri della letteratura tedesca per illustrarne e motivarne l’adesione ad un nuovo sentire classicista, nel superamento dello *Sturm und Drang*, il contributo di Tamara Iaccio introduce scrittori e scrittrici palestinesi in lingua inglese, forse meno noti, ma proprio per questo portavoce di un discorso originale, solo in apparenza disgiunto da un discorso di rivendicazione politica ed ecologica: la cura del frutteto.

Diversamente, le studiose Anna Fattori e Lucia Folena inaugurano i loro rispettivi saggi con una analitica disamina etimologica dei termini “bosco” e “foresta”, per meglio identificarne la valenza quali *topoi* culturali nei loro ambiti specifici di investigazione: la Svizzera tedesca di Robert Walser e la cultura tedesca, nel saggio di Anna Fattori, docente di Letteratura tedesca presso l’Università di Roma Tor Vergata, e la foresta nella letteratura del canone rinascimentale inglese, ma non solo, nel saggio di Lucia Folena, docente di Letteratura inglese presso l’Università degli Studi di Torino.

Curiosamente, percorrendo esemplari sentieri critico-teorici differenti, ma soprattutto seguendo la *ratio* degli scrittori presi in esame, Robert Walser e William Shakespeare, sia Anna Fattori sia Lucia Folena approdano alla scrittura quale forma più vicina alla natura espressiva dell’albero. Anna Fattori lo fa a partire dal termine “*Blatt-Blätter*”, “foglia-foglie”, che in lingua tedesca indica sia la “foglia” dell’albero sia il “foglio” di carta.

Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino, con la quale ho condiviso un affascinante progetto di ricerca volto all’etica della conoscenza del ruolo degli alberi nelle World Literatures in English nell’era dell’Antropocene.

³ Cfr. Carmen Concilio e Daniela Fargione, http://frida.unito.it/wn_pages/contenuti.php/427_culture-produzione-culturale-e-artistica-filosofia/436_le-mani-come-radici-per-un039ecocritica-che-parte-dagli-alberi-spingendo-all039azione/.

Anche in italiano vi è una parziale coincidenza fra i termini “foglia” e “foglio”, ma la diversa desinenza, distinguendo il maschile dal femminile, finisce per contraddistinguere anche due significanti diversi. Più consono sarebbe l’esempio del termine italiano “pagina” che identifica sia la “pagina” inferiore o superiore della foglia d’albero sia la “pagina” di quaderno o del libro, e come il termine tedesco lega la foglia alla pagina scritta. Questo riporta alla mente una delle “pagine” più belle e memorabili per sensualità tra gli scritti di Michael Ondaatje, il quale spiega le forme curvilinee dell’alfabeto singalese in relazione alle foglie su cui viene impresso:

I still believe the most beautiful alphabet was created by the sinhalese. The insect of ink curves into a shape that is almost sickle, spoon, eyelid. The letters are washed blunt glass which betray no jaggedness. Sanskrit was governed by verticals, but its sharp grid features were not possible in Ceylon. Here the Ola leaves which people wrote on were too brittle. A straight line would cut apart the leaf and so a curling alphabet was derived from its Indian cousin. Moon coconut. The bones of a lover’s spine. [...] How to write. The self-portrait of language. Lid on a cooking utensil that takes the shape of fire. Years later, looking into a biology textbook, I came across a whole page depicting the small bones in the body and recognized, delighted, the shapes and forms of the first alphabet I ever copied from Kumarodaya’s first grade reader. (Ondaatje 1983, 83)

Lucia Folea, invece, a partire dal termine germanico “book” che deriva dall’antico “*beech-tree*”, faggio (*Fagus sylvatica* L., 1753), riconduce la scrittura su corteccia all’origine della letteratura e della scrittura e concentra la sua analisi, raffinata, complessa e meticolosamente documentata, sulla presenza della foresta nella letteratura rinascimentale inglese, in particolare *As You Like It* di William Shakespeare. Dunque questi sono i luoghi da cui originò la scrittura e a cui la scrittura sembra far ritorno.

Questo ricorda come in Australia la corteccia d’albero (*Melaleuca quinquenervia* S.T. Blake, 1945) sia strumento tradizionale di scrittura, al punto che la poetessa e attivista aborigena Kath Walker (1920-1993) ha preso il nome di Oodgeroo (*paperbark tree*) Noonuccal. Non solo in questo modo si identificano le antiche origini dell’arte della scrittura come incisione della corteccia con bastoncini infuocati, ma anche la continuità tra individuo e natura, individuo e albero, uniti in un’unica comunità, quasi poi a includere “matericamente” una scrittura sul corpo (Di Blasio, Zanoletti 2013, 22).

I quattro saggi del forum nelle loro dialogiche convergenze e nella loro accademica specificità disciplinare offrono letture estremamente avvincenti di autori, paesaggi, singoli alberi, boschi o foreste che meritano tutta la nostra attenzione e finiscono per ripopolare il nostro immaginario non di immagini, non di icone, non di rappresentazioni ma di esperienza.

Così, il dolore di Werther per gli alberi abbattuti, dissacrati in nome di un profitto economico piccolo-borghese, segno di un cambiamento epocale irriverente verso la natura; il dolore nel ricordare quegli alberi così tipici del paesaggio del Medioriente e del Mediterraneo, sottratti dalla Storia ai loro proprietari; l’*ekphrasis* cifra distintiva in Walser; o, ancora, la metamorfosi che molti personaggi di Shakespeare e dei suoi contemporanei subiscono in quel mondo altro e altrove, “green”, “golden” e utopico della foresta, da cui fanno ritorno mutati nello spirito ma, soprattutto, nella consapevolezza, sono tutti episodi di una grande saga letteraria intorno e incontro agli alberi. Buona lettura!

REFERENCES

- Chamovitz, Daniel, *What a Plant Knows*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, traduzione di Pier Luigi Gaspa, *Quel che una pianta sa*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Coccia, Emanuele 2016, *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Bibliothèque Rivages, traduzione di Silvia Prearo, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, Il Mulino.
- Concilio Carmen, Fargione Daniela (eds.) 2021, *Trees in Literature and the Arts. HumanArboreal Perspectives in the Anthropocene*, Minneapolis, Lexington Books, forthcoming.
- Di Blasio Francesca, Zanoletti Margherita (a c. di) 2013, *Oodgeroo Noonuccal Con We Are Going*, Labirinti, n. 151, Università degli Studi di Trento.
- Mancuso, Stefano 2017, *The Revolutionary Genius of Plants*, New York, Atria Books.
- Marder, Michael 2013, *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York, Columbia University Press.
- Ondaatje, Michael 1983, *Running in the Family*, London, Picador.
- Powers, Richard 2018, *The Overstory*, London, Heinemann.
- Roy, Arundhati 1999, "The Greater Common Good", *Frontline*, <https://frontline.thehindu.com/other/article30257333.ece> (10 December 2020).
- Viola, Alessandra 2020, *Flower Power. Le piante e i loro diritti*, Torino, Einaudi.

CARMEN CONCILIO • is Associate professor of English and Postcolonial literature at the University of Torino: Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures. She is President of AISCLI (www.aiscli.it) and has recently published *Imaging Ageing Representation of Age and Ageing in Anglophone Literature* (Transcript 2018) and *New Critical Patterns in Postcolonial Discourse. Historical Traumas and Environmental Issues* (2012). Her research fields are Canada, India, Australia, South Africa and the Caribbean, Migration, Diaspora, Human and Environmental Rights, Urban studies, Photography, and Eco-Digital Humanities.

E-MAIL • carmen.concilio@unito.it

IL LAMENTO DI WERTHER PER GLI ALBERI DI NOCE

Dall'alchimia alla letteratura fino all'ecocritica

Silvia ULRICH

ABSTRACT • This paper aims to reread Goethe's youthful epistolary novel *The Sorrows of Young Werther*, investigating in particular the role that trees play, both in the economy of the story and from the point of view of the alchemical-philosophical reflection of young Goethe. In particular, Paracelsus, the palingenesis of plants and the theory of signatures that make *Werther* not only an example of Goethe's distance from the *Sturm und Drang*, but are the basis of the birth of a "classical" sensitivity. The latter will reach full maturity through the relationship of the *Dichter* and his character with nature (often erroneously understood as a pre-Romantic motif), specifically with trees, thanks also to the contribution of Spinoza's philosophy. The walnut motif is exemplary in this sense, since it contrasts the human sense of the tragic with the calm evolution of nature, in which life, growth, reproduction and death follow one another without *pathos*. But *Werther* is also overcoming paracelsian alchemical studies, therefore the novel sublimates itself in the transition from nature to art, and in the latter field, it applies the theory of palingenesis to the regeneration of the *Stoff*. In this way *Werther* supports Goethe's classicist turning point, as attested by the second edition of the novel of 1786, and his rebirth both in Goethe's later works and in some of the 19th and 20th centuries. The role of trees in *Werther* ultimately shows an example of ecocritical thinking *ante litteram*.

KEYWORDS • Goethe; Alchemy; Trees; Ecocritical Reinterpretation of World Literature.

1. Introduzione

Il 1. settembre 1768 Goethe abbandona Lipsia dove sta studiando giurisprudenza. La malattia l'ha colpito: un'affezione polmonare (Goethe 2019), o tubercolosi (Baioni 1996), invade un corpo già contagiato dal "male di vivere" (Gray 1952, Baioni 1996), interrompendo così gli studi intrapresi tre anni prima. Il ritorno a Francoforte è un momento di raccoglimento utile a rielaborare la fuga dalla realtà urbana della città sassone segnata dai costumi rococò di impronta parigina, nella quale egli si era perduto innamorado di Käthchen Schönkopf e, non essendo corrisposto, aveva maturato pensieri sul suicidio; al contempo, la città natale rappresenta il momento in cui, avvicinandosi all'ambiente pietista della madre e della di lei amica Susanne von Klettenberg, Goethe approfondisce lo studio dell'alchimia. Sono gli anni in cui legge Paracelso, Basilio Valentino, Jean-Baptiste van Helmont, George Starkey (Goethe 2019, 272) e Swedenborg (Gray 1952); letture che, se all'inizio gli paiono oscure e impenetrabili, lasceranno tuttavia il segno nella sua produzione letteraria successiva: non solo quella di carattere scientifico, come il trattato *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) e la *Teoria dei colori* (1810), ma anche quella poetica. La critica ha sempre messo in relazione l'interesse scientifico di Goethe con la svolta classicista

avvenuta grazie al viaggio in Italia, e riconducibile all'idea della *Urpflanze*, la pianta originaria di matrice neoplatonica, che il poeta è convinto di aver trovato in Sicilia. E in effetti, dopo il ritorno a Weimar dall'Italia, Goethe inizia ad interessarsi di botanica, ponendo le basi per i successivi studi sulla morfologia. Tuttavia, l'interesse scientifico-naturalistico di Goethe si radica già nel periodo antecedente la fuga in Italia, e questo proprio grazie agli studi mistico-alchemici. Non trascurabile in questo senso appare il contributo di Paracelso alla palingenesi delle piante (cfr. Telle 2013, 3; Boella, Galli 2013); e in effetti, la possibilità di ricreare artificialmente nell'alambicco – in contrasto con gli studi medievali – la pianta, prima ancora che animali o “homunculi”, mostrandone le caratteristiche palingenetiche, ha rilevanza nella gestazione dell'opera giovanile del poeta.

Guarito e trasferitosi a Strasburgo nel 1770 per proseguire e concludere gli studi di diritto, nel capoluogo dell'Alsazia conosce Johann Gottfried Herder. Questi lo dissuade energicamente da quella oscura materia che a suo giudizio lo avrebbe fatto arretrare nella conoscenza umana e letteraria, anziché aiutarlo a comprendere la contemporaneità. Goethe non segue del tutto il consiglio del suo maestro, poiché vede nell'alchimia la possibilità di giungere alla vera essenza delle cose: un modo per evitare la pedanteria accademica, come leggiamo nell'*incipit* del *Faust*.

Giungere alla “vera essenza delle cose” nei mesi dopo l'abbandono di Lipsia e di Käthchen Schönkopf è di primaria importanza per Goethe. La natura del sentimento provato per la giovane lipsiense “fresca, libera, disinvolta, ideale e modello della nuova femminilità rococò” (Baioni 1996, 51) reca il marchio emotivo di una malinconia che non è riconducibile al sublime sentimentale – secondo cui l'amore era realizzabile solo nell'Aldilà – né al bello rococò, per cui l'amore era un gioco galante basato sulla comunicazione del piacere e corrispondeva ai canoni della *sociabilité*. La malinconia di Goethe è piuttosto senso di colpa, conseguenza dell'incapacità di essere felice a causa di un desiderio d'amore assoluto e totalizzante, pronto a trasformarsi in erotismo e gelosia, un modo di amare e di ‘sentire’ (*fühlen*) demonico, in netto contrasto con la cultura del secondo Settecento tedesco. La vera scoperta del giovane Goethe a Lipsia è infatti quella della ‘donna come un altro da sé’, che non gli appartiene. Fino ad allora per Goethe il principio femminile era rappresentato dalla madre e dalla sorella Cornelia; esse costituivano una realtà data *a priori*, indiscutibile e certa, simbolo dell’“amore assoluto della pianta materna” (Baioni 1996, 54). Ma a Lipsia, la donna porta con sé un'immagine dell'amore che, dietro la maschera del piacere galante felicemente virtuoso del rococò, cela in sé una componente distruttiva.

Questa componente distruttiva è il tema di fondo di uno dei libri di alchimia che Goethe conosce e legge a Francoforte insieme a Susanne von Klettenberg, l'*Aurea Catena Homeri*, edito (e probabilmente scritto) da Joseph Kirchweger nel 1723. Già nel sottotitolo si menziona che lo studio investiga come la natura e le cose naturali abbiano origine e vengano in ultima istanza distrutte: in questo esiste una corrispondenza tra l'uomo e l'universo, uniti nel loro agire da leggi simili (Gray 1952, 8). Anche se la filosofia neo-platonica e l'ermetismo mostrano evidenti parallelismi con le credenze dell'alchimia, solo quest'ultima attraverso il processo di distillazione e sublimazione in fiale e matracci posti sopra un fornello dimostra – con un procedimento definibile ‘protoscientifico’ – che esiste un parallelismo tra microcosmo della materia utilizzata nell'esperimento e il macrocosmo delle relazioni che l'esperimento intrattiene con la metafisica, nel caso di Goethe il mito e la fiaba (Hartlaub 1954, 20). Tale parallelismo si manifesta nelle coppie di opposti zolfo-sale, corrispondenti alle dicotomie spirito-corpo, padre-madre, maschile-femminile, cielo e aria, opposte a acqua-terra, attivo-passivo (cfr. Gray 1952, 10). Benché quindi nel 1770 la personalità di Herder lo avesse apparentemente distolto dall'alchimia offrendogli ben altri stimoli di natura storico-letteraria, Goethe non volge del tutto le spalle all'arcana materia, bensì la confronta e adegua allo sguardo scientifico che stava maturando in lui, unendo quindi alla progressiva consapevolezza del suo essere scrittore – che avrebbe fatto di lui il massimo poeta tedesco dell'epoca

classico-romantica – anche quella di essere uno scienziato moderno. L'elemento innovativo, dovuto proprio alla capacità combinatoria dell'alchimia, sta nel fatto che Goethe ha saputo unire le due 'arti' – poesia e scienza – in un discorso unico e organico, e questo non solo negli scritti della sua maturità classica, ma già in quelli della precedente stagione stürmeriana, soprattutto nel *Werther*. Sappiamo infatti che nel romanzo epistolare giovanile agiscono forze contrapposte sintetizzabili in razionalismo borghese e sensibilità naturale esacerbata, Prometeo e Ganimede, gioia e malinconia, atteggiamento confidenziale e irrequietezza del *Wanderer* (Baioni 1996). Inoltre, il *Werther* nel suo costante oscillare tra natura e civiltà mostra una grande modernità proprio nell'attenzione per gli alberi (cfr. Pasqualin 2016), che rappresentano un modello di esistenza molto vicino a quello del protagonista, al punto da delinearne e preconizzarne il destino.

2. Goethe, l'alchimia e le piante

Anticamente diffusa in Egitto e in Oriente, l'alchimia era l'arte della trasformazione o smutazione delle cose; solo a partire dal tardo Medioevo, in Europa, i testi di alchimia si arricchiscono di una gamma molto ampia di temi e argomenti distinti ma collegati tra loro. Accanto alla ricerca della pietra filosofale, che si presumeva fosse in grado di trasformare i metalli umili in nobili (la trasmutazione), vi erano anche la preparazione di un elisir di lunga vita (> arabo al iksir = la pietra) nonché la purificazione e maturazione spirituale dell'alchimista. Si deve a Paracelso il merito di aver distolto l'interesse medievale per la pietra filosofale indirizzandolo verso quello per la preparazione di medicinali e medicine. L'interesse di Goethe per l'alchimia va ricercato appunto nelle possibilità di maturazione, purificazione e guarigione, di cui egli aveva bisogno dopo l'esperienza tragica di Lipsia.

Nell'ottavo libro di *Poesia e verità*, Goethe indica, oltre alla già citata *Aurea Catena Homeri*, anche l'*Opus mago-cabalisticum et theosophicum*, (1735) di Georg von Welling, presente nella biblioteca paterna, come le due opere da cui è scaturito l'interesse analitico per l'alchimia; interesse che fu indotto – prima ancora che dall'amica francofortese – dal medico che lo aveva in cura, Johann Friedrich Metz, e che al gruppo di dilettanti iniziandi alla misteriosa arte mistico-medica, cui anche Susanna von Klettenberg prendeva parte, aveva accennato ad una panacea, un sale volatile da impiegare in casi estremi, e benché la sua efficacia non fosse stata dimostrata prima di allora, Goethe fu il primo paziente a sperimentarne gli effetti con successo. A seguito degli esperimenti condotti dalla stessa Klettenberg con il ferro e il sale volatile, volti a produrre un benefico sale neutro, anche Goethe si procura fornello, matracci e storte per cercare di produrre il sale neutro in modo inedito. Ma il "bel fluido chiaro" (Goethe 2019, 273) così ottenuto, simile a "una terra vergine" l'aveva illuso di poter "continuare ad agire sulla stessa [terra] e mediante la stessa" coltivando la "speranza di veder passare questa terra vergine alla condizione di madre" (Goethe 2019, 274). Infatti, l'insuccesso e la conseguente delusione lo spingono ben presto ad abbandonare l'alchimia a favore della nascente scienza chimica; tuttavia, egli riconosce il fascino di una simile materia sospesa tra il proto-scientifico e l'occulto:

[...] avevo infatti notato che la sostanza selciosa non era poi intimamente fusa con il sale come io avevo alchimisticamente pensato: tendeva infatti a separarsene con molta facilità e il bellissimo fluido minerale, che con mio grande stupore a volte si era manifestato sotto forma di gelatina animale, cedeva sempre una polvere che io dovevo considerare finissima polvere di selce e nella cui natura tuttavia non si scorgeva alcunché di produttivo [...].

Per quanto strane e incoerenti fossero queste operazioni, furono comunque molto istruttive. Prestai molta attenzione a tutte le cristallizzazioni che potevano formarsi [e] familiarizzai con tutte le forme esteriori di numerosi prodotti della natura (Goethe 2019, 274).

Nonostante tutto, l'alchimia doveva rivelarsi assai affascinante per il giovane Goethe, che a Francoforte era consapevole di essere anch'egli ritornato alle proprie origini, nel caldo abbraccio materno, dopo la fase lipsiense in cui aveva conosciuto un principio femminile tutt'altro che protettivo, bensì spregiudicato e cinico. Dagli altri trattati di alchimia, ad esempio il *Liber de natura rerum* (1537) di Paracelso e *De signatura rerum* (1622) di Jakob Böhme, Goethe apprende inoltre come il ritorno al principio originario della Madre possieda un potenziale erotico e incestuoso (Gray 1952, 31, 41). Di un cosmo dove l'istanza paterna è assente, e con essa anche l'idea di un Dio-padre, Goethe trova conferma nella lettura dell'*Etica* (1675) di Spinoza, intrapresa fin dal 1773 e che non solo porterà il poeta alla svolta classica della sua opera, ma che agisce fin dal *Werther*: dapprima nel riconoscimento della divinità come immanenza (il *deus sive natura*; cfr. Manacorda 2001, 170-173) e poi nell'acquisizione della consapevolezza che la natura "è necessità, imparziale armonia e immutabile ordine geometrico e nulla sa delle fragili illusioni e degli incostanti appetiti dell'uomo" (cfr. Baioni 1998, XXIV).

L'aspetto istruttivo di questi studi, in particolare della *Aurea Catena Homeri*, risiede in una concezione dell'universo fondata sul parallelismo di micro e macrocosmo, in cui dominano corrispondenze di elementi e concetti tra loro contrari, riconducibili alle materie prime di zolfo (acido, spirito, padre, maschile, attività, cielo, aria) e sale (alcali, corpo, madre, femminile, passività, terra, acqua, cfr. Gray 1952, 10). Tali opposti si equilibrano entro un circolo vitale che muove dalla nascita alla morte: affinché in un organismo possa compiersi la crescita e dunque la metamorfosi, esso deve prima "morire" o, in accordo con la Natura (contrapposta alla linearità della Storia), ritornare alle "radici".

La metafora delle radici rimanda all'immagine vegetale, che nella letteratura alchemica è particolarmente produttiva: la pianta che nasce dal terreno e ritorna al terreno decomponendosi, compie il ciclo vitale di nascita, crescita e distruzione, facendosi così metafora dell'uomo e del legame esistente tra l'umano e il divino. Perfino la trasmutazione del metallo in oro era pensata come un processo organico e paragonata allo sviluppo delle piante (Gray 1952, 17). Già Jakob Böhme aveva spiegato il ciclo di vita nel regno vegetale attraverso la combinazione di sale e zolfo, corrispondenti alle fasi di contrazione ed espansione dell'arbusto, attribuendo poi al mercurio la simbologia del loro "conflitto", cioè la separazione degli organi riproduttivi (Gray 1952, 41). Per l'alchimia, tale ciclo vitale è un processo armonico nel quale dall'unità gemina la dualità per poi ricomporsi in unità, e gli è totalmente estraneo il senso di tragicità che invece vi scorge l'uomo. Studiando la palingenesi, inoltre, Paracelso aveva ipotizzato una distinzione tra la formazione vivente che muore di morte naturale e quella "uccisa alchemicamente", che poteva venire risuscitata poiché ancora in possesso di un residuo di balsamo vitale.

Questi studi sulle relazioni tra l'alchimia e il regno vegetale permettono a Goethe di comprendere che nulla è più naturale del sacrificio di sé che caratterizza gli elementi costituenti la pianta – la *Urpflanze* di cui fornirà una dettagliata descrizione nel *Versuch* – e che si realizza nei termini di morte e rinascita. In particolare Böhme e l'*Aurea Catena Homeri* forniscono al poeta sette stadi di sviluppo della pianta che ripetono l'alternanza di espansione e contrazione e hanno come culmine la riproduzione, bisessuata come nell'essere umano. Alle corrispondenze tra momenti di espansione e di contrazione sono riconducibili elementi bipartiti come i cotiledoni, che riproducono la dualità insita nella totalità del vegetale. Dell'interesse di Goethe per una simile duplicità abbiamo testimonianza in alcune poesie, ad esempio *Gingo Biloba* (1814-1819) e i suoi famosi versi conclusivi "Fühlst du nicht an meinen Liedern / dass ich eins und doppelt bin?" (Goethe 1998b, p. 117), o la stessa poesia *Metamorfosi delle piante* (vv. 53-54: "...die zärtlichsten Formen / Zwiefach streben sie vor, sich zu vereinen bestimmt", cfr. Goethe 1989, 76), edita nel 1799 da Schiller nel "Musenalmanach", e in cui il poeta descrive in distici elegiaci il ciclo vitale della *Urpflanze* e il parallelismo con la nascita e lo sviluppo dell'amore per l'amata che, in virtù del me-

desimo principio metamorfico, si purifica e nobilita: “Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschauen / Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt” (vv. 80-81, cfr. Goethe 1989, 77). Il ciclo vitale descritto nella lirica – non a caso dedicata all’amata e futura moglie Christiane Vulpius, ampiamente argomentato otto anni prima nel *Versuch* – emenda le teorie palingenetiche degli alchimisti che con la rinascita presupponevano un ritorno alla condizione primeva, mentre il poeta propone una teoria della metamorfosi mediante una rigenerazione fondata sul divenire della forma (Zecchi 2017).

Innegabile, invece, è l’influsso della palingenesi sulla struttura compositiva del *Werther*. Se infatti Goethe percepisce il suo personaggio dapprima come un “distillato” di contrapposizioni (essere contemporaneamente Prometeo e Ganimede) e perciò riconducibile agli studi alchemici, già nel marzo del 1774, in una lettera a Johann Christian Kestner, Goethe si stupisce “di essere, dopo tanti mutamenti, sempre lo stesso” (cit. in Baioni 1996, 270). Così, quel Werther “ucciso” dal suo autore nel 1774 sarebbe stato anche “resuscitato”, poiché la sua linfa vitale – che Goethe stesso in futuro avrebbe osservato “come gli insegna Spinoza, dalla prospettiva del tutto” (Baioni 1996, 270) – meritava di rinascere: “Nemmeno a prezzo della mia vita vorrei che Werther non esistesse più. [...] Werther deve – deve vivere!” (cit. in Baioni 1996, 276). Infatti, nella seconda redazione del 1787, nella lettera del 4.9.1772, Werther si riconosce parte di quell’unità organica naturale, che tanto lo avvicina al ciclo di vita vegetale: “Le mie foglie ingialliscono e già sono cadute le foglie degli alberi vicini” (Goethe 1998, 248). La tensione alla trasformazione, che è propria di ogni formazione vegetale, caratterizza anche il protagonista del romanzo, il quale tende a farsi egli stesso pianta, mentre il processo di trasformazione culmina nella regressione alla funzione vegetativa dopo lo sparo:

Quando il medico giunse presso l’infelice, lo trovò a terra, non c’era nulla da fare, il polso batteva ancora, le membra erano tutte paralizzate. Si era sparato alla testa sopra l’occhio destro, il cervello era schizzato fuori. Ad ogni buon conto gli fecero un salasso al braccio, il sangue uscì, respirava ancora (Goethe 1998, 283).

Il legame di Werther con le piante, la foglia quale *pars constituens* (“Alles ist Blatt” cit. in Gray 1952, 74) emerge del resto nella presenza massiccia degli alberi che fanno da contrappunto alle esperienze di Werther fuggito dalla realtà urbana. A dispetto della loro presenza scenografica costante e continua, agli alberi spetta un ruolo indiziale tanto più cruciale, quanto legato alla teoria delle segnature che l’alchimia aveva derivato da Paracelso e da Böhme e che, “eccedendo la dimensione semiotica in senso stretto, permette di mettere in relazione efficace una serie di dettagli con l’identificazione o la caratterizzazione di un certo individuo o di un certo evento” (Agamben 2008, 71). La teoria delle segnature esposta da Paracelso nel cap. IX del trattato *De natura rerum* esprimeva l’idea secondo cui ogni cosa porta un segno che manifesta e rivela le sue qualità invisibili, e senza il quale nulla può essere trovato: “senza quest’arte non si può fare nulla di profondo” (cit. in Agamben 2008, 35). La natura stessa è il principio che “lascia il segno”, cosicché il “cadere nella natura”, che Paracelso attribuisce al peccato originale, significa essere nascostamente riconoscibile, perché ‘segnato’. Ma la relazione che la segnatura mette in atto non è biunivoca; essa si riverbera su quattro fattori: la figura impressa nella pianta, il corpo umano, la malattia che evoca e la virtù terapeutica che promette (cfr. Agamben 2008, 39). Nel romanzo, la figura impressa nella pianta è quella del cervello, come verrà mostrato nel prossimo paragrafo a proposito dei noci; il corpo umano è quello di Werther, specie dopo il suicidio, un corpo esanime quasi vivisezionato dal racconto; la malattia che evoca è la malinconia geniale che lo ha condotto al suicidio; la terapia, infine, è la capacità di Goethe di trasferire nel suo personaggio le qualità negative e “ucciderlo alchemicamente”, cioè in modo simbolico per farlo rinascere “guarito”. Vi è inoltre qualcosa di peccaminoso nell’essere “segnato” dalla natura, che occorre venga in qualche modo espiato. Così, il

significato dell'uccisione alchemica e della rinascita ha in sé anche il carattere di una significanza metafisica, simile a un battesimo, oltre che a una guarigione.

Compresa la limitatezza epistemologica dell'alchimia *strictu sensu* e riguadagnata la salute, Goethe recupera proprio l'apporto semiotico derivante dalla teoria paracelsiana delle segnature, che gli permette di legare in una relazione simbolica l'aspetto più concreto dell'alchimia con quello più metaforico e creativo, che è poi alla base della composizione del *Werther*. In questo si manifesta l'elemento innovativo: l'alchimia permette a Goethe di trasporre la natura (ossia la vita, la realtà dei fatti alla base del romanzo epistolare) nel regno della *aisthesis*, la finzione letteraria. La possibilità di applicare alla letteratura gli studi di Paracelso e Böhme gli viene da Eckerthausen, di cui Goethe aveva letto e ne aveva scritto a Schiller in una lettera del 20.1.1800: "Riceva [...] anche in restituzione l'*Ifigenia*, che sarebbe difficile da resuscitare con le arti del signor von Eckerthausen, come ci è stato recentemente rivelato dal *Rechtsanzeiger*" (Goethe 1990). Di seguito, verrà approfondita la relazione esistente tra gli studi paracelsiani sulla palingenesi e la conseguente teoria delle segnature e il *Werther*, evidente nell'episodio degli alberi di noce.

3. Gli alberi di noce nel *Werther*. Dall'alchimia alla letteratura passando per la botanica e ritorno

In doppia ripresa – nel libro primo (1. luglio) e nel secondo (15 settembre) – Werther riporta la storia di due alberi di noce, a sua volta narratagli da un pastore cui ha fatto visita con Carlotta:

La scorsa settimana sono stato insieme con lei a far visita al parroco di St. [...] Quando arrivammo alla parrocchia che è ombreggiata da due alti alberi di noce, il buon vecchio stava seduto sulla panca davanti alla porta di casa [...] Il vecchio era diventato tutto allegro e poiché io non potevo trattenermi dall'ammirare i magnifici noci che ci coprivano con la loro ombra gradevole, incominciò, anche se con qualche difficoltà, a raccontare la loro storia. – Quello, che è il più vecchio, – disse, – non sappiamo chi sia che l'ha piantato: alcuni dicono questo, altri quel pastore. Quello più giovane però, là dietro, ha esattamente la stessa età di mia moglie, cinquant'anni in ottobre. Suo padre lo piantò la mattina del giorno in cui lei, verso sera, venne al mondo. Era il mio predecessore in questa parrocchia, e non si può dire quanto amasse quest'albero; e io certamente non l'amo di meno. (Goethe 1998, 61-63)

L'amore dei due parroci per l'albero si lega alla corrispondenza che esso intrattiene con l'umano (la moglie), cosicché il noce diventa metafora dell'*antropos* e di una vecchiaia prospera. In particolare, l'episodio – frutto della fantasia di Goethe – esprime la facoltà dell'albero e della vita umana di mutarsi in racconto, e insieme di indurre alla contemplazione il soggetto che vi è già naturalmente predisposto. Inoltre, è interessante il legame che lega i due noci alla sfera religiosa: gli alberi sono stati piantati da un pastore e, nella loro metaforica antropomorfizzazione, riproducono il comandamento di Cristo "ama il prossimo tuo".

Nella seconda lettera, Werther esprime il proprio lamento per l'abbattimento dei due noci ad opera dei successori del buon vecchio parroco:

[...] quei magnifici alberi che, Dio lo sa, hanno sempre colmato la mia anima del piacere più puro. Come rendevano intima e fresca la corte della canonica! Che splendidi rami avevano! E mantenevano viva la memoria degli onesti curati che li avevano piantati molti anni prima. Il maestro ci aveva spesso ripetuto un nome che aveva sentito dal nonno. Sembra che fosse un uomo straordinario e la sua memoria mi è sempre stata sacra sotto quegli alberi. Ti assicuro che il maestro ieri aveva le lacrime agli occhi quando ricordava che erano stati abbattuti. Abbattuti! C'è da impazzire, vorrei ammazzare quel cane che ha dato il primo colpo di scure. Io, che morirei dal dolore se avessi due alberi come quelli nel mio cortile e uno morisse di vecchiaia, io devo vedere una cosa simile! (Goethe 1998, 183)

La ripresa dell'episodio nel secondo libro, che avviene per mezzo della coesione testuale ("Tu conosci quegli alberi di noce, sotto i quali sono stato a sedere con Lotte", Goethe 1998, 61), non solo corrisponde all'atmosfera mutata (l'estate volge al termine, il presente irrompe nell'idillio del passato, la malinconia di Werther ha già preso il sopravvento sulla gioia panica della prima parte), ma trasferisce l'atto della narrazione dal parroco ormai defunto a Werther stesso, il quale, immedesimatosi nella vicenda, ne parla come se avesse piantato lui stesso i due alberi. Inoltre, assume rilevanza la questione della memoria, il cui merito è ascritto ai noci ("mantenevano viva la memoria degli onesti curati che li avevano piantati") e che allo spirito arcaico di Werther ("mentre sto là seduto rivive in me il mondo dei patriarchi" lettera del 12.5.1772) non può che apparire sacra. Del resto la sacralità, applicabile al mondo arcaico (cfr. Eliade 2013), sostituisce agli occhi di Werther la serena religiosità della parrocchia e del parroco, venuta meno nella seconda parte del romanzo, ma che nel percorso a ritroso della memoria assume il carattere di una venerazione panteistica, di cui sono oggetto gli alberi. Infine, Goethe mette in contrapposizione la morte del noce per vecchiaia – come immagina il suo protagonista – con l'abbattimento da parte dell'uomo, che in questo caso (ma non *per caso*) è una donna: Werther percepisce una consonanza di destini con i due alberi, addirittura una predizione della propria fine. L'immagine femminile che emerge è ancora quella rococò, moderna e urbana, razionale e intellettuale; essa distrugge un idillio che solo a Werther si manifesta come tale ed è riproducibile solo per effetto della contemplazione mediante l'arte:

[...] la moglie del pastore s'accorgerà del colpo che ha arrecato al villaggio, quando riceverà la metà del burro, delle uova e di tutte le decime. Perché è stata lei, la moglie del nuovo pastore (anche il nostro vecchio è morto), una donna allampanata e malaticcia, che ha tutte le ragioni di disinteressarsi del mondo, perché nessuno può avere interesse per lei. È una sciocca che pretende di essere dotta, e si immischia nell'esegesi di canoni, si dà molto da fare con la riforma critico-morale del cristianesimo venuta ora di moda, e arricciasu il naso su quelle che chiama le misticherie di Lavater; [...] solo un essere come questo poteva abbattere i miei noci. Non riesco a farmene una ragione! Pensa un po', le foglie che cadono le fanno sporcizia e umidità nel cortile, gli alberi le tolgono la luce del giorno, e quando le noci sono mature, i ragazzi le buttano giù a sassate, e questo le dà sui nervi, questo la disturba nelle sue profonde elucubrazioni quando confronta fra loro Kennikot, Semler e Michaelis. (Goethe 1998: 185)

Di questa donna, inoltre, esiste un modello reale, ritratto da Goethe nell'VIII libro di *Poesia e verità* (Goethe 2016, 270), che si contrappone al carattere fittizio dell'intero episodio, e aggiunge in tal modo un'ulteriore dicotomia alle coppie di opposti precedentemente individuate nel romanzo: quella tra verità e finzione.

Le piante e, segnatamente, gli alberi di noce, con la loro doppia valenza narrativa, fungono da duplice segnatura: da un lato, rivelano in forma quasi epifanica le qualità interiori e "mentali" di Werther (la mente come simbolo euristico), in particolare secondo l'equazione – nota già nel Medioevo – per cui al gheriglio della noce corrisponde, in analogia con la forma, il cervello umano, che con "l'uccisione alchemica" operata da Goethe, viene "schizzato fuori dalla testa di Werther" e diventa visibile agli osservatori; dall'altro, sono un indizio della "doppia natura" di Werther: corporea e materiale (cervello come organo) e ideale e simbolica (mente come sede della memoria, del senso del sacro e della possibilità di creare arte, ma anche del pericolo rappresentato dalla speculazione filosofica). Il personaggio Werther è, a un tempo, il Goethe di Lipsia e una finzione letteraria, natura e arte, che tra la prima e la seconda parte del romanzo, ma soprattutto tra la prima redazione del 1774 e la seconda del 1787 subisce una *tras-forma-zione*. Il *Werther* che "rinasc" nella seconda edizione non ritorna allo stato primevo, come prospettava Paracelso, ma è riveduto: emotivamente più instabile, meno giustificabile nella perseveranza nei propri errori (cfr. "Genesi

dell'opera" in Goethe 1998, XXIX). Il romanzo prende dunque spunto dall'alchimia ma poi si muta in uno studio morfologico *ante litteram*. La stessa attenzione che Goethe pone alla vegetazione nel romanzo mostra l'orrore provato da Werther per l'improvvisa rivelazione dell'immagine di morte che gli alberi evocano:

Quando [...] dovette passare in mezzo ai tigli, provò orrore per quel luogo altrimenti amato. [...] I forti alberi erano senza foglie e coperti di brina, le belle siepi, che si inarcavano al di sopra del basso muricciolo del cimitero, erano spoglie e attraverso i rami si vedevano le tombe coperte di neve. (Goethe 1998, 219)

Allo stesso modo, nella lettera di commiato che scrive a Carlotta, Werther dispone che la sua salma sia ricongiunta alle medesime piante: "Nel cimitero, nell'angolo che guarda verso i due tigli: è là che voglio riposare" (Goethe 1998, 281), secondo un "oscuro sentimento di solidarietà mistica" (Eliade 2013, 90) con la Madre Terra, che già nei miti amerindi "produceva gli uomini, come oggi produce gli arbusti e le canne" (cit. in Eliade 2013, 90). Questa *unio mystica* primordiale ed erotica con la Madre Terra realizza il distacco di Werther dalla soggettività estrema (antropocentrismo) e si traduce nella ricerca di un rapporto con la natura non mediato dall'uomo, nel farsi egli stesso natura, nel farsi albero: "la morte in questa logica non ha nulla di eccelso, semplicemente mette fine alla differenza e con essa alla sofferenza, poiché si torna nel grembo del tutto" (Manacorda 2001, 184). Anche l'apporto della filosofia di Spinoza aiuta Goethe a comprendere che "l'illusione della differenza crea il desiderio (e quindi l'illusione) del recupero dell'unitarietà con la Stuttura Madre" (Manacorda 2001, 184), sennonché la comunione con la natura non può che avvenire al grado zero, cioè materico, non-umano. Un simile amplesso cosmico con la Madre Terra – unica possibilità, giacché l'amore di Carlotta gli è negato in partenza – al lettore si manifesta però come desacralizzato. È l'esperienza che della natura fanno gli scienziati e i letterati dal XVII secolo in poi, quando trasformano l'arcaica consonanza umana con la natura in "oggetto d'arte" (Eliade 2013, 99). Giocando infatti con le istanze "realtà" e "finzione", Goethe fa sì che il suo personaggio "ucciso alchemicamente" in realtà sopravviva latente nel terreno della propria ispirazione poetica, per germogliare in ogni nuova stagione: esso si fa così metafora del processo di gestazione dello *Stoff*. Così come il *Werther* – solo in apparenza una narrazione dei fatti di Wetzlar – condensa (o aggrega, per usare una terminologia alchemica) vissuti precedenti, in particolare l'esperienza amorosa di Lipsia, esso è pronto a "rinascere" dapprima nella seconda edizione del 1787, poi nella lirica *An Werther* del 1824, ma anche, in forma fortemente somigliante, nel personaggio di Eduard delle *Wahlverwandschaften* (1809). Ma il *Werther* è stato oggetto di ricezione anche e soprattutto nel Novecento, nei romanzi di Thomas Mann (*Lotte in Weimar*, 1939), Ulrich Plenzdorf (*Die Leiden des jungen W.*, 1972, e recentemente anche di Martin Walser (*Ein liebender Mann*, 2008)¹.

¹ Quest'ultimo in particolare, riprendendo proprio il lamento di Werther per gli alberi di noce, ne fa metafora del rammarico del poeta per la vecchiaia che impedisce il compimento dell'amore, la passione tarda di Goethe per la diciannovenne Ulrike von Levetzow. La ripresa del *Werther* durante un ballo in maschera nella villeggiatura estiva a Marienbad, attraverso il travestimento epifanico di Goethe e Ulrike, suona infatti come la volontà di ritornare alle "origini" del motivo letterario, alla fase stürmeriana e alla gioventù perduta, ma l'ardore giovanile risvegliato dalla messinscena sortisce l'effetto opposto: la penosa caduta a terra di Goethe, che assume i connotati del peccato originale, e con essa la grandezza del poeta e uomo Goethe; egli "crolla" miserevolmente sotto il peso dei settantatré anni d'età e della sua fama imperitura, rotola nel sottobosco, si ferisce e necessita infine delle cure del dottor Rehbein.

Il Werther, muovendo dagli studi alchemici che maturarono nel poeta l'idea della contrapposizione di forze in natura (esemplificate nel contrasto Prometeo-Ganimede), si evolve poi – dietro le suggestioni degli studi di botanica intrapresi da Goethe nel frattempo – in un progressivo divenire circolare. Lo stato vegetativo che Werther raggiunge dopo lo sparo lega il finale del romanzo al suo inizio (lettera del 10 maggio): la gaia contemplazione della natura ivi descritta era in fondo già uno stato vegetativo dentro la natura. Nella contemplazione, infatti, l'*antropos* rinuncia a ogni azione *nella* natura, che non può che essere *contro* la natura, come mostra appunto l'episodio degli alberi di noce. Questa, in definitiva, è un'interpretazione ambientale del Werther. E di certo, non l'unica possibile.

4. Werther: Dalla riflessione estetica a quella ecologico-letteraria

Il lamento di Werther, riletto con la consapevolezza dell'oggi, rappresenta la “reciproca permeabilità tra attività umana e processi naturali” (Iovino 2014, pos. 2839). Secondo la logica del potere e del profitto che domina la cultura settecentesca, la terra e tutto ciò che vi cresce sopra è qualcosa da governare piuttosto che da comprendere e amare, e con la quale convivere in forma reciprocamente pacifica. L'abbattimento degli alberi di noce nel romanzo simboleggia infatti l'avidità borghese nei confronti della natura, vista come bene materiale da cui trarre profitto; i noci, infatti, sono stati “venduti al miglior offerente”:

Vedendo la gente del villaggio, e soprattutto i vecchi, così scontenti, ho chiesto: “Perché l'avete tollerato?” “quando il podestà è d'accordo – hanno risposto – qui in campagna che si può fare?” Ma almeno una cosa è andata per il verso giusto. Il podestà e il pastore, il quale voleva ricavare almeno qualche vantaggio dai capricci della moglie che del resto non lo aiutava a condire la zuppa, pensarono di fare a metà della legna; ma la camera demaniale venne a saperlo e disse: “Spetta a me!” perché aveva ancora dei vecchi diritti su quella parte della parrocchia dove crescevano gli alberi; e li ha venduti al miglior offerente. (Goethe 1998, 185-186)

La lettera del 15 settembre 1772 fa riferimento a precise condizioni storico-culturali legate alla convivenza problematica del popolo con il patrimonio verde del territorio. La storia del pensiero ecologico tedesco rende noto, infatti, come boschi e foreste presenti sul suolo tedesco fino al XV secolo fossero un bene di pubblico utilizzo, mentre successivamente essi diventarono proprietà privata di principi e potenti (cfr. Hermand 1993, 1-12). La deforestazione infatti fin dalla *Neuzeit* si era accompagnata al bisogno di rappresentanza dei principi, era cioè diventata simbolo di potere. Anche il crescente fabbisogno di legno degli strati più alti della borghesia corrispondeva, tra Sette e Ottocento, più ai bisogni secondari di rappresentanza che a quelli primari, dovuti ad esempio alla combustione; erano quindi maggiormente legati allo sviluppo della cultura rococò delle città. A nulla vale il ricorso di Werther a una presunta autorità (il principe) che possa ancora fermare l'ascesa della borghesia mercantile. Nella chiusa dell'episodio dei noci lo sconforto del protagonista raggiunge l'apice:

Oh, se fossi io il principe! Vorrei che la moglie del pastore e il podestà e la tesoreria... Se fossi principe! Già, se fossi principe, cosa mi importerebbe degli alberi che crescono nel mio paese.

Il problema della crescente deforestazione tra i secoli XVI e XVIII fu riconosciuto e affrontato dalle autorità del tempo anche mediante programmi di rinnovo delle colture, in base alle quali le secolari distese di querce e betulle furono sostituite da pini e abeti, più celeri nella crescita, con la conseguenza che la varietà di alberi caratterizzanti il suolo tedesco si ridusse a monoculture. Alla luce di simili precedenti storici, l'esaltazione della varietà vegetale nel romanzo (noci, tigli,

salici, castagni, faggi e alberi da frutto, cfr. Pasqualin 2016) e il lamento di Werther appaiono come la denuncia di un impoverimento: non solo paesaggistico, ma anche geologico; seguendo l'interpretazione metaforica prima e poi ecologica del romanzo, il lamento investe la realtà ctonia del terreno da cui ha origine la vita e alla quale la vita (vegetale e umana) ritorna. La borghesia dell'epoca tuttavia, per quanto consapevole del problema della deforestazione, reagì appoggiando il progresso, l'attività "faustiana" di conquista e dominio della natura messa in moto dalla rivoluzione industriale. E non è un caso che Goethe, a distanza di oltre cinquant'anni dalla pubblicazione del *Werther*, abbia punito la manifestazione estrema dello *Streben* con l'accecamento di Faust, proprio nel momento della distruzione per sua volontà dell'idillio naturale a favore della bonifica delle terre per il presunto progresso dell'umanità; uno scherzo che a Faust sarebbe costato caro, visto che in realtà con quegli scavi Mefistofele non fa altro che preparargli la fossa!

Il passaggio dalla sensibilità esacerbata del *Werther* al delirio di onnipotenza di Faust assume i connotati di una evoluzione morale (cfr. Iovino 2014, pos. 2759) del modo di affrontare la prima vera crisi ecologica del mondo moderno. Lo stesso mutamento di atmosfera che si registra tra la prima e la seconda parte del romanzo, più cupa, malinconia e depressa, è leggibile quindi anche come conseguenza di uno sfruttamento "senza ritorno" del territorio, che ha "determinato in ess[o] uno stato di 'malattia' che sfugge al controllo degli abitanti" (Iovino 2014, pos. 2794). Così, in controtendenza rispetto alla "moda" del tempo, Werther muore tornando alle radici della modernità, nel senso che assume su di sé i caratteri e il destino degli alberi (cfr. la funzione vegetativa dopo lo sparo); la sua disperazione è il tentativo estremo (e vano) di riconciliare tutta la comunità con il patrimonio verde del territorio. Infatti, al benessere della prima parte fa da contrappunto il malessere della seconda parte del romanzo: un bambino muore (lettera del 4 agosto), un garzone che era stato cacciato dalla donna amata uccide – accecato dalla gelosia – il suo nuovo garzone (lettera del 4 settembre e L'editore al lettore, Goethe 1998, 219); un giovane impazzisce perché non trova fiori da regalare all'amata:

“Da lontano scorgo un uomo con una giacca verde e malandata che frugava in mezzo alle rocce e cercava qualche erba. [...] Gli ho chiesto cosa cercava. – Cerco dei fiori, – mi ha risposto con un profondo sospiro, – e non riesco a trovarne. – Non è questa la stagione, – gli ho detto sorridendo [...]” (Goethe 1998, 203).

Le riflessioni eco-critiche che la lettura del *Werther* suscita oggi si esprimono in una equazione di tipo olistico: la salute del territorio e dei suoi singoli membri, umani e non umani, va pensata non come risultato di una somma, ma come una "armonia sistemica", fondata sulla conoscenza del territorio ("Non è questa la stagione") e sul mantenimento della sua "integrità funzionale" (cfr. Iovino 2014, pos. 2812).

L'attenzione di Werther per il patrimonio verde appare tanto più "rivoluzionaria", quanto più è identificata con gli strati sociali più bassi, i contadini. Lunghi dall'essere interpretabile in senso marxista, o in senso romantico (cfr. Baioni 1998, XX), il lamento per i noci esprime una sensibilità molto vicina alla *Empfindsamkeit* del "genio". Ad appassionare Werther, propenso all'immedesimazione nel ciclo vitale vegetale che solo il genio *empfindsam*² sa realizzare, è l'attenzione per i

² Werther tuttavia si distacca anche dagli "empfindsame Genies" dello *Sturm und Drang*: anche a loro stava a cuore la conservazione e il miglioramento di boschi e foreste, ma poi esprimevano la propria sensibilità per la natura mediante lo sfruttamento del terreno con il lavoro agricolo (Niedermeier 1993, 30). Al contrario, per Werther l'aratro è un sedile utile per fermarsi a ritrarre la natura, oppure un oggetto d'arte (Grathoff 1985, 186).

destini degli umili e semplici, custodi spesso inconsapevoli dei valori patriarcali tra cui appunto la conservazione delle foreste; ma la rassegnazione dei contadini di fronte all'autorità del podestà e della camera demaniale mostra come essi, a differenza di Werther, non abbiano ancora maturato la capacità di pensare in termini ecologici. Quest'ultimo del resto si illude di appartenere – ingenuamente – a un tempo ormai concluso (cfr. Goethe 1998, 219-223) e capisce che la propria sopravvivenza entro un idillio anacronistico (cfr. Baioni 1998, XI) porterebbe con sé un'insopportabile lacerazione, quella tra natura e cultura; meglio quindi tornare alla terra, come una pianta o una radice, per rinascere in altre coordinate spazio-temporali³. Il destino di Werther è quello che Serenella Iovino, citando Turri, descrive così: “non è la natura che si trasforma e si umanizza, è l'[essere umano] che va alla natura e ‘naturalizzando’ le proprie azioni e i propri interventi, la umanizza” (Iovino 2014, pos. 2856). Se infatti Werther, nella seconda parte del romanzo, è deluso per la violenza commessa dal garzone, è perché ogni gesto “passionale” rappresenta un insanabile allontanamento dai ritmi vitali pacati delle piante che, per natura, non conoscono tragedie. L'abbattimento dei noci invece è una tragedia che segnala come alla natura sia subentrata la storia; Werther (e con lui Goethe) diventa perciò testimone e narratore dell'Antropocene.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio (2008), *Teoria delle segnature*, in *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 35-81.
- Baioni, Giuliano (1996), *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino.
- Boella, Alessandro, Galli Antonella (2013), *L'artificio supremo: alchimia e palingenesi nei tre regni della natura*, La Lepre, Roma.
- Eliade, Mircea (2013), *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ferron, Isabella (2012), *L'albero come segno linguistico nella cultura tedesca*, in Antonio Trampus (a cura di), *Il linguaggio del tardo Illuminismo. Politica, diritto e società civile*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, pp. 229-250.
- Goethe, Johann Wolfgang (1983), *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, Guanda, Milano.
- Goethe, Johann Wolfgang (2019), *Della mia vita. Poesia e verità*, trad. it. Enrico Ganni, Torino, Einaudi.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998a), *I dolori del giovane Werther*, trad. it. Alberto Spaini, a cura di Giuliano Baioni. Note al testo di Stefania Sbarra, Torino, Einaudi.
- Goethe, Johann Wolfgang (1990), *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, Münchner Ausgabe, Bd. 8.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998b), *Divan-Jahre 1814-1819*, Münchner Ausgabe, Bd. 11.1.2.
- Goethe, Johann Wolfgang (1989), *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden*, Münchner Ausgabe, Bd. 12.
- Grathoff, Dirk (1985), *Pflug, Nussbäume, Bauernbursche*, in “Goethe-Jahrbuch” 102, pp. 184-198.
- Gray, Roland Douglas (1952), *Goethe the Alchemist: A Study of Alchemical Symbolism in Goethe's Literary and Scientific Works*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hartlaub, Gustav F., *Goethe als Alchemist*, in “Euphorion” 48 (1954), pp. 19-40.
- Iovino, Serenella (2014), *Ecologia letteraria: una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente (12006), versione e-book.

³ Cfr. Serenella Iovino (2014, pos. 2912): “in una prospettiva ecologica, non c'è spazio per la morte, e la salute del territorio è anche un patto di alleanza con le generazioni future”. Non stupisce quindi – *mutatis mutandis* – che la rinascita più recente di Werther sia avvenuta con la ripresa del lamento per i noci nel romanzo di Walser del 2008.

- Jost, Hermand (1993), „*Erst die Bäume, dann wir!*“ *Proteste gegen das Abholzen der deutschen Wälder 1780-1950*, in J. Hermand (a cura di), *Mit den Bäumen sterben die Menschen: zur Kulturgeschichte der Ökologie*, Köln, Böhlau, pp. 1-24.
- Manacorda, Giorgio (²2001), *Materialismo e Masochismo. Il “Werther”, Foscolo e Leopardi*, Artemide, Roma.
- Niedermeier, Michael (1993), *Natur – Ökologie – Sexualität*, in J. Hermand (a cura di), *Mit den Bäumen sterben die Menschen: zur Kulturgeschichte der Ökologie*, Köln, Böhlau, pp. 25-80.
- Pasqualin, Massimo (2016), *I tigli di Werther*, in *Alberi nei romanzi (Blog)*, 8 Settembre, URL <https://massimopasqualin.wixsite.com/massimopasqualin/single-post/2016/09/08/I-tigli-di-Werther> (ultima consultazione: 8.5.2020).
- Sack, Manfred (1978), *Verteidigung der Natur. Bücher über Landschaft und dergleichen*, “Die Zeit” 32 (4 agosto), URL <https://www.zeit.de/1978/32/verteidigung-der-natur/komplettansicht>.
- Schwedt, Georg (1998), *Goethe als Chemiker*, Berlin e Heidelberg, Springer.
- Telle, Joachim (1973), *Chymische Pflanzen in der deutschen Literatur*, in “Medizinhistorisches Journal» 8.1, pp. 1-34.
- Walser, Martin (2008), *Ein liebender Mann*, Rheinbeck bei Hamburg, Rowohlt (*Un uomo che ama*, tr. it. F. Coppellotti, SugarCo Edizioni, 2009).
- Zecchi, Stefano (²2017), *Il tempo e la metamorfosi*, introduzione a Johann Wolfgang Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, Guanda, Milano (¹1983), versione e-book, pos. 37-462.
- Zweifel Azzone, Annarosa (1995), *Goethe e no: innesti curiosi, paternità usurpata*, in “Belfagor” 50, 6 (30 novembre), pp. 657-673.

SILVIA ULRICH • is Senior Lecturer for German Literature at the Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne of the University of Turin. Her research focuses on German literature from the 18th to the 21st century (*Impostori, avventurieri e cavalieri d'industria nella letteratura tedesca del Novecento* and *La noia. Storia e opinioni intorno al male del secolo*, both 2006) and range from cultural studies (spatial turn, hospitality studies, disability studies), film adaptations and literary translation to digital humanities and, most recently, environmental humanities. She has written about Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Joseph Roth, Kafka, Brecht, Heine, Goethe, Herta Müller, Fred Wander, Yoko Tawada, Lutz Seiler, Walter Serner and others. Her most recent publications include *Open Literature. La cultura digitale negli studi letterari* (ed. with V. Pignagnoli, 2016), *Memorie e generazioni: uno sguardo prismatico* (ed. with D. Nelva, 2018) and Walter Serner, *Manuale per aspiranti impostori* (ed. 2020). Further information on research and teaching can be found at https://www.lingue.unito.it/do/docenti.pl/Show?_id=sulrich#profilo

or <https://unito.academia.edu/SilviaUlrich>

E-MAIL • silvia.ulrich@unito.it

ROOTED CHARACTERS IN UPROOTED NARRATIONS:

Trees in Contemporary Palestinian Writings

Tamara IACCIO

ABSTRACT • The topic of trees is usually overlooked in narrative in spite of their being a ubiquitous element of any landscape. When it comes to Palestinian trees, though, a further consideration is due. In recent times, trees have actually become a common topic in any political discourse regarding both Palestinians and Israelis. Hence, their presence in Palestinian writings is usually interpreted as applying to one of the two political positions involved. By tracing and analysing the representation of trees in Palestinian literature, this paper will demonstrate how intrinsically important trees are, not only in the everyday lives of the Palestinian people, but also within Palestinian culture, to the point that the respect for trees is passed down to the new diasporic generations of Palestinians scattered around the world. What is about to be discussed aims at showing the strong connection that all Palestinians have with the places and culture of their origins, this feeling of belonging emerging especially from writing dedicated to trees. By doing so, this paper intends to offer a reading of Palestinian literature that highlights the cultural bond that the Palestinian people have with the trees.

KEYWORDS • Anglophone Literature; Palestinian Literature; trees; sense of belonging.

One touch of nature makes the whole world kin.
W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, Act III, Sc. iii.

Sudden and unexpected change is the trademark of our society. We thought we were used to it. However, the Covid19 pandemic has brought about so much change that 2020 will always be remembered as a historical turning point, for our view of the planet, of our individual communities and of our place within them has been completely reshaped. This is the first year in history when the entire human race has found itself so much at a loss as to what to do next. While, on the one hand, the pandemic has given us the opportunity to rethink and reconsider what humanity has achieved so far, on the other hand, the resulting constant state of uncertainty and insecurity have produced global chaos and a common sense of impotence, instability and isolation. Lockdowns have, in fact, created an atmosphere of fractured communities and the impression of belonging not to a nation but rather to smaller, more localised support groups. Our roots have been shaken.

Palestinian literature, mirroring the forced changes, chaos and instability suffered by the Palestinian people in the recent and distant past, is in a position to provide, better than others, a fertile source for insights into how literature at large can predict what to expect next, in terms of human reactions, feelings and new ways of approaching an irrevocably transformed lifestyle.

This paper intends to offer an interpretation of literature that goes beyond political and historical issues and an anthropocentric dimension by concentrating on an indirect approach to the geographical isolation and emotional state of the Palestinian people.

Specifically, by tracing and analysing the representation of trees in Palestinian literature, this paper will demonstrate how intrinsically important trees are, not only in the everyday lives of Palestinian farmers, but also in Palestinian culture, as if the roots of their trees bound together the uprooted Palestinian people, whether residing within the Palestinian Territories or elsewhere. Thus, what is about to be discussed aims at showing the strong connection that all Palestinians, including those who were born in diaspora, have with the places and culture of their origins, and how this feeling of belonging emerges from their writing.

I will refer to 'places' as being the multiple spaces endowed with meaning for those who are emotionally attached to them. Human geographers discussed at length the dichotomy 'space-place', mainly in terms of movement and stasis; particularly, this contradiction is emblematic of a symbiosis, since one depends on the other for a definition (Tuan 1977: 6). This dichotomy is also representative of the Palestinians as a people, for they find themselves moving to and from different geographical spaces, without being able to develop a long-lasting emotional attachment to them. Scattered in every corner of the world, Palestinians are often described – or define themselves – as 'uprooted'. Even those who now live in other countries often speak about their longing for their homeland, their constant feeling of being outsiders without any sense of belonging, in other words, their being without roots.

This phrase, 'sense of belonging', takes on both a positive and a negative meaning for the Palestinians, since it confines them to a perpetual state of insecurity and instability. Their writings, along with all their artistic works, expose an inner dualism that contrasts their strong feeling of belonging to the land of Palestine, to their sense of being *out* of every aspect of life in any other place that is not their homeland. Not surprisingly, Edward Said defined Palestinians as *insiders* turned into *outsiders*: a process that is still going on with new generations of young Palestinians and that is strictly connected with the common *topos* 'in and out' that can be traced in their form of art (Said 1986: 53; Rushdie 2010: 168).

Palestinians are, indeed, the embodiment of Anderson's 'imagined community'. They will never meet or hear most of their fellow Palestinians since they can never share the same geographical space, and yet they exhibit a strong sense of community, of being a nation, notwithstanding the fact that no Palestinian nation exists, in a strict political sense (Anderson 2006: 6). Given the aforementioned scenario, the way Palestinians depict themselves in their writing, whether fictional or otherwise, is almost inevitable. "Uprooted", "displaced", "unsettled" are words Palestinians cannot avoid as they reflect the sentiments they are constantly living with. And yet, their writings are not only an expression of their insecurities and frailties: they show how much, despite those feelings, in order to survive, they must hang on to their hopes and inhabit the memories of a past life they did not experience personally.

The Palestinians who fled from the country in 1948 have, in fact, passed down to the new generations a remarkable sense of community, of belonging to the land now mainly owned by Israel. This sense of connection emerges from their writing, especially with the descriptions of Palestinian landscape. In those descriptive passages, feelings of stability prevail, particularly when it comes to the descriptions of trees; as a matter of fact, Palestinian writers spend as much care in depicting trees as they do with the description of the characters in their stories.

As the ubiquitous element of any landscape, the tree embodies a focal point around which the constantly changing Palestinian identity revolves and evolves. Hence, trees can be rightfully

considered, not only as characters of a story, but also as members of the Palestinian community. This reading, however, is susceptible to layers of interpretations that usually result in a political discourse which pertains both to the Palestinians' and the Israelis' rhetoric.

Not just a metaphor, not merely a symbol, the tree is, in fact, a means of both expression and vindication for two ethnic groups, for it characterizes the habitat that the Palestinians and the Israelis claim as their own. In the construction of their national narratives – in order to define a collective identity – both Palestinians and Israelis have used (and still use) trees as symbols that may help support their claims. References to the past are therefore ever-present in their narrations through the descriptions of a Palestinian landscape 'inhabited' by olive trees, or the reminiscing of the time when the orange trees blossom. Even the act of the planting of a tree in memory of an event or a person is an extension of this sentiment.¹

One might argue that this narrative approach to national history and identity can be properly understood only through a political interpretation. This would be true if Palestinians had adopted the 'tree talk' only *after* the occupation of Israel in 1948. But records of tree descriptions as a meaningful part of the land and of the Palestinian people's lives have been referred to in numerous sources (literary, archaeological, historical) throughout the centuries.

At the beginning of the Twentieth Century, the studies of the physician and ethnographer Tawfiq Canaan illustrate how, under Ottoman rule, Palestinians used to revere trees in their sacred places as much as saints to whom those places were dedicated.² A common practice was the association of a specific species of tree with a saint, to the point that there was almost no distinction between the two: "[i]n many cases, where the old tree was cut down, the inhabitants of the village, to whom that particular saint belongs, have planted a new one of the same species" (Canaan 1927: 30-31). Even nowadays, specific types of trees are associated with specific geographical areas: a connection that has contributed to building a sense of place for the Palestinian people, as well as a sense of belonging.

As mentioned before, despite the events that have led to the present situation, in contemporary Palestinian writing this attachment to the landscape, and particularly to the trees in it, is still strong.

In one of the most iconic works on Palestinian landscape, *Palestinian Walks. Notes on a Vanishing Landscape* (2007), Raja Shehadeh describes a landscape always shifting between past and present, but with a constant:

There was a time, I'm told, when the hills around Ramallah were one large cultivated garden with a house by every spring. Olive trees dotted their slopes and grapevines draped the terrace walls. But by the late 1970s, when I returned from my law studies in London, these hills were no longer being cultivated. Except for the indomitable olive trees nothing that had been planted was growing in them. They had become an extensive nature reserve, with springs and little ponds where frogs hopped undisturbed and deer leapt up and down the terrace walls, where it was possible to walk unimpeded. (Shehadeh 2007: 5)

¹ Israel adopted the same rhetoric. The "Jewish National Fund" started a campaign of reclaiming of the Palestinian land with a widespread afforestation of the occupied territories to support their claim to the land and their historical ties to it (Bardenstein 1998: 162-163).

² Of course, the practice of worshipping trees was not exclusively Palestinian. As pointed out by James Grehan's work about agrarian religion, trees were the most common symbols of saints and their holy shrines across the entire Middle East area. As such, they were revered as much as the saint they were associated to (Grehan 2014: 134-140).

The beginning of the excerpt opens like the *incipit* of a mythical story, with the aside (“I’m told”) that reinforces this first impression on the reader; the comparison of the Palestinian landscape to a “cultivated garden” in which men and Nature (represented by the houses and the olive trees, respectively) coexist in perfect harmony, draws the outlines of a bucolic, idyllic landscape even while evoking the mythical Garden of Eden. Throughout this timeless description, the voice of the narrator-Shehadeh is perceived in each word, corroborating the intended effect of a knowledge shared between the writer and the reader. The adversative ‘but’ that comes along, though, breaks this literary spell, bringing the reader in a definite time-space where man and landscape seem to part ways: man disappears from the landscape owing to the Israelis’ more pervasive Occupation,³ while the land becomes wilder, an “extensive nature reserve”. The only unvaried element of this scenery is represented by the “indomitable olive trees”: a fixed element in an ever-changing landscape. Moreover, the adjective ‘indomitable’ connected to the olive tree conveys the image of a giant, thick – and therefore old – tree, solidly rooted in the soil; an element of the landscape that cannot be tamed, either by Nature, or by man.

This representation of trees, especially olive trees, can be found in almost every Palestinian artwork or literary piece, whether the artists or writers reside within the Palestinian Territories or elsewhere. The studies of Juliane Hammer emphasise how in the case of Palestinians living in diaspora, their works of art and literature often depict “the Palestinian himself as a tree, rooted in the soil, having a long history, and unwilling to give up his homeland” (Hammer 2005: 65).

It can be noted that Shehadeh’s style itself is always shifting between past and present: a device that mimics the changes in the landscape. This mode of narration is not unique to his writing, but is a shared feature among Palestinian writers. In addition, change as a theme is quite common in Palestinian narrative appearing at first sight as a negative feature, but undergoing a reevaluation in the eyes of the characters, of the narrative and of the reader. Ultimately, the continuous shift between past and present gives insight into the Palestinians’ ability to transform adversity into a resource. ‘Rebirth’ for Palestinians starts from the land in which they have left their roots and from the trees with which they identify, as Hammer has argued. It is therefore not surprising that the descriptions of landscape always focus on natural elements – hills, fields, flowers, trees – whose presence is familiar and reassuring, even when it is subjected to change due to the Israeli Occupation.

Land and its elements are, therefore, rather a character than a setting in every Palestinian story. The Palestinian ‘national’ poet Mourid Barghouti, for one, has never failed to represent images of ‘all things Palestinian’ by personalizing trees and highlighting the relationship that man establishes with them. Barghouti’s novels markedly abound in descriptions of the arboreal character of the Palestinian landscape while he often emphasises the importance that fruit trees (mainly olive, but also orange, fig and lemon trees) have in the life and culture of his people. In *I Was Born There, I Was Born Here*, he writes:

The olive in Palestine is not just agricultural property. It is people’s dignity, their news bulletin, the talk of their village guesthouses during evening gatherings, their central bank when profit and loss are reckoned, the star of their dining tables, the companion to every bite they eat. It’s the identity card that doesn’t expire with the death of the owner but points to him, preserves his name, and blesses him anew with every grandchild and each season. (Barghouti 2011: 10)⁴

³ The reference is to the Six-Day War, from the 5th to the 10th of June 1967, at the end of which Israel seized the Golan Heights, the Gaza Strip, the Sinai Peninsula and the West Bank. The outcome of this short but decisive war is still effective nowadays.

⁴ Translated from Arabic by Humphrey T. Davies, 2011.

Descriptions of trees such as this one are mainly cultural-related. Only the beginning of the last sentence, “It’s the identity card that doesn’t expire with the death of the owner”, carries a clear political statement. The rest of the passage portrays an agricultural society solely focused on the land as a means of livelihood. As a result, the fragmentation of landholdings – or their total disappearance, which Shehadeh aptly conveys in the excerpt above, – implies not only an irreversible change in the landscape, but also the destruction of a farming culture. Although Barghouti above refers especially to the fruit of the olive tree as an item that symbolises the life and the folklore of an entire community while retaining its economic and gastronomic value, the entire passage must be extended to the tree that produces it.

In his previous narrative work, *I Saw Ramallah* (2005), after thirty years of exile, Barghouti recounts his visit to his family house in Dar Ra’d, in the Deir Ghassanah village, focusing on a different tree in a different context:

The Barghoutis live in seven neighbouring hillside villages called the villages of Bani Zeid, and at their center is Deir Ghassanah.

We went to Dar Ra’d. A big house with a large, square courtyard, three sides of which are bordered by rooms; the fourth is part of the wall of the mosque in the village square. If you look down at the house from above you will see the cement domes that form the ceilings of the rooms surrounding the courtyard. A huge fig tree with a massive trunk and spreading branches dominated both house and courtyard. This tree fed our grandfathers and our fathers – there was not one person in the village who had not tasted its delicious fruit.

The gate of Dar Ra’d looks out over vast fields and olive groves that slope down gradually, their paths branching out and becoming more and more rough until they form the fertile valley watered by ‘Ein al-Deir. ‘Ein al-Deir is the source of water, of stories, and of the livelihood of the village. (Barghouti 2005: 54-55)⁵

The prominent feature of the house and its surroundings is, again, the presence of the trees and their fruits. This peculiarity is heightened by the concentric spatial arrangement of the elements in the places described: the village of Deir Ghassanah is set at the centre of seven villages scattered on the hills near Ramallah. The Dar Ra’d house mirrors this structure; its square courtyard is surrounded by bedrooms on three sides, while the fourth side borders the village mosque, acting as a bridge that connects the private life of a Palestinian family to the public one. The position of the courtyard, right at the centre of the house, although it is undoubtedly the core of the building, has a focal point of its own, represented by the huge fig tree at its centre. With its grandeur, the tree ‘dominates’ the house, the courtyard and, ultimately, the scene. The last element of the house described, the see-through gate, opens onto vast, cultivated fields up to the Ein al-Deir stream. In this description, space appears boundless; not even the horizon can contain it. The house, for example, is clearly not limited to its masonry, but ideally it stretches beyond its structure.

The spatial arrangement gives prominence to the huge fig tree, a symbol of well-being, of life and also a memento of history and tradition: “[t]his tree fed our grandfathers and our fathers”. The fruit gathers in itself an historical memory of both the place and the personal history of the inhabitants and the landscape that hosts it, partly natural, partly artificial, forms a consistent whole, with its sequence of “fields”, “paths” and “valleys” that connect the village to its life source: Ein al-Deir “source of water, of stories, and of the livelihood of the village”.

⁵ Translated from Arabic by Ahdaf Soueif, 2000.

The space-time of the narration is firmly anchored in the past, allowing the reader to collect the details described one by one; time does not expand nor shrink, but flows at the same speed of the narrator's gaze and of the memories arising from the elements of the landscape. Barghouti's writing enhances the natural features of the landscape, giving them a value that is, at the same time, personal and collective for all Palestinians. The most distinguished feature of this excerpt is the sense of continuity: each element of the landscape, natural or artificial, is connected in an ideal continuum. Also, the nature described is clearly a part of the Palestinian community, that possesses a 'vitality' of its own.

As noted by the geographer Parmenter:

The landscape of Palestine was alive with meaning and value for its inhabitants just as it was for Western Christians and Jews. For Palestinians, however, these meanings and values arose from the daily personal and communal interactions of people with their environment. (Parmenter 1994: 25-26)

Further on in her study, Parmenter underlines how, since the 1950s, Palestinian literary production presents physical attachment to the land as a recurring *topos*: the territory is no longer seen as an abstract homeland but as *the* mother of the Palestinian people, and therefore a symbol of shelter and protection for its children (1994: 44). In Barghouti this parental role is entrusted to the fig tree and the river Ein al-Deir. Although dated, Parmenter's study can still be considered to be one of the few analyses more concerned with the geographical and anthropological aspects of Palestinian literature and culture, than with political issues.

Undoubtedly, in recent times, trees in the land of Palestine have acquired a political value that complements the bond Palestinians have with them in their works of art. To force Palestinian farmers from their land, Israeli settlers and soldiers have routinely uprooted trees. In 2009, Haaretz journalist Gideon Levy wrote about the grief of Palestinian villagers whose olive trees had been uprooted or damaged by Israeli settlers in the village of Burin (Nablus Governorate). To fight this practice, Palestinians plant trees to protect their land from confiscation: a new form of peaceful activism called "Green Intifada" which has turned agriculture into resistance to the Israeli Occupation (Van Hollen 2012). According to law scholar Irus Braverman, these acts of tree-planting and landscaping are "acts of war" because they symbolise "the embodiment of Palestinian nationhood" as well as "the Palestinian resistance to Israeli occupation" (Braverman 2009a: 2-3; 2009b: 3).

According to the Israeli journalist Levy, farmers considered their trees primarily as family members, as living, innocent beings that cannot fend for themselves. Rather than taking a political stance, Levy lingers on the grief of the farmers who have witnessed the wanton destruction of their trees by reporting their touching complaints: "If I had been there, I'd have told them, cut off my hands, but don't cut down my trees – What did the tree do to them, for them to treat it like this?" or "These trees are like my children" (Levy 2009).

In the same vein, Pamela J. Olson, an American journalist and writer, described the uprooting of olive trees she witnessed during the stay in Ramallah evoked in her memoir, *Fast Times in Palestine* (2012):

Each tree was like a member of the family, raised and cared for and climbed and combed over many lifetimes, an endlessly, renewable source of dignified income and indispensable olives and oil. I'd heard families have bitter arguments over the fate of a single tree. Losing thirteen at once must have felt like a massacre. (Olson, 2012: 147)

Quite unique in its kind, Olson's work can be described as a coming-of-age story of an American woman (Olson herself) who backpacked across the Palestinian Territories with only a few scarce notions of their history and political situation. Throughout her heartfelt work, Olson was

confronted with an unforeseen reality that led to the reshaping of her understanding of Palestinians and of the Middle East. The reader undergoes a similar journey, experiencing the same emotions and calling into question principles and feelings as much as the writer had. Olson's work with its humane perspective leads the reader to empathise with the Palestinians under the Occupation.

What is interesting in these 'foreign' points of view is that they never fail to notice the bond existing between Palestinians and the trees in their land, a bond that goes beyond any economical or materialistic considerations. Returning to native accounts, such as those by Raja Shehadeh, currently based in Ramallah, and Barghouti, Palestine-born but living in Cairo, we may note that they confirm the impressions non-Palestinian observers registered about Palestinians' feeling of place, bringing to their reports however, direct experience of the places they write about and the sense that their feelings are shared by most Palestinians.

The excerpts presented so far in this paper were sourced from the works of Palestine born authors. The two writers share a common view of Palestine as a land, for they have both experienced the places they write about. The same can be said about the works of authors of Palestinian origins who have never lived in the places of their ancestors, and yet, they are able to convey the same sentiments, impressions and descriptions of place reported in the writings analysed so far. For instance, in the novel *Mornings in Jenin* (2011), the American-Palestinian writer Susan Abulhawa portrays the love of a *fellah* (an Arab peasant; plural, *fellahin*) for his land and trees in the same terms described by Levy, Olson and Barghouti:

Sixteen days later ... Yeyha had made his way back to Ein Hod, undetected by soldiers. "That terrain is in my blood!" he proclaimed. "I know every tree and every bird. The soldiers do not."

For days he had roamed his fields, greeting his carob and fig trees with the excitement of a man reuniting with his family. He had slept contentedly in their shade, as he had done at afternoon siesta all his life.

... Yeyha had left the camp with stubborn solemnity, wearing his most dignified clothes, and he returned looking like a jolly beggar with as much fruit and as many olives as he could carry in his keffiyeh, his pockets and his hands. Despite his vagabond appearance, he came invested with euphoria and the people lifted him to heights of esteem befitting. (Abulhawa 2011: 43-44)

A fictional, multi-generational story about a Palestinian family forced to flee Palestine, *Mornings in Jenin* is also an accurate account of the human aspects of the conflict. The setting of the passage is the aftermath of the events of May 1948, the Palestinian *Nakba* (The Catastrophe). The patriarch of the Ablulheja family, Yeyha, was forced to flee with his family, leaving behind all his property. From that day on, he had aged visibly, and as time went by, he became more miserable every day as Abulhawa painstakingly describes. The sudden decision to go back and see, touch, feel his plants and trees, though, gave him a renovated vitality, transforming him into a "jolly beggar ... returning with his family".

The comparison between trees and family echoes the above mentioned words spoken by the *fellah* whose trees were uprooted. Yeyha's attachment to his land and his trees is so strong that it affects his mental and physical health. From the excerpt above, we can note that the connection with trees encompasses also their fruit: what Yeyha carried on his way back were his most proud possessions, almost as if they were his children.

In short, trees in Palestinian writings, are at the centre of a rich web of significance, to use Geertz' terminology, symbolising Nature and embodying collective feelings and experiences. They act as a sort of indicator of the state of the nation. In the past, when they were looked after and respected, they thrived. In the present, when they are abandoned or uprooted, they strive to stay alive or even die. They play both a political and a sentimental role. While the "Green Intifada" helps the Palestinians residing in the Territories to re-assert and re-establish their presence in their

lands, Palestinians born in diaspora consider trees as depositories for collective memory helping reaffirm the existence of the Palestinian people *before* the foundation of the State of Israel in 1948.

Yehya's story is but an example of an all-pervading theme in the writings of Palestinians who were born in diaspora; respect toward trees seems, in fact, to have been passed down from one generation to another, creating a form of continuity in a community in which discontinuity prevails.

The Palestinian-American poet Naom Shiab Nye, despite growing up in the States, offers another example of this legacy. Her poem, *My Father and the Figtree* (1980), tells of her father's love for his homeland and his culture, a cultural heritage that he passed onto Nye:

For other fruits my father was indifferent.
He'd point at the cherry tree and say,
"See those? I wish they were figs."
In the evenings he sat by my bed
weaving folktales like vivid little scarves.
They always involved a figtree.

At age six I ate a dried fig and shrugged.
"That's not what I'm talking about!" he said,
"I'm talking about a figtree straight from the earth—
gift of Allah!—on a branch so heavy it touches the ground.
I'm talking about picking the largest fattest sweetest fig
in the world and putting it in my mouth."
(Here he'd stop and close his eyes.) [Nye 1995: 20]

A few lines after the description of her father savouring figs through memory, Nye speaks about the family's constant moving from place to place in the United States. In this life of wandering, the exiles used to plant everything from vegetables to fruit trees although her father always refused to plant a fig tree. Such a refusal is emblematic of the identification of a Palestinian with a tree, and therefore with his homeland. The tree here symbolises an entire culture; it represents a land that lives mainly in "folktales like vivid little scarves". The same kind of tree planted in a different soil cannot be the same tree, nor its fruits could have the same taste. In this passage, the regret for the loss of the tree and the refusal to replicate it in the new country is connected to the loss of Palestinian cultural heritage.

Another example along the same lines can be found in the novel *Mornings in Jenin*. In the following excerpt, the main character, Amal, is reminiscing about one of the most significant memories of her childhood, an old olive tree, which is also a character in her story, even the main protagonist in some pivotal scenes:

Old Lady was a fifteen-hundred-year-old olive tree with serpentine arms that twisted into the air like Samson's locks bursting from the center of a grazing pasture. Fruit dangled from hundreds of knobby little twigs on an enormous misshapen trunk, which was also a resting spot for local shepherds. Baba once told me that no one owned Old Lady. "This old girl was here long before any of us, and she'll be here long after we're gone. How can you own that, *habibti*?"⁶ ...

⁶ Standard font in the text. It means, "my beloved" (female).

“No one can own a tree,” he continued. “It can belong to you, as you can belong to it. We come from the land, give our love and labor to her, and she nurtures us in return. When we die, we return to the land. In a way, she owns us. Palestine owns us and we belong to her.” (Abulhawa 2011: 62)

The description of the tree is akin to those seen in some of the earlier quotations: it projects an image of grandeur, of strength, which is impressed on the reader thanks to the analogy with the biblical figure of Samson.⁷ Just like the hair of the Israelite hero, the branches of Old Lady emanate strength, while its thick trunk (its body, so to say) is firmly rooted in the centre of a grassy pasture (a sign of the lushness of the place of which the tree is the focal part). The ‘strong’ character of the tree and its centenary presence in the place, as its thick and deformed trunk shows, turn it into a comfort and rest spot for shepherds who find safety and refuge in its forked branches.⁸

The sense of belonging that emerges from this passage brings together three recurring and already discussed elements present in narratives related to Palestinian landscape: trees, land and man’s bond with them. These fundamental elements of contemporary Palestinian identity have been passed on, as Abulhawa’s and Nye’s writings show, to the generations born in diaspora.

Even in an autobiographical text such as *Sharon and My Mother-in-Law* (2004), written by the Palestinian architect and writer Suad al-Amiry, that follows the life of the citizens of Ramallah from 1995 to 2004, under the Occupation, the author’s passionate interest in the landscape inevitably stands out. In her writing, as in the writing of other exiles, the quiet but relevant presence of a tree in the Palestinian landscape can make its appearance at any moment with its features but also metaphorically, for its role in the community.

Whatever the scenery, trees are described, not only in their characteristics, but also for the role that they play; whether they are in an open field or in the city centre, in the writing there is always a focus on them that does not escape the reader’s attention, as the following excerpt shows. It is taken from the aforementioned work *Sharon and My Mother-in-Law* (2004). In this autobiography, the narrator Amiry is mainly focussed on how people reacted to the life under Israeli military rule, although her passionate interest in the landscape inevitably emerges from her writing.

For one reason or another, I always felt sorry for housewives. Every morning as I drove my car to the university, I would see Um Samir⁹ on the balcony hanging out the laundry of her seven little ones, Um Maher taking her two handicapped sons to sit in her sunny garden, Um Mustafa polishing the marble steps of their nouveau riche house. It was only watching Um Sa’ad, who often sat in the shadow of the gigantic walnut tree embroidering a beautifully colored dress or destemming thyme leaves, that made me weary of the rhythm of my and Salim’s lifestyles,¹⁰ which involved continuous rushing in and out of our house. (Amiry 2005: 51)

A peculiar feature of the landscape depicted in this excerpt is its fixity, in spite of the point of view of the narration, which is in motion, as Amiry, driving in a car, observes various characters rooted in a specific space. The stillness of the living creatures in the landscape (“on the balcony”,

⁷ *Judges*, XIII, XVI.

⁸ It is interesting to note that the name of the tree – which both in English and in Arabic is a masculine noun – is here feminine. «Old Lady», is meant to inspire respect, devotion, care. The stress about its production of fruits, “from hundreds of knobby little twigs”, makes it the embodiment of mother-Nature.

⁹ In Arabic, ‘Um’ means ‘mother’. Followed by a name, it means ‘mother of’.

¹⁰ Salim is Suad Amiry’s husband.

“in the garden”,) seems to equate them to trees both being rooted in the territory. The normalcy of the everyday life of Ramallah’s inhabitants, appears to be ‘rooted’ in *that* specific landscape.

The appearance of “the gigantic walnut tree” in the scene seems, therefore, inevitable. Embroidery and destemming are the common deeds performed in its shadow: two traditional acts characterized by slow, methodical and repetitive gestures conflicting with the movement of the observer. This last detail also seems to iterate how deeply rooted the inhabitants are in the place, to the point of adopting the habit of carrying out traditional activities around a natural element. The tree in this passage serves as a catalyst for the narrator, the reader and especially for the characters in the scene, since it contributes to building up a sense of community as well as a sense of place.

Palestinian narrative is rich in these kinds of representations of trees. Aside from their predictable presence in the landscape, trees are also portrayed as living beings into which Palestinians pour their feelings, turn to for solace, almost as if they were part of their family and their community.

In her first novel, journalist-writer Claire Hajaj – of mixed Palestinian and Jewish heritage – tells a story in which trees trigger the events that involve the main character. *Ishmael’s Oranges* (2015) begins shortly before the *Nakba*, with the seven-year-old protagonist Salim, the youngest child of a Palestinian farming family, anxiously waiting for his first harvest. The relationship between the boy and what he considers *his* trees fills the first pages of the novel, along with the ominous sense of doom that will change History and his life forever. In this part of the novel, what Salim, and the entire community of his village, feel for their trees, echoes what has been described so far in this paper. When the idyllic life in the village is broken by the arrival of the Jews, the fear and disbelief of the people are reflected in the trees:

Back in their house, the long, slow Sunday morning dawned and gradually the noise of the shelling stopped. A dull silence fell. No mosque called the morning or the noon prayers. As the heat of the day rose, so did the sound of car horns, the rumble of engines and the babble of frightened voices. Salim thought they were coming from the port. Isak Yashuv was right. The whole of Jaffa was in flight. Salim sat with his mother and brothers in the kitchen listening to the radio. ... The heat of the afternoon became too much for Salim, and he went to pace around the garden. A yellow haze filled the sky. It seemed to him that the trees themselves were trembling, their leaves shuddering in the still air. Did trees feel frightened? He rubbed his hand on the bark of his tree, feeling the notches marking his growth. ‘Don’t worry,’ he whispered into the wood. ‘It will be over soon. Just keep growing, until the next harvest.’ He stood there into the uncertain afternoon, saying it again and again under his breath. Don’t be afraid. Don’t be afraid. (Hajaj 2014: 31-32)

The setting of the scene is the family house of the main character. Its position on the top of a hill lets the family – as well as the reader – witness what happens in the rest of the village. As a prelude to an imminent disaster, silence dominates the scene described in the first part of the excerpt, effectively creating a disruption with the previous, lively account of life in the village. Silence represents also a truce for the inhabitants of Jaffa, for it signals the possibility of an escape. What follows, in fact, is the opposite of silence: it is a cacophony that changes once again the place and the feelings of the people in it. In the midst of this transition from silence to chaos, the inhabitants of the house become spectators of the birth of a new place that is mainly observed and explored by the sense of hearing: hearing the silence, then the noises of frightened voices, car honks all directed to the port, escaping from a place that was serene just a few hours before, triggers emotions of fear and insecurity that force the young protagonist to seek refuge in the only place that seems to be still unspoiled by chaos, the orange orchard. Here, while Salim walks through it in order to retrieve a sense, any sense, of security, the narration focuses on the trees that seem to

‘tremble’, as if they can feel what people feel, in an ideal connection of both Nature and Man. In order to placate his fears, the child attempts to reassure the trees: this act represents Salim’s realization that life, as he knew it, has changed forever. In this instance, trees act as a prism through which the Palestinian character can try to cope with the harsh, “uncertain” reality he’s living, just like the whole Palestinian nation is.

In conclusion, what emerges from the Palestinian writings presented in this paper is primarily a strong bond between the Palestinian people and the symbols of their land, which come to epitomize identity, rootedness and resilience. In the excerpts analysed, the trees may be overlooked by the reader, since their presence is taken for granted in such landscapes, but then an adjective used to describe them, their position in space, or their communion with the people and their everyday lives, make the trees stand out from the scene and from the text. Trees and their roots unite and sustain the Palestinian people and their presence in their writings transmits a more profound understanding of their culture and identity which is not necessarily connected with politics. Thus, the phrase “family tree”, which so evocatively represents a family history, acquires a more literal sense in the Palestinian vernacular, for it usually refers to a tree that belongs to the family or is considered a family member. As a member of the family then, a tree is rightfully a proper character in every Palestinian story.

REFERENCES

- Abufarha, Nasser (2008), “Land of Symbols: Cactus, Poppies, Orange and Olive Trees in Palestine” *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 15(3), 343-368.
- Abulhawa, Susan (2011), *Mornings in Jenin*, London, New Delhi, New York: Bloomsbury.
- Amiry, Suad (2005), *Sharon and My-Mother-in-Law*, New York: Granta Books.
- Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities*, New Edition, London: Verso.
- Bardenstein, Carol B. (1999), “Trees Forests and the Shaping of Palestinian and Israeli Collective Memory” (1998), in Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover, London: UP of New England.
- Barghouti, Mourid (2005), *I Saw Ramallah*, Translated by Ahdaf Soueif, London, New York: Bloomsbury.
- (2011), *I Was Born There, I Was Born Here*, Translated by Humphrey Davis, New York: Walker & Company.
- Braveman, Irus (2009), *Plated Flags. Trees, Lands and Law in Israel/Palestine*, New York: Cambridge University Press.
- (2009), “Uprooting Identities: The Regulation of Olive Trees in the Occupied West Bank”, *Political and Legal Anthropology Review*, 32(2), 237-264, available at <https://www.jstor.org/stable/24497464> (last access: 26 March, 2020).
- Canaan, Tawfiq (1927), *Mohammedan Saints and Sanctuaries in Palestine*, London: Luzac & Co.
- Grehan, James (2014), *Twilight of the Saints: Everyday Religion in Ottoman Syria and Palestine*, New York: Oxford University Press.
- Hajaj, Claire (2015), *Ishmael’s Oranges*, London: Oneworld Publications.
- Hammer, Julianne (2005), *Palestinians Born in Exile: Diaspora and the Search for a Homeland*, Austin: University of Texas Press.
- Levy, Gideon (2009), “Twilight Zone / Mourning Uprooted Olive Trees in West Bank Villages”, *Haaretz*, (19 November 2009), available at <https://www.haaretz.com/1.5165160> (last access: 10 June, 2020).
- McKean Parmenter, Barbara (1994), *Giving Voice to Stones. Place and Identity in Palestinian Literature*, Austin: University of Texas Press.
- Nye, Naomi Shihab (1995), *Words Under the Words: Selected Poems*, Portland, OR: Eight Mountain.
- Rushdie, Salman (2010), *Imaginary Homelands*, London: Vintage Books.
- Said, Edward W. (1986), *After the Last Sky*, New York: Pantheon Books.
- Shehadeh, Raja (2007), *Palestinian Walks. Notes of a Vanishing Landscape*, London: Profile Books Ltd.

Tuan, Yi-Fu (1977), *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Van Hollen, Anna (2012), “The Green Intifada: How Palestinians Resist Occupation by Planting Trees”, *The Atlantic*, (9 March 2012), available at <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-green-intifada-how-palestinians-resist-occupation-by-planting-trees/254228/> (last access: 20 May 2020).

TAMARA IACCIO • “Cultore della materia” in English Literature, she holds a PhD in Literary, Linguistics and Comparative Studies from the University of Naples “L’Orientale”. Her doctoral project focused on the representation of space in contemporary Palestinian novels written in English. Her research interest involves Text analysis, Translation, Anglophone Literatures and Cultures, Cultural Studies.

E-MAIL • tiaccio@unior.it

“I TRONCHI NODOSI PARLAVANO UNA LINGUA PRIMORDIALE”

Gli alberi nei testi di Robert Walser

Anna FATTORI

ABSTRACT • “*The Gnarled Trunks Were Speaking a Primordial Language*”. *Trees in Robert Walser’s Texts*. The essay examines the relationship between trees and the human in the work of the Swiss-German author Robert Walser (1878-1956). Starting from the early poems and short stories to the late microscripts (*Mikrogramme*), trees are anthropomorphized: not only can they think, feel and in some cases speak, but they do suffer too and feel empathy with human beings. In the *Jahrhundertwende* Walser’s ecocentric concern anticipates the *Naturlyrik* of Erika Burkart, one of the most distinguished poets of contemporary Swiss-German literature, and also relevant issues of the German ecological movements which rose in the 70s and in the 80s.

KEYWORDS • Robert Walser; trees; poetry; *Waldsterben*; literature and visual arts; Swiss-German Literature.

Scrivere in modo preciso e definito su qualcosa di bello è difficile. I pensieri volano intorno alla cosa bella come farfalle ebbre, senza giungere alla meta e al punto fermo.

Robert Walser, *I temi di Fritz Kocher* (Walser 1978b T: 150)¹

*Chi vorrebbe vivere senza il conforto degli alberi!
È bello che partecipino al morire.*

Günther Eich, *Fine di un’estate*²

¹ “Über etwas Schönes exakt und bestimmt schreiben, ist schwer. Gedanken fliegen um das Schöne wie trunkene Schmetterlinge, ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen.“ (Walser 1978a, *Fritz Kochers Aufsätze*: I 106). Se non diversamente indicato, le traduzioni dei testi e dei contributi critici sono state effettuate da chi qui scrive. Ove vengano commentati componimenti poetici, viene riportato direttamente nel testo anche l’originale tedesco, che è anteposto alla traduzione.

² “Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume! / Wie gut, daß sie am Sterben teilhaben!“ (Eich 2006: 127).

1. Walser e la natura

Robert Walser (1878-1956)³, tra i maggiori rappresentanti della letteratura svizzero-tedesca del Novecento, palesa già nei titoli dei suoi testi – spesso prose di poche pagine – uno spiccato interesse per la natura: *L'alberello* (*Das Bäumchen*), *Le rocce* (*Die Felsen*), *Passeggiata nel bosco* (*Spaziergang im Wald*), *Pioggia* (*Regen*), *Paesaggio I* (*Die Landschaft I*), *Paesaggio II* (*Die Landschaft II*), *Leggevo nel bosco* (*Ich las im Wald*), *Nel bosco* (*Im Wald*), *Madre Natura* (*Mutter Natur*), *Nevicare* (*Schneien*), *Bucaneve* (*Schneeglöckchen*), per citare solo una scelta limitatissima.

Motivo ricorrente della sua opera è quello della passeggiata effettuata qualche volta in un contesto cittadino, più spesso in spazi aperti come vallate alpine, boschi, sentieri di campagna, stradine che costeggiano laghi e fiumi

Il racconto più significativo, ed anche il più ampio, della sua produzione reca come titolo proprio *La Passeggiata* (*Der Spaziergang*, 1914) e fornisce precise indicazioni in merito alla funzione che l'attività deambulatoria assume per il protagonista, *alter ego* di Robert Walser:

A spasso [...] ci devo assolutamente andare, per ravvivarmi e per mantenere il contatto col mondo [...] Senza passeggiate sarei morto e da tempo avrei dovuto rinunciare alla mia professione, che amo appassionatamente [...] Senza passeggiate non potrei collezionare appunti né osservazioni. (Walser 1976 T: 64-5)⁴

³ Robert Walser nasce nel 1878 a Biel, cittadina elvetica posta sul confine tra la Svizzera germanofona e quella francofona. Dopo aver soggiornato in varie città (Zurigo, Basilea, Stoccarda, Thun, Monaco), nel 1906 si stabilisce dal fratello Karl, noto pittore, a Berlino, dove entra in contatto con vari intellettuali e scrittori e compone i romanzi *I fratelli Tanner* (*Geschwister Tanner*, 1906), *L'assistente* (*Der Gehülfe*, 1907) e *Jakob von Gunten* (1908); dal 1913 è a Biel, periodo cui risalgono diverse raccolte di prose e il racconto lungo *La passeggiata* (*Der Spaziergang*) incentrato sul motivo tematico e strutturale emblematico dell'opera dell'autore; nel 1921 si trasferisce a Berna, dove conduce un'esistenza alquanto solitaria, tendendo a rifuggire dal contatto con l'élite letteraria, da cui si sente rifiutato. A seguito di una crisi professionale e, non da ultimo, per una delicata situazione familiare, nel 1929 è ricoverato con la diagnosi di schizofrenia, che non verrà mai più verificata, nella clinica psichiatrica di Waldau, dove continua a scrivere; nel 1933 viene trasferito presso la clinica di Herisau e la sua attività artistica cessa. Muore il giorno di Natale del 1956 durante una solitaria passeggiata.

A Walser, autore di narrativa, lirica e testi teatrali, è particolarmente congeniale la forma breve in tutte le sue varianti: prose di pochissime pagine che prendono il nome di *Prosastücke*, poesie, drammoletti, sintetiche biografie fittive di artisti e colleghi, micro-riscritture di testi letterari canonici e non. Circa un terzo dei testi di Walser oggi pubblicati proviene dal *Bleistiftgebiet* (territorio a matita), ovvero dai fogli di carta riciclata riempiti dall'autore, utilizzando una minutissima grafia a matita non leggibile ad occhio nudo, di brevi componimenti di vario genere; solo alcuni di tali testi furono da lui trascritti in bella copia e proposti ad editori. I 526 fogli, affidati dalla sorella Lisa all'esecutore testamentario Carl Seelig, furono erroneamente ritenuti per lungo tempo una scrittura segreta. Decifrati a partire dagli anni '70, i testi ricavati dai microgrammi (prose brevi, scene teatrali, poesie) sono stati pubblicati in sei volumi, dal 1985 al 2000, presso l'editore Suhrkamp e vengono attualmente di nuovo sottoposti a decifrazione facendo uso degli strumenti messi a disposizione dalla moderna tecnologia.

⁴ "Spazieren [...] muss ich unbedingt, um mich zu beleben und um die Verbindung mit der lebendigen Welt aufrechtzuerhalten [...] Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet [...] Ohne Spazieren würde ich ja gar keine Beobachtungen und gar keine Studien machen können" (Walser 1978a: III 251).

Sulla scorta di tali affermazioni, il movimento stesso così come la natura osservata nel corso della passeggiata sono stati considerati in primo luogo in relazione all'attività artistica di Walser, ovvero come spunto per la scrittura, per testi spesso dal carattere ibrido tra narrazione e saggistica improntati alla libera associazione di idee stimolata dall'incontro con il reale. Su tale tematica si annoverano diversi contributi critici di notevole interesse. Leonardo Tofi, ad esempio, afferma che “*Spaziergang e Wanderung* costituiscono [...] per la poetica walseriana della letteratura strumenti produttivi, in quanto esperienze precipue di stimolazione creatrice e, allo stesso tempo, anche modalità di composizione artistica” (Tofi 1996: 97); Stefano Beretta evidenzia il divario tra il “linguaggio lirico del ‘flâneur passioné’ baudelariano e l’intenzione di Walser di scandire nella passeggiata il ritmo di una ricerca gravida di presupposti gnostici” (Beretta 2008: 152)⁵. È stato inoltre rilevato che nei romanzi la natura, che costituisce quasi sempre un rifugio per i protagonisti, costantemente introversi e malinconici, viene descritta in modo deliberatamente ripetitivo; in *Der Gehülfe*, ad esempio, nelle varie scene notturne al chiar di luna ricorrono le stesse espressioni, i paesaggi lacustri mattutini si somigliano moltissimo, come pure i crepuscoli osservati dalla figura principale (Cfr. Grenz 1974: 175-185). Si è anche cercato di capire se le descrizioni paesaggistiche dello scrittore di Biel permettano di individuare connessioni con indirizzi artistici a lui contemporanei, in particolare con lo *Jugendstil* o l’espressionismo (cfr. Krebs 1991). Senza dubbio il “particolare potenziale creativo e politico della natura”⁶ nei testi di Walser non può essere negato.

Prima di procedere al commento di alcuni testi scelti, è da precisare che, sebbene Walser dimostri un sensibile interesse per la natura, quest’ultima non pervade la totalità dei suoi scritti. Basti pensare, ad esempio, al romanzo *Jakob von Gunten* (1909), caratterizzato da ambientazioni in interni spesso dal carattere claustrofobico; non a caso l’elvetico è stato (anche) per questa ragione spesso accostato a Kafka, nella cui narrativa il mondo naturale ha un ruolo del tutto secondario. Walser poeta non può essere paragonato a Karl Krolow e Günter Eich rappresentanti emblematici della *Naturlyrik* novecentesca. Inoltre, con particolare riferimento alla produzione poetica, è opportuna un’osservazione di carattere stilistico-formale: sebbene la sensibilità dell’elvetico nell’approccio alla natura anticipi i tempi, come più oltre si vedrà, la sua rappresentazione del non umano sembra essere dal punto di vista della forma – almeno in apparenza – convenzionale, non volta ad arditi sperimentalismi, come si rilevano, ad esempio, nella poesia di Heißenbüttel *Il boschetto sacro* (*Der heilige Hain*, 1971), che qui val la pena citare in quanto si tratta di una delle più cripliche e affascinanti poesie sperimentali sul tema degli alberi nella letteratura tedesca del Novecento:

Der heilige Hain

Baum und Baum und Baum und Baum und Baum und Baum und Baum
 und Baumbaum und Baubaum und Baumbaum und Baumbaum und Baubaum und Baumbaum
 und Buambaubaum und Baumbaubaum und Buambaubaum und Baumbaubaum und Buam-
 baumbaum
 und Buambaubaubaum und Baumbaubaubaum und und Buambaubaubaum und Baum-
 baumbaubaum
 und Buambaubaubaubaum und Baumbaubaubaubaum und Baumbaubaubaubaum
 und Buambaubaubaubaubaum und Baumbaubaubaubaubaum
 und Buambaubaubaubaubaubaum. (Heißenbüttel 1981: 14)

⁵ Tra i non pochi contributi incentrati sul tema della passeggiata, si segnalano Stefani 1986, Kurscheidt 1987, Avanesian – Hennig 2012.

⁶ „besondere politische und schöpferische Potentialität“ (Haselbeck 2015: 310).

Il boschetto sacro

albero e albero e albero e albero e albero e albero e albero
 e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero e alberoalbero
 e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero e alberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalberoalbero alberoalberoalberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalberoalberoalbero e alberoalberoalberoalberoalberoalbero
 e alberoalberoalberoalberoalberoalbero.

Il boschetto, ricco di rimandi culturali nella letteratura antica, come in quella tedesca – nel dizionario dei Grimm si legge sotto la voce **Hain** che “la parola da oltre duecento anni è tra le predilette dei nostri poeti [...] usata spessissimo nel XVIII secolo”⁷ –, viene qui mostrato linguisticamente nel suo grado zero per essere poi sistematicamente ricomposto all’insegna del numero dalla valenza religiosa sette. In tal modo, come ha osservato Renate Kühn in uno dei più illuminanti contributi su tale componimento, la forma della poesia vanifica la subalternità del significante rispetto al significato propria della visione logocentrica della letteratura, ponendo piuttosto in essere quella “concezione materiale e materialistica su cui la letteratura sperimentale si basa, una concezione che in *Der heilige Hain* si può osservare per così dire à l’état pur”⁸. Walser è sicuramente scrittore provocatorio non meno dei poeti della sperimentazione linguistica e dei rappresentanti della *konkrete poesie*, ma la sua componente innovativa, la sua radicalità si palesano in modo diverso: non attraverso un plateale sconvolgimento di forme e strutture note, bensì attraverso un graduale, sottile e spesso inappariscente processo di erosione (cfr. Utz 1998: 90-128). Come ha magistralmente osservato Claudio Magris nella sua postfazione a *L’assistente (Der Gehülfe, 1907)*, Walser generalmente nei suoi testi accetta in apparenza “le regole e le convenzioni della letteratura” (Magris 1978: 258), ma solo per metterle in discussione in modo del tutto singolare e far emergere così – in modo ironicamente garbato e deliberatamente infantile – il carattere sovversivo della sua scrittura.

Tra gli elementi della natura che compaiono più spesso nelle pagine dell’elvetico, i boschi e gli alberi. Walser è talmente affascinato dal bosco, da sentirsi a suo agio esclusivamente all’interno di esso, mentre il mondo esterno perde di qualsiasi significato: “Sono innamorato di questo bosco, [...] il mondo esterno è per me davvero morto”⁹. Certo si potrebbe intendere tale affermazione come una mera posa, come passiva adesione ad un poetica della natura di ascendenza eichendorffiana diffusa in ambito letterario; tuttavia, alla luce di quanto egli stesso in numerosissime opere scrive in merito al bosco, sarà opportuno prendere molto sul serio l’osservazione, espressa in quella dizione banale e deliberatamente ingenua che contrassegna tante righe di Walser e che molto spesso induce il lettore a minimizzare – erroneamente – il senso dello scritto.

⁷ “Das wort ist länger als seit zweihundert jahren ein Lieblingsausdruck unserer dichter; [...] im 18. Jahr. in überhäufiger anwendung“. Seguono quindi citazioni da Hagedorn, Gellert, Klopstock, Goethe, Schiller (*Grimmsches Wörterbuch: hain*). Si pensi inoltre al gruppo del *Göttinger Hain*, ispirato alla poesia di Klopstock.

⁸ “materialistisch-materiale Literaturkonzeption, auf der die experimentelle Literatur basiert – eine Konzeption, die sich im ‘heiligen Hein’ sozusagen à l’état pur studieren läßt” (Kühn 2002: 76).

⁹ “Ich bin in diesen Wald verliebt, [...] Wie ist mir tot die ganze Welt” (Walser 1986: XII 143).

L'immagine della natura e in modo specifico del bosco che trapela dai testi di Walser risente in più d'un luogo del clima storico-culturale dell'epoca. Si era infatti agli albori del moderno turismo domenicale e coloro che abitavano in città cominciarono a considerare le oasi di verde come spazi da occupare durante gite nel corso delle quali i boschi si animavano di gente e si riempivano di cestini da pic nic, tovagliette e rifiuti; anche da qui deriva il senso di una "gestörte Idylle" (Tismar 1973) ossia di un idillio lacerato, o che almeno mostra delle crepe, in vari testi di Walser che tendono a commistionare immagini romantiche con elementi propri della *Moderne* riferibili appunto agli inizi del processo di globalizzazione. Inoltre, Walser prendeva atto della ideologizzazione di vari elementi della natura, tra cui del bosco – già prima dell'avvento del nazismo, negli anni '20, considerato quintessenza del *Deutschtum* –, ma anche dei monti, da sempre immagine emblematica della Svizzera, e reagiva a tale tendenza con la deliberata banalizzazione e con l'insistito indulgere sulla componente ludica del linguaggio utilizzato, un linguaggio che non mira ad esaltare e a ri-produrre la realtà, ma piuttosto ad estraniarla ironicamente. Un esempio particolarmente significativo di tale tendenza nei versi che segue, in cui egli appare critico verso l'idealizzazione ed ideologizzazione delle Alpi e correlati da parte della Confederazione: "Im Gebirge stehen die Tannen / kaffeekannenhaft da. / In der Luft badet man wie in Badewannen" (Walser 1985.200: VI 428) ("Sui monti stanno gli abeti / a mo' di caffettiere. / Nell'aria ci si immerge come in vasche da bagno"). L'uso ironico-giocoso della rima ed i singolari paragoni che accostano oggetti dell'esperienza quotidiana ad elementi paesaggistici tipici della Confederazione provocano un effetto di straniamento che realizza una vera e propria decostruzione della *Gebirgigkeit*, simbolo di eroica elveticità.

A Walser non è estranea la *Walderotik* cui si assiste nel periodo della *Jahrhunderwende*¹⁰; ad es. nei già citati *Temi di Fritz Kocher* si legge in riferimento al bosco: "Voglio penetrare in lui, voglio averlo, voglio che mi abbia intero, così come sono. Ma lui mi respinge, lo vedo bene. Non posso più avanzare, ho tanta paura". (Walser 1978b T: 144)¹¹

Non mancano descrizioni di catastrofi cui Walser ha probabilmente assistito in prima persona come ad esempio ne *L'incendio del bosco* (*Der Waldbrand*) che potrebbe prendere spunto dall'incendio che si sviluppò a Biel, città natale dell'artista, nel 1893¹²:

[...] improvvisamente tutto il monte era avvolto nelle fiamme. Le splendide, maestose querce bruciavano cadendo a terra come fossero fiammiferi, [...] In città la gente guardava con il binocolo lo spettacolo del fuoco su in alto, mentre giù nel lago posto ai piedi della montagna il terribile incendio si rispecchiava con colori magnifici. Giù nelle strade i cittadini agitati correvano gridando e sventolando in aria i cappelli.¹³

¹⁰ Si vedano in merito le sintetiche ed utili osservazioni contenute nella postfazione al volumetto walseriano *Wälder* (Eickenrodt – Schütz 2019: 99-100).

¹¹ "Ich will in ihn hineindringen, will ihn haben, will, daß er mich habe, ganz, so wie ich bin. Aber er stößt mich zurück, ich sehe es ja. Ich darf nicht mehr vorwärts, ich habe Angst." (Walser 1978a: I 101)

¹² Cfr. la nota del curatore Greven in Walser 1978a I: 389.

¹³ „[...] mit einem Male stand der ganze Berg in roten Flammen. Die herrlichen, breitgewachsene Eichen brannten wie leichte Zündholzer herunter, [...]. In der Stadt sahen die Menschen mit Fernrohren zu dem feurigen Schauspiel hinauf und im See, am Fuße des Berges gelegen, spiegelte sich der schreckliche Brand in wundervollen Farben wider. Unten in den Straßen liefen und schrien und hütebeschwenkten die erregten Bürger“ (Walser 1978a: I 139)

Qui lo sguardo si allarga alla comunità e al modo diverso di reagire al disastro; viene infatti delineata l'immagine di una cittadina durante la giornata traboccante di persone dedite alle più svariate attività che in diversi modi cercano di osservare quello che considerano uno 'spettacolo', persone che la sera si raccolgono nel proprio nucleo per commentare l'accaduto. Se da un lato descrizioni simili, brulicanti di vita e piene di movimento, si discostano da quella che è la dizione walseriana, dall'altro si deve sottolineare che la posizione dell'osservatore esterno assunta dall'io narrante è invece tipica dei testi dell'elvetico. Le righe conclusive fanno luce su quella che in questa prosa potrebbe essere la matrice alla base di tale angolazione: "Un pittore ne ha fatto un quadro, si chiama Hans Kunz [...] l'immagine verrà esposta nella sala del consiglio comunale, a imperituro ricordo del grande disastro del bosco, della montagna e del comune intero"¹⁴.

Si tratta dunque – almeno così si può ipotizzare, dato che il quadro non è stato individuato – non del resoconto dell'incendio, ma della descrizione dell'opera pittorica di Kunz¹⁵; la natura e più in generale la realtà appare dunque, qui come in altri testi che verranno nel prosieguo esaminati, doppiamente filtrata, ovvero dalla trasposizione artistica prima e letteraria poi.

2. Natura e letteratura: nelle selve di Walser

Non è un caso che il bosco compaia così frequentemente in Walser, sia nei titoli che come tema dei testi. In proposito, val la pena ricordare un'accezione metaforica del termine "Wald" mutuata dal latino *silva*. Come Wolfram Groddeck ci rammenta, nella retorica *silva* - *silvae* (nella grafia tedesca spesso *sylva* - *sylvae*) "designa sin dall'antichità generi letterari secondari, privi di organicità, che si sottraggono ad una rigida classificazione"¹⁶, una caratterizzazione, questa, che parrebbe concepita *ad hoc* per gli scritti di Walser improntati – come Carsten Dutt ha osservato – alla *Gattungsexzentrizität* (Dutt 2008: 52), ossia alla eccentricità in termini di generi letterari. Se si tiene conto che "sylvae" – "Wälder" rappresenta "la tradizionale designazione per una letteratura priva di regole"¹⁷, come documentato tra gli altri da Andreas Gryphius (*Poeticae Sylvae*, 1698) e da Herder (*Kritische Wälder, Selve critiche*, 1769)¹⁸, è evidente che il bosco diventa la *cifra poetologica* dell'opera di Walser, che sfugge ad ogni tentativo di precisa tassonomia in termini di generi letterari.

Sylvae evoca una letteratura all'insegna dell'asianesimo, come inteso da G. R. Hocke nei suoi magistrali contributi sul manierismo¹⁹: mentre lo stile attico è volto alla essenzialità, alla li-

¹⁴ "Ein Maler hat davon ein Gemälde gemacht, er heißt Hans Kunz [...] Das Bild wird im Rathausaal aufgehängt werden, zum fort dauernden Andenken an das große Wald-, Berg- und Gemeindeunglück". (Walser 1978a: I 142).

¹⁵ Osserva il curatore Greven che in realtà il nome del pittore era August (e non Hans) Kunz (cfr. Walser 1978a: I 389).

¹⁶ "bezeichnet seit der Antike die untergeordneten, wildwüchsigen Textgattungen, die nicht einer strengen formalen Ordnung unterworfen sind". (Groddeck 2012: 73)

¹⁷ "die traditionelle Bezeichnung für regellose Literatur". (Groddeck 2012 : 73)

¹⁸ Il dizionario dei Grimm riporta sotto il lemma **wald, silva** vari brani di letterati del Settecento che documentano tale significato della parola. Ad esempio, viene citato Jean Paul: "i dotti scrivevano ogni sorta di selve, Herder ad es. ne ha scritte di critiche [...] io scrivo semplicemente una piccola selva" ("die gelehrten schrieben allerlei wälder, herder schrieb z. b kritische, [...] ich schreibe bloss ein wäldchen"). Si pensi inoltre, in ambito romanzo, alle *Silvae* di Stazio o alle *Sylvae* del Poliziano.

¹⁹ Cfr. Hocke 1956, Hocke 1959.

nearità e alla chiarezza, lo stile asiano è caratterizzato dall'eccesso, dall'ambiguità, dall'arguzia, da circonlocuzioni che giocosamente alludono all'oggetto senza menzionarlo. Non c'è alcun dubbio che tutto ciò si attaglia perfettamente alla produzione di Walser: "Scrivere in modo preciso e definito su qualcosa di bello è difficile. I pensieri volano intorno alla cosa bella come farfalle ebbre, senza giungere alla meta e al punto fermo." (Walser 1978b T: 150)²⁰ si legge nei *Temi di Fritz Kocher (Fritz Kochers Aufsätze, 1904)*. È stato sottolineato che "il fascino perturbante che emana dai lavori di Walser" deriva dalla "costante oscillazione tra gioia e malinconia" (Barbi 1986: 69). Come osserva Hocke, in riferimento all'arte del manierismo, "[i]l poeta non mira alla chiarezza, ma alla sottigliezza"²¹.

Non appare affatto errato postulare che l'autore di Biel, dalla cultura asistemica ma enciclopedicamente ampia, fosse consapevole delle implicazioni retorico-letterarie del termine "Wald".

Alla luce di tali rimandi, ossia della spiccata valenza metaforica del vocabolario associato alla natura, ove si legge "ich [stehe] im stillen, lieben Walde / und ringsherum [sehe] nichts als Schönes" (Walser 1986: XIII 121) ("me ne sto nel caro bosco silenzioso / e attorno non vedo che bellezza"), oppure "[ich] flanier her und hin / und mein', ich sein in einem Zimmer" (Walser 1986: XIII 121) ("passeggio su e giù / e mi sembra di essere in una stanza"), i versi assumono una doppia accezione: una propriamente naturalistica e una artistica, strettamente connesse. Il poeta che vaga nel bosco è anche colui che fantastica sulla forma ibrida e variegata che la sua opera, ispirata dalla natura stessa, assumerà. Il fatto che un termine semanticamente collegato al bosco, "Blatt", sia in tedesco ambivalente, indicando, nella stessa identica forma grammaticale ("Blatt" sing. e "Blätter" pl.), sia la foglia / le foglie dell'albero che il foglio / i fogli su cui si scrive, non fa che rafforzare ulteriormente la valenza metaforica che "Wald" e il motivo del bosco assumono in Walser. Tale deliberata duplicità semantica ricorre non di rado nella letteratura tedesca. Per citare solo un esempio, basti pensare alla strabiliante finzione documentaria del romanzo di Jean Paul *Hesperus* (1795) in cui il narratore, che si trova su di un'isola, riceve periodicamente i capitoli della storia – da rielaborare stilisticamente – da un cane che arriva a nuoto. Il suddetto narratore si autocaratterizza come ninfa boschereccia (Amadriade) che è tutt'uno con gli alberi, felice che le proprie foglie (Blätter) vengano sfiorate dal vento, affermando quindi che sarà ben lieto "che un qualche animo triste concentrandosi su questi fogli (Blätter) dimentichi i suoi dolori, i suoi affanni, i suoi stenti tramutandoli in dolci sogni"²², ove il termine *Blätter* (in corsivo nell'originale tedesco qui citato) non designa più le foglie dell'albero, bensì i *fogli* del romanzo che il narratore sta scrivendo. Il corsivo volto a sottolineare il fenomeno della omonimia, quindi a stabilire la diversità concettuale di due termini grafematicamente uguali, nel contesto metaforico in cui è inserito finisce per affermare l'identità di funzione dei due referenti dei quali indica la diversità, la funzione cioè quella di offrire entrambi, sia l'elemento appartenente al campo semantico natura – cioè le fronde, le foglie – che quello appartenente al campo della scrittura – i fogli, l'opera letteraria – sollievo e ristoro.

Ferma restando l'interessante polisemia di "Blatt" e di altri vocaboli riguardanti la natura nei testi dell'elvetico, espressioni che inducono gli studiosi a soffermarsi in particolare su tutto ciò cui la metafora 'natura' rimanda, quindi sul *Bildempfänger* (l'arte) piuttosto che sul *Bildspender*

²⁰ "Über etwas Schönes exakt und bestimmt schreiben, ist schwer. Gedanken fliegen um das Schöne wie trunkene Schmetterlinge, ohne zum Ziel und festen Punkt zu kommen" (Walser 1978a: I 106).

²¹ "[d]er Dichter muß sich nicht um Klarheit, sondern um Subtilität bemühen" (Hocke 1959: 139).

²² "daß irgendein trübes Menschenherz unter der Aufmerksamkeit auf diese *Blätter* seine Stiche, sein Pochen, sein Stocken vergesse in kurzen sanften Träumen" (Jean Paul 1960: I 512).

(la realtà in sé, il mondo naturale), la *Weltanschauung* di Walser in riferimento al rapporto tra umano e non umano, il suo modo di sentire la natura, o per meglio dire il “rapporto umanità/natura che l’autore traduce nella sua opera” (Iovino 2015: 20) risulta tuttora pressoché inesplorata.

3. Bosco e alberi

Le pagine che seguono non hanno naturalmente alcuna pretesa di completezza e contengono solo alcune osservazioni preliminari per uno studio più ampio sulla relazione tra umano e non umano, in particolare in riferimento agli alberi, nell’opera dell’autore elvetico.

Già i testi che risalgono alla produzione giovanile palesano la spiccata tendenza a colloquiare con la natura, considerata alla stregua di un interlocutore umano in grado di trasmettere all’io narrante empatia e partecipazione. Nel primo volume di prose pubblicato, *I temi di Fritz Kocher*, una raccolta finzionale di temi di scuola, Walser dà prova della prospettiva ecocentrica che si avverte nella sua produzione:

La roccia è bosco morto, estinto, soffocato. Il bosco è vita, così soave e incantevole! [...] la roccia è rigida, il bosco vive, respira, succhia, fluisce, è lago di correnti profonde, è fiume che scorre e respira, è un essere, è quasi più un essere che un elemento perché è troppo morbido per essere elemento (Walser 1978 T: 135-6)²³.

La natura è intesa spesso come rifugio (“Le persone che soffrono amano andare nel bosco. È come se soffra e taccia insieme con loro”, Walser 1978b T: 142)²⁴, a volte come maestra di vita (“Chi soffre [...] dal bosco apprende la calma, e poi la trasferisce alla sua sofferenza”, Walser 1978b T: 142)²⁵ e come ispiratrice di poesia (“I poeti vi si recano volentieri perché là c’è silenzio, e nella sua ombra si può portare a termine una bella poesia. Lo si trova spesso nelle poesie, il bosco” (Walser 1978b T: 146)²⁶. Alla prospettiva del maestro, il quale cerca di convincere gli alunni che “se la civiltà fosse regredita, l’Europa centrale sarebbe diventata, in un tempo relativamente molto breve, un unico e grande bosco. Se non ci fossero gli uomini a combattere contro l’espandersi del bosco, esso avanzerebbe liberamente, come un tutto dominante”, Walser 1978b T: 131)²⁷ viene contrapposta quella dell’alunno Fritz, consapevole del carattere anacronistico e deleterio dell’osservazione dell’insegnante: “I maestri muoiono, i ragazzi crescono, e i boschi rimangono, perché crescono in modo molto più inavvertibile e silenzioso degli uomini” (Walser 1978b T: 132)²⁸. L’amore per la natura induce Walser a frequenti osservazioni sul colore verde,

²³ “Fels, das ist toter, gestorbener, erdrückter Wald. Wald ist so holdes, reizendes Leben! [...] Der Fels starrt, der Wald lebt, er atmet, saugt, strömt, ist See, der tiefströmend liegt, ist Fluß, der aufatmend fließt, ist Wesen, ist fast mehr Wesen als Element, denn er ist zu weich, um Element zu sein“ (Walser 1978a: I 93).

²⁴ “Menschen, die leiden, besuchen gerne den Wald. Es ist ihnen, als litte und schweige er mit ihnen (Walser 1978: I 99).

²⁵ „Der Leidende [...] lernt vom Wald die Ruhe, und er überträgt sie dann seinem Leiden“ (Walser 1978: I 99).

²⁶ „Von Dichtern wird er gern aufgesucht, weil es still ist darin, und man wohl in seinem Schatten mit einem guten Gedicht fertig werden kann“ (Walser 1978: I 102).

²⁷ “daß in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit das mittlere Europa ein pinzi großer Wald wäre, wenn die Zivilisation zurückginge. Wenn nicht Menschen da wären, die gegen das Wachsen des Waldes ankämpfen, träte der Wald frei, als herrschendes Ganzes auf.” (GW I 91)

²⁸ “Lehrer sterben, Knaben wachsen, und die Wälder bleiben, denn sie wachsen viel spurloser und stiller als Menschen” (Walser 1978a: I 92).

che si identifica con il creato: “E d’estate il bosco è un unico colore, pesante, prepotente. Allora tutto è verde, il verde è ovunque, il verde domina e comanda [...] D’estate [...] si vede solo quell’unico, grande, fluente, pensoso colore” (Walser 1978b T: 139)²⁹. Le prose *Verde I (Grün I)* e *Verde II (Grün II)* costituiscono una vera e propria *laudatio* a questo colore: “Il verde è il colore più bello, più solenne. È l’inizio del colore, la quintessenza, l’orgoglio dei colori. Il verde è l’anima dei colori”; “Chi pensa alla primavera ha davanti agli occhi il colore verde [...] O che colore fresco, nessun altro colore è così potente”.³⁰

È dunque più che mai, quella di Robert Walser, una scrittura *green*, sebbene il suo nome non compaia in manuali e raccolte di saggi di ecocritica letteraria.

Boschi e alberi hanno un ruolo essenziale nell’opera dell’autore di Biel, dalla produzione giovanile fino ai microgrammi che precedono il silenzio. Essi vengono osservati nel corso di passeggiate, costituiscono i silenziosi interlocutori dei soliloqui o delle apostrofi dei protagonisti, vengono antropomorfizzati in poesie ora apparentemente banali ora di enigmatica complessità, o ancora costituiscono il corrispettivo letterario di selve e piante ammirate in quadri che non di rado si configurano per Walser come spunti per *ekphrasis* di singolare potere suggestivo. È questo il caso – per citare solo due esempi – delle prose brevi *Il bosco di faggi di Hodler (Hodlers Buchenwald, 1925)* e *Il bosco di Diaz (Der Wald von Diaz, 1924)*, che si richiamano a capolavori rispettivamente dello svizzero Ferdinand Hodler (1853-1918), autore di innumerevoli paesaggi alpini dalla valenza simbolica, e del francese Virgile-Nancy Diaz de la Pena (1807-1876), rappresentante della scuola di Barbizon. Walser vede in questi due quadri la rappresentazione del bosco come organismo vivente che egli descrive letterariamente non analizzandone i singoli elementi, ma piuttosto sottolineando la somiglianza, l’intima affinità tra gli alberi che lo compongono, considerati come un tutto in sé conchiuso, una sorta di piccola comunità cui vengono attribuite caratteristiche umane: “I tronchi sono slanciati, chiari e sottili, qui e là alcune foglie dan suoni di sonaglio. Nel loro stato invernale, che sa di gaiezza, avvertiamo sinanche un mormorio”. (Walser 2011 T: 97)³¹

La sinestesia appare la figura più adeguata a descrivere il quadro di Hodler: vista, udito e tatto vengono commistionati al fine di amplificare il carattere per così dire ‘corale’ del bosco, il loro modo di sentire condiviso. Nella prosa, all’apertura dei vari campi sensoriali evocata dall’immagine di Hodler si contrappone la chiusura dei contesti in cui il quadro viene osservato: l’io narrante, guardando una riproduzione del capolavoro nella vetrina di un negozio, si rammenta di aver visto l’opera a casa di una conoscente altolocata che l’aveva inizialmente collocata negli spazi di rappresentanza, poi nella mansarda della servitù, stanza da cui si godeva della bellissima vista di un laghetto. Inserito prima nella cornice della vetrina, poi protetto dall’ambiente familiare della mansarda, il quadro con il bosco di faggi viene ad assumere una dimensione intima e privata, dischiudendo i doni di una natura spoglia e fredda, ma al tempo stesso delicata e benigna:

²⁹ „Und im Sommer ist der Wald eine einzige, schwere, überrnütige Farbe. Grün ist dann alles, Grün ist dann überall, Grün herrscht und befiehlt [...] im Sommer [sieht] man nur die eine große, fließende, gedankenvolle Farbe“ (GW 1978a: I 96).

³⁰ “Grün ist die größte, feierlichste Farbe. Es ist er Farbenanfang, der Inbegriff, der Stolz der Farben. Grün ist die Seele der Farben“ (Walser 1978a: VIII 91): “Wer an den Frühling denkt, hat Grün vor den Augen [...] O wie schön ist Grün. Was für eine frische Farbe. Keine andere Farbe ist so mächtig“ (Walser 19781: VIII 361).

³¹ “Die Stämme sind schlank, hell und dünn, und hie und da hängen einige klappernde Blätter dran. Man hört förmlich, wie sie in ihrem Winterzustand raspeln, den man als fröhlich empfindet“ (Walser 1978a: IX 376-7).

il gelo, il vento e il freddo sono portati a pennellate dentro il quadro. e altrettanto il tremolio di queste poche foglie, e il bosco sta sotto un cielo blu ghiaccio, su uno sfondo di celeste invernale che vira al verde, e tutto è a tal punto colto con l'udito colto sul vivo che sono pochi gli esempi altrettanto persuasivi.

(Walser 2011 T: 97)³².

Il carattere intimo dell'immagine è sottolineato dall'io narrante: "Forse, se lo possedessi, porterei anch'io questo quadro in una mansarda, perché non è un quadro da salon [sic!]". (Walser 2011 T: 97-8)³³ La minuscola figura umana che si intravede all'interno del bosco ("nel bosco un uomo si sta dando da fare", Walser 2011 T: 98)³⁴ è in perfetto unisono con la natura – il suo abbigliamento con fatica si distingue, in quanto è degli stessi colori tenui degli alberi –, secondo una prospettiva che non solo pone sullo stesso piano umano e non umano, ma fa dell'uomo stesso un elemento della natura, in cui trova protezione e sicurezza.

In *La foresta di Diaz* Walser traspone letterariamente il quadro *Radura* del pittore francese immaginando una strabiliante invettiva che la donna visibile nell'immagine rivolge al proprio figlioletto, che lei rimprovera di essere eccessivamente dipendente: "Trovo che non dovresti attaccarti così alle mie sottane. Come se avessi solo te a cui pensare. Sconsiderato, cosa credi mai? Piccolo come sei vorresti assoggettare i grandi. Che avventatezza" (Walser 2011 T: 59)³⁵. Colpisce l'estraniante consapevolezza della donna di trovarsi all'interno di un quadro. "Com'è vero che sono qui con te, nella foresta dipinta da Diaz, dovrai guadagnarti il pane col sudore della fronte, affinché il tuo animo non si imbarbarisca". (Walser 2011 T: 60)³⁶ Il bimbo appare piuttosto spaventato e comincia a tremare, sensazione che si trasmette al bosco: "[...] anche le foglie nella foresta di Diaz furono percorse da un tremito. Ma i tronchi poderosi rimasero ben saldi." (Walser 2011 T: 61)³⁷ L'antropomorfizzazione va ben oltre, sorprende infatti che non sia il bimbo a replicare, bensì la natura stessa: "Il fogliame in terra mormorò: 'Quanto si trova in questo breve testo è all'apparenza molto semplice, ma vi sono epoche in cui ogni cosa semplice e facile comprensione rimane del tutto avulsa dalla vita umana, e per tale motivo viene intesa soltanto a dura forza'." (Walser 2011 T: 61)³⁸ Il mormorio del fogliame, che assume il carattere di un commento gnomico

³² "Kälte und kalter Wind [sind] ins Bild hingemalt, und das zappelnde dieser paar Blätter ist ebenfalls gemalt, und der Wald steht in einem kaltblauen, vor Winterbläue ins Grüne hinübersteigende Himmel, und das ist von solcher Abgelauschtheit, Erlebtheit, wie es wenige so überzeugende Beispiele gibt" (Walser 1978 a: IX 377).

³³ "Vielleicht würde ich dieses Bild, falls ich's besäße, auch in eine Mansarde hinauftun denn es ist kein Salonbild" (Walser 1978a: IX 377).

³⁴ "Im Wald hantiert ein Mann" (Walser 1978a: IX 377).

³⁵ "Ich bin der Meinung, daß du dich so nicht an meine Schürze klammern solltest. Als wenn ich nur für dich da wäre. Unbesonnenes, was denkst du eigentlich? Du Kleines möchtest die Großen abhängig von dir machen. Ei. wie gedankenlos" (Walser 1985-200: I 295).

³⁶ "So wahr ich hier mit dir im Wald stehe, den Diaz malte, sollst du dir den Lebensunterhalt sauer verdienen gehen, damit du mir innerlich nicht verwilderst" (Walser 1985-200: I 296).

³⁷ "durch die Blätter des Diazwaldes fuhr ebenfalls ein Zittern, aber die kräftigen Stämme standen fest." (Walser 1985-2000: I 296)

³⁸ "Das Laub am Boden raunte: 'Was in diesem kleinen Aufsatz steht, ist scheinbar sehr einfach, aber es gab Zeiten, darin alles Einfache und Leichtbegreifliche sich vom Menschenverstand total entfernt und daher nur mit großer Mühe begriffen wird'" (Walser 1985-200: I 296).

alla lunga tirata della donna, fa comprendere come alla natura venga attribuita una saggezza superiore rispetto a quella umana e come essa possa dunque avere una funzione didattica. La prosa si conclude con la constatazione che il mondo è anch'esso una 'foresta' in cui il bimbo dovrà trovare la sua strada.

Se nelle due prose appena menzionate il bosco è visto nella sua totalità, come organismo che sente, pensa e, nell'ultimo esempio, che parla, altrove Walser appare attento a singole piante, a volte a malapena visibili nei quadri cui si ispira per i propri testi. È questo il caso della *Pietà* di Roger van der Weyden, cui si richiama in *Mostra d'arte belga (Belgische Kunstaussstellung, 1926)*: Walser accenna *en passant* al gigantesco soggetto in primo piano per concentrarsi su di un elemento infinitesimale, un arbusto che fa capolino nel paesaggio dello sfondo, nella parte sinistra del quadro: "In un compianto sul Cristo morto mi ha colpito un alberello aguzzo, spoglio, i cui rami danzano stregati, sono immobili e nel contempo, stranamente offrono un'immagine di grande agitazione". (Walser 2011 T: 27)³⁹ Qui come in altre *ekphrasis*, Walser, che non stabilisce alcuna gerarchia tra elemento umano e mondo vegetale, è colpito da un dettaglio che sembrerebbe non degno di alcuna attenzione, dando prova di quella capacità poeticamente produttiva di soffermarsi sul particolare, sul ciò che è marginale, che costituisce la base di numerosi suoi testi⁴⁰. A tale capacità si devono alcuni dei più originali e raffinati componimenti. Ad esempio, nella poesia *Isolette splendenti nel mare (Schimmernde Inselchen im Meer, 1926)*, descrivendo il quadro di Pieter Bruegel il Vecchio *Paesaggio con la caduta di Icaro (1588)*, Walser mette a fuoco l'elemento quasi invisibile – Icaro che sta affogando, di cui si intravede un frammento microscopico – su cui è impernata la scena, cogliendo in tal modo l'essenza della rappresentazione di Bruegel, incentrata sull'indifferenza della natura verso la tragedia umana di colui che è precipitato, per questo rappresentato pittoricamente come un elemento invisibile rispetto alla vastità e alla molteplicità del reale⁴¹. Altrove Walser, commentando alcuni lavori del fratello pittore Karl, evidenzia oggetti e figure che con estrema fatica si riesce di volta in volta ad individuare nelle immagini: fili del telegrafo, vasi di fiori, silhouette quasi puntiformi all'interno di minuscole finestre. Ad esempio, in *Vita di un pittore (Leben eines Malers)* del quadro *Strasse* lo scrittore ignora la prospettiva ampia e profonda, che mette in evidenza la strada deserta e gli edifici laterali, per concentrarsi su di una figurina umana – che invero si confonde quasi completamente con gli alberi secchi – volta ad osservare una finestra illuminata, atteggiamento che induce l'io narrante ad imbastire una storia dickensiana di abbandono e nostalgia di casa. Tali continue 'decentralizzazioni', ovvero la spiccata tendenza ad osservare rappresentazioni pittoriche da una prospettiva secondaria, marginale, a partire da dettagli, fanno di Walser – come già sopra accennato – un autore manierista nell'accezione proposta da Hocke. Componenti essenziali di tale disposizione sono appunto l'insistita attenzione al dettaglio, il rifiuto di gerarchizzare elementi umani, vegetali ed oggetti così come di proporre testi di impronta classica, all'insegna di chiarezza ed organicità.

Gli alberi appaiono dotati di una propria sensibilità anche in numerosi componimenti poetici che evidenziano "la tendenza a stabilire una relazione con il dato naturale, che appare spesso provvisto di carattere umano" (Rossi 2000: 101). Alcune poesie riguardano singole piante, talora ap-

³⁹ "Auf einem Christusbeweinungsbild ist mir ein gezacktes, entlaubtes Bäumchen aufgefallen, dessen Äste gebannt tanzen, unbeweglich sind und gleichzeitig seltsam viel Bewegtheit darstellen" (Walser 1978a: X 278).

⁴⁰ Su tale osservazione si fonda lo studio di Utz 1998.

⁴¹ Sul confronto tra tale poesia di Walser e il quadro di Bruegel cfr. Fattori 2017.

partenenti alla stessa specie, talora di natura non specificata, talora un singolo rappresentante di una determinata famiglia di fusti, come nel sonetto *Tutto solenne se ne sta lì un abete* (*Wie feierlich so eine Tanne steht*, 1925). L'albero indicato nel titolo è antropomorfizzato e considerato a tutti gli effetti non semplicemente un organismo vivente, ma un essere umano sensibilissimo, con una propria identità, dal carattere riservato e modesto, compito nel suo aspetto esteriore, distaccato ma al tempo stesso con un cuore generoso, al punto da sacrificarsi di buon grado per il benessere dell'uomo:

Wie feierlich so eine Tanne steht
 Wie feierlich so eine Tanne steht
 wie würdig ihre Äste niederhängen
 ob ihr wohl Späßlein je gelängen,
 jedenfalls nichts an ihr, das flennt und fleht.

Ob wohl die Müh' uns sonst noch her was weht,
 womit wir unsren Gegenstand besängen,
 die Tanne schient uns nicht sehr reich an Klängen,
 sie bläht sich jedoch nicht mit Qualitäten.

Als Kleidung trägt sie ein verhalt'nes Grün,
 scheint eher abgeklärt als keck und kühn
 stelle eine Bindung dar von Wärm und Kälte.

Sie ist das ständig Aufsichselbstgestellte,
 woran schon häufige Dringlichkeit zerschellte,
 das, was sich auch in acht nimmt beim Erglühn.
 (Walser 1985-2000: II 360)

Tutto solenne se ne sta lì un abete
 Tutto solenne se ne sta lì un abete
 i suoi rami emanano grande dignità,
 che gli riesca ogni tanto un po' di scherzosa amenità?
 Certo non è albero che se ne sta lì a supplicare.

Se ci si volesse ad ogni costo sforzare
 e le lodi dell'albero cantare,
 ma l'abete non si vanta dei suoi pregi
 e non esibisce la sue qualità.

È abbigliato in un modesto colore verde
 sembra posato, non è audace e invero neanche spigliato,
 combina ardore e compostezza.

Può sempre contare su sé stesso, sul suo fusto,
 per questo l'urgenza non lo può sopraffare
 lui che è assorto e compito anche nell'avvampare.

L'abete è dotato di intelligenza emotiva e di senso morale e viene per questo implicitamente additato ad esempio per il comportamento umano, in quanto modello di mirabile equilibrio tra possenza e autoconsapevolezza, spirito di autonomia e dedizione agli altri. Tenendo conto che il

sonetto risale al periodo di Berna, in cui l'elvetico rifuggiva dal contesto borghese, assumendo una posizione critica e parodistica nei confronti dei letterati *à la mode* che ostentavano la loro originalità, non è errato postulare che il riferimento alla modestia e alle qualità morali dell'abete sia da intendere come una autorappresentazione polemicamente rivolta a colleghi ritenuti vanitosi e di scarso spessore artistico e deontologico, colleghi cui l'autore contrappone l'affidabilità, la solidità e la sobrietà dell'albero, che con la sua solitudine allude anche alla posizione marginale e isolata di Walser a Berna. In tal senso il sonetto, dalla valenza autoreferenziale, si configura come *fabula docet*.

In un testo di oltre venti anni prima, la poesia *Vom Wald (Dal bosco)* del 1900, Walser, poco più che ventenne, palesava una sensibilità ecologica all'epoca non comune:

Vom Wald

Seine Erde ist wie Teppich weich,
 seine Luft ist tröstend wie Balsam,
 seine Stimme ist ein Liederton,
 schlicht und schlank wie seiner Stämme Wuchs.
 Seine Stimme ist ein Liebeston.
 Jeden Morgen horche ich und lausche
 In dem grünen Rätsel seiner Wohnung.
 Jeden Morgen sehen meine Augen,
 die verliebten, seins stummen Wunder,
 seine Wunden, denn er ist bald tot. –
 Aus den Stämmen quillt das rote Blut –
 seine Wunden, denn er ist bald tot.
 (Walser 1986: XIII 45).

Dal bosco

La sua terra è morbida come un tappeto,
 la sua aria salutare come un balsamo,
 la sua voce è un canto,
 semplice e fine come i suoi tronchi alti e snelli.
 La sua voce è un canto d'amore.
 Ogni mattino sto a sentire, cerco di ascoltare
 nel mistero verde della sua casa.
 Ogni mattino i miei occhi,
 innamorati, vedono le sue silenziose meraviglie,
 le sue ferite, ché presto morirà. –
 Dai tronchi sgorga sangue rosso –
 le sue ferite, ché presto morirà.

Il componimento si può inserire nel filone dello *Artensterben* che riguarda, come è noto, non solo le specie animali ma anche quelle vegetali (cfr. Bühler 2016: 154-155). La deforestazione non è certamente un problema recente, emerge infatti in Europa già nel Medioevo: in ambito britannico, ad esempio, quando nel XI secolo Guglielmo il Conquistatore arrivò dalla Francia l'isola era in buona parte già stata deforestata e nel XVI secolo lo scritto *Sylva* (1664) di John Evelyn si soffermava sulla penuria di legno per le imbarcazioni inducendo ad una "new awareness on the administration about the vital economic and national importance of woodlands" (Harrison 2000: 212). Non si può negare, tuttavia, che Walser in questa poesia dal tono apparentemente romantico ed ingenuo, fino ai tre versi conclusivi di inaspettata tragicità, anticipi quello che sarà un problema

al centro dell'interesse dei movimenti ecologisti tedeschi del Novecento, ossia il *Waldsterben*, descritto qui attraverso un'insistita antropomorfizzazione. Il bosco canta in modo melodioso, sanguigno e presto morirà a causa delle ferite inferte, risultato di una concezione antropocentrica del creato che intende il rapporto tra umano e non umano come una relazione soggetto-oggetto, considerando la natura come una riserva di materiale da utilizzare per i propri bisogni ed il proprio benessere. Molto diversa la posizione che emerge dal componimento. La descrizione affettuosa dei versi 1-9 fa capire infatti come per l'io poetico il *Waldsterben* non voglia dire semplicemente il progressivo scomparire di uno *habitat* che protegge l'uomo e in cui quest'ultimo si trova a proprio agio, ma indichi il tragico venir meno, come segnalato dal sangue e dalle ferite, di un organismo simile a noi, che soffre: il bosco sente la vicinanza dell'essere umano e lo protegge e quest'ultimo, da parte sua, intrattiene con gli alberi un rapporto amicale. L'approccio dell'elvetico alla natura è caratterizzato da quella "partecipazione affettiva a quanto percepito"⁴² che costituisce il nucleo dell'estetica ecologica della natura delineata da Gernot Böhme. Pur non trattandosi di un *Warngedicht*, in quanto manca la consapevolezza di Walser di farsi portavoce di una *Weltanschauung* ecologica che si contrappone alle tendenze imperanti, il componimento costituisce una sorta di *Klagelied* in riferimento ad un elemento essenziale del paesaggio elvetico e di cui l'io poetico percepisce la fragilità.

Sarebbe tuttavia fuorviante ritenere che la sincera partecipazione alla vita della natura si estrinsechi nei testi di Walser sempre in uno scambio di stati d'animo tra umano e non umano. Che nell'opera dell'elvetico la natura possa essere definita come "la Grande Consolatrice" e che costituisca costantemente "la positività assoluta" (Angeletti 1985: 377) è un'affermazione da non sottoscrivere *sic et simpliciter*. Talora, l'io narrante o l'io poetico coglie degli alberi proprio la differenza fondamentale rispetto agli esseri umani, ossia – contrariamente a quel che si legge in gran parte dei componimenti sinora esaminati – la loro impossibilità non solo di pensare e di sentire, ma anche di volere qualcosa e di veder realizzato il loro desiderio. Tutto ciò induce lo scrivente ad una profonda empatia per l'albero e a considerazioni luttuose, del resto niente affatto rare nella produzione dell'autore di Biel, di cui a ragione è stato scritto che appartiene "ai grandi artisti melancolici della storia della letteratura"⁴³:

Perché [l'alberello] non si può render conto del mio affetto [...], ma a lui non è dato percepirlo. Non mi può mai vedere sorridere del suo saluto, che neanche conosce. O morire ai suoi piedi come l'albero di Courbet che sta per scomparire per sempre!
Io continuerò a vivere, ma che ne sarà di te?⁴⁴

Nella poesia *Gli alberi (Die Bäume)* invece, l'intima corrispondenza con il creato cui l'io poetico anela viene rigettata dalla natura stessa con estrema aggressività, palese rispecchiamento dell'angoscia dell'individuo:

⁴² "affektive Teilnahme am Wahrgenommenen" (Böhme 1989: 9).

⁴³ "zu den großen Melancholikern der Literaturgeschichte" (Müller 2007: 172).

⁴⁴ "Warum kann es [das Bäumchen] keinen Sinn für mein Lieben haben [...] aber ihm ist kein Vernehmen gegeben. Nie sieht's mich ob seinem Gruße lächeln, den es nicht kennt. Zu seines Wesens wie jener von Courbet gemalte für immer Scheidende sterben!

Doch ich werde weiterleben, aber was wird denn aus dir?" (Walser *Die Bäumchen* 1978a: IX 355).

*Die Bäume (I)**(Eine Ballade)*

Sei sollten nicht die Fäuste ballen,
 meine Sehnsucht ist es, die sich ihnen naht;
 nicht so zorn erfüllt umherstehen,
 meine Sehnsucht nähert sich schüchtern ihnen;
 nicht wie böse Hunde sprungbereit sein,
 als wenn sie meine Sehnsucht zerreißen wollten;
 nicht mit weiten Ärmeln drohen,
 meine Sehnsucht tut das weh.
 Warum sind sie auf einmal umgewandelt?
 Gleich groß und gleich tief ist meine Sehnsucht,
 So schwer es ist, so drohend es ist:
 Ich muß zu ihnen gehen und bin schom da.
 (Walser 1978a: VII 11)

*Gli alberi I**(Una ballata)*

Non dovrebbero stringere i pugni,
 è il mio desiderio che si avvicina ad essi;
 non dovrebbero mostrarsi così adirati,
 il mio desiderio si avvicina timidamente ad essi;
 non dovrebbero minacciare con larghe maniche,
 al mio desiderio ciò fa male.
 Perché a un tratto si sono trasformati?
 Ugualmente grande e profondo è il mio desiderio.
 Benché sia tanto difficile, tanto pericoloso:
 devo andare da essi e già vi sono.
 (Walser 2000 T: 23)

Alla delicatezza, al timido e profondo desiderio dell'io poetico di trovare conforto nella natura gli alberi rispondono con un atteggiamento minaccioso che delude le aspettative dell'individuo, il quale sembra tuttavia – stando ai versi conclusivi – non desistere dal proprio scopo. Una natura matrigna, dunque, e completamente psicologizzata, il cui contatto non fa che intensificare lo stato di inquietudine esistenziale del soggetto, piuttosto che alleviarlo.

Niente affatto minacciosi, anzi protesi verso l'individuo, appaiono gli alberi in *Abend (Sera)* in cui essi vengono antropomorfizzati non solo nel modo di sentire, ma anche nel loro aspetto: “Die Bäume, unten denen ich gehe, / haben Äste wie Kinderhände. / Sie flehen ohne Ende / unsäglich lieb, wenn ich sie stille sehe“ (Walser 1978a: VII 8) (“Gli alberi sotto cui cammino / hanno rami di bambino / implorano senza fine, se mi fermo / con dolcezza indicibile”, Walser 2000 T: 13).

A tali poesie dalle quali, al di là del tono angoscioso o sereno, trapela un'interiorità tutta volta al rapporto con il creato, se ne contrappongono altre come ad es. il giovanile *Ein Landschaftchen (Un piccolo paesaggio, 1898)*, da inscrivere all'interno di quei componimenti all'insegna del “dilettantismo ostentato” che ben evidenziano “il carattere ‘decorativo’ della scrittura di Walser, che mette in dubbio il senso e l'esistenza stessa del concetto di poesia come genere letterario” (Buzzo 1990: 136, 138). Qui il reale è osservato con distacco e con voluta ingenuità, facendo bella mostra di una scrittura calligrafica vicina allo *Jugendstil* letterario coevo:

Ein Landschäftchen

Da steht ein Bäumlein im Wiesengrund,
 und noch viele artige Bäumlein dazu.
 Ein Blättlein friert im frostigen Wind
 und noch viele einzelne Blättlein dazu.
 [...]
 (Walser 1978a: VII 20)

Un piccolo paesaggio

C'è un alberello sul prato
 e con lui molti alberelli graziosi.
 Una fogliolina trema nel vento gelido,
 e con lui molte singole foglioline.
 [...]
 (Walser 2000 T: 55)

Si tratta di un *Ghasel* sui generis che, ben lontano dal riprodurre la realtà, come l'attenzione ai minimi particolari – alla lettera *minimi*, come testimoniano i diminutivi-vezzeggiativi in ‘-lein’ – potrebbe suggerire, attraverso il procedimento parcellizzante tradisce un intento polemico nei confronti, ad esempio, di descrizioni canoniche di maestosi spettacoli naturali all'insegna del sublime.

Altrove, in una delle ultime poesie, che risale al periodo in cui l'artista era nell'istituto psichiatrico di Waldau, dei tronchi degli alberi si legge che evocano delle sbarre (*Im Wald*: “Wie Gitterstäbe an einem Tor / ragen die Tannen hoch empor”, Walser 1986: XIII 108) (*Nel bosco*: “Come le sbarre di una porta / si elevano su verso l'alto gli abeti”), rispecchiamento dello stato di sofferenza psicologica dell'autore.

4. Connessioni

Trattando il tema degli alberi nella letteratura tedesca e in particolare nella lirica, il pensiero va ai notissimi versi di Brecht che nel 1938 nella poesia *Ai posteri* (*An die Nachgeborenen*) scriveva “Was das sind für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt?” (Brecht 1988: XII 85) (“Che tempi sono questi / quando un dialogo sugli alberi è quasi un delitto / poiché comporta il silenzio su così tanti misfatti?”), lamentando dunque l'impossibilità di dedicarsi alla *Naturlyrik* nel periodo drammatico del nazionalsocialismo. È vero che nella lirica della *innere Emigration* (emigrazione interna) non mancavano immagini della natura, che però non era vista come fine a sé stessa, bensì era usata come metafora per travestire, e con ciò rendere innocue alla censura, posizioni non in linea con il clima politico. Dopo il '45 si registra nella poesia germanofona un ritorno alla natura *in sé*, ritorno che si realizza in varie modalità, una delle quali è la “decentralizzazione della prospettiva umana”⁴⁵, come si rileva ad esempio nella produzione di Enzensberger, che verte sullo *Artensterben*, sia in riferimento al mondo animale che vegetale. Siamo agli albori della modernità: concentrarsi sulla natura in sede poetica non ha una valenza antipolitica, non vuol dire estraniarsi dal contesto, ma assume una rilevanza ecologica e dunque ideologica e implica quindi, indirettamente, anche impegno politico.

⁴⁵ “Dezentrierung der menschlichen Perspektive“ (Bühler 2016: 128).

La Svizzera, dato il suo diverso contesto storico-politico, risente solo in maniera molto filtrata di tali cambiamenti nell'orizzonte culturale. Da tener presente, inoltre, che la natura sin dal '700 è un tema privilegiato della letteratura elvetica, almeno a partire da *Die Alpen* di Albrecht von Haller. In tal senso, la produzione poetica di Walser, che spazia dal 1898 al 1933, si inserisce perfettamente nel contesto patrio. Nei suoi testi egli non solo *parla degli* alberi, ma in molti casi *fa parlare* gli alberi stessi, come si è visto, attribuendo ad essi un valore e una individualità che vanno ben oltre l'orizzonte scientifico e culturale dell'epoca. Anche in Walser, come è stato osservato per la lirica di Emily Dickinson, gli alberi sono "i messi silenziosi di un ordine necessario e sconosciuto" (Iovino 2015: 125). Senza dubbio, egli articola nella sua opera *il proprio* rapporto con il mondo naturale, allargando solo di tanto in tanto lo sguardo al contesto e sottolineando piuttosto la dimensione personale, poetica e poetica – come si è accennato – del legame con il creato. La natura è vista come qualcosa di misterioso e di arcano ("I tronchi nodosi parlavano una lingua primordiale", Walser 2011 T: 59⁴⁶), come ispiratrice di poesia, come dispensatrice conforto, a volte come matrigna, mai come qualcosa da dominare. L'idea della gerarchizzazione è del tutto estranea all'autore di Biel.

In conclusione, non si può fare a meno di osservare che agli albori del '900 la sensibilità ecologica di Walser è davvero in anticipo sui tempi, se si pensa che meno di quaranta anni fa la poetessa Rose Ausländer scriveva: "Erde nicht du / Aber du / Mensch / bist Mittelpunkt der Erde" (Ausländer 1986: 60) ("Non tu, terra, / ma tu, / essere umano / sei al centro della terra"), mostrando in tal modo, come afferma Egyptien, "il marcato persistere del pensiero antropocentrico"⁴⁷. Nello stesso periodo, ossia negli anni '80, agli antipodi rispetto a tale posizione, piuttosto su di una linea ecologista e mistico-animistica, si colloca la lirica di Erika Burkart⁴⁸, connazionale di Walser – probabilmente la più produttiva poetessa del Novecento elvetico – che presenta con la visione della natura da parte dell'autore di Biel talune analogie. La Burkart appartiene a quegli artisti che "vedono negli elementi primordiali una forza cosmica dinamica, dotata di una potenza creativa di cui può farsi partecipe l'individuo umano e che danno vita così a una sorta di filosofia panteistica" (Basili 2014: 332-33). Tra le sue poesie più rilevanti dalla prospettiva ecocritica, *Auf einen Nussbaum* (*Ad un noce*), che verte sulla perdita di un albero abbattuto per mano dell'uomo:

Am Rand der Feldebene war er
der einzige Baum,
ein Solitär von vollendetem Wuchs,
noch jung, er wäre ein König geworden
unter den Bäumen, auf die man zugeht
wie auf einen Gott.

Seine Fruchtbarkeit, dachte man stets,
würde ihn schützen bei Leuten,
die nichts sehn, weil sie

⁴⁶ "Knorrige Stämme redeten in einer Urweltsprache" (Walser 1985-2000: I 295).

⁴⁷ "die Baharrungskraft des anthropozentrischen Denkens" (Egyptien 1996: 47).

⁴⁸ Erika Burkart è nata ad Aarau nel 1922. Per alcuni anni è stata insegnante elementare presso varie scuole, finché nel 1953 per motivi di salute ha interrotto l'attività didattica. Ha sposato lo scrittore Ernst Halter (1938 -); la coppia ha vissuto in una casa di campagna chiamata Kapf ad Aristau, contesto cui entrambi erano molto legati. È scomparsa nel 2010. In qualità di autrice di narrativa e di poesia, ha ricevuto numerosi premi, tra i quali riconoscimenti della prestigiosa Schweizerische Schillerstiftung.

einzig den Nutzen im Auge haben.
 [...]
 Ein Bauer hat ihn erschlagen
 zwecks Gewinnung zusätzlichen Nutzlands.
 Sein Tod und seine Absenz
 sind mir ein dauernder Schmerz.

Niemals kann ich vergessen
 seinen bergenden Schatten,
 [...]
 Niemals kann ich vergessen.
 Wenn ich vorbeigeh,
 verneige ich mich.
 (Brukart 1981: 12-13)

Al margine del campo
 era l'unico albero,
 solitario e già molto grande,
 anche se giovane, sarebbe diventato un re
 tra gli alberi, ai quali ci si rivolge
 come se fossero divinità

Essere così generoso di frutta,
 si era sempre pensato,
 l'avrebbe protetto nei confronti della gente
 che non guarda a null'altro
 che al proprio profitto.
 [...]
 Un contadino l'ha abbattuto
 per ricavare spazio per coltivare la terra.
 La sua morte, la sua assenza,
 è per me fonte di costante dolore.

Non dimenticherò mai,
 la sua ombra che offriva riparo
 [...]
 Non dimenticherò mai.
 Passandoci davanti
 mi inchino.

Isolato come l'abete del sonetto di Walser, al noce di Erika Burkart non giova il fatto di essere profumato e di offrire frutti all'essere umano, infatti viene abbattuto al fine di poter ricavare terreno agricolo. La differenza sostanziale rispetto al componimento *Tutto solenne se ne sta lì un abete* è data dal fatto che l'albero della Burkart è molto chiaramente collocato in un preciso contesto sociale il cui approccio al non umano è caratterizzato dall'imperativo della *Leistung*, imposto persino agli elementi della natura. L'ultimo verso ("mi inchino") rende nota la prospettiva animistica cui è improntata gran parte della lirica della poetessa, in cui gli alberi hanno un ruolo privilegiato. Uno degli esempi che meglio illustrano la suggestione che essi esercitano sulla Burkart è dato da *Gli alberi dei poeti* (*Die Bäume der Dichter*), che attraverso una metafora ("gli alberi di fumo")

passa inaspettatamente da osservazioni a carattere artistico-letterario – gli alberi come compagni di vita di noti scrittori – ad evocare il periodo più buio della storia tedesca:

Die Bäume der Dichter
Freunde ohne Arg,
Begleiter, als kein anderer
Mehr mitkam; sie fielen:
Rilkes Pappel, Höldernins Eichen,
Die Nußbäume Werthers,
Joseph Roths Weiden im Sumpf.

Die Rauchbäume Celans,
kann man nicht fällen.
Länderweit blieben sie stehn.
In den Himmel sind sie gewachsen,
wachsen –
er sah sie, damit wir sie sehn.
(Burkart 2002: 18-19)

Gli alberi dei poeti
Amici leali,
compagni di strada, quando nessuno
più viene con noi; sono caduti:
il pioppo di Rilke, le querce di Hölderlin,
i noci del giovane Werther,
i salici di Joseph Roth nella palude.

Ma gli alberi di fumo di Celan,
non potranno cadere.
Si levano per ogni dove
sono cresciuti in cielo,
crescono -
Lui li ha visti, perché noi li vediamo
(Burkart 2005: 19)

Robert Walser poeta condivide con Erika Burkart “un’umile disposizione all’osservazione e all’ascolto (del volo degli uccelli, del fruscio delle foglie o del disporsi della neve nei campi, sui rami degli alberi); la capacità di cogliere ciò che sembra effimero, le piccole epifanie del quotidiano” (Zweifel Azzone 2006: 306), senza però arrivare alla purezza e all’abbandono totale al creato che sono propri della poetessa di Aarau⁴⁹; piuttosto, la scrittura walseriana è costantemente pervasa da quel sottilissimo alternarsi di profondità di sentire, malinconia, ironia e contegnoso pu-

⁴⁹ Osserva Annarosa Zweifel Azzone che “[l]e liriche più intense della Burkart sono espressione di una fusione edenica col vivente, di un rapporto mistico, di una vera e propria osmosi dell’io con la natura” (Zweifel Azzone 2006: 307).

dore che blocca, trattiene l'emotività, affidando al lettore il compito di venire a capo dell'insondabilità alla base dei versi e che ad essi conferisce un fascino misterioso.

BIBLIOGRAFIA

A. Letteratura primaria

A.1. Testi di Robert Walser

A.1.1 Originali

- Walser, R. (1978a), *Das Gesamtwerk in 12 Bänden*, hrsg. v. Jochen Greven, Frankfurt a. M. – Zürich, Suhrkamp.
- Walser, R. (1986), *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von J. Greven, Frankfurt a. M. – Zürich, Suhrkamp.
- Walser, R. (1985-2000), *Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 Bde, hrsg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

A.1.2 Traduzioni italiane citate

- Walser, R. (1976 T), *La passeggiata*, trad. it. di Emilio Castellani, Milano, Adelphi.
- Walser, R. (1978b T), *I temi di Fritz Kocher*, trad. it. di Vittoria Rovelli Ruberl, Milano, Adelphi.
- Walser, R. (2000 T), *Poesie*, a cura di Antonio Rossi, Bellinzona, Casagrande.
- Walser, R. (2011 T), *Ritratti di pittori*, trad. it. di Domenico Pinto, Milano, Adelphi.

A.2. Testi di altri autori

- Ausländer, R. (1986), *Wieder ein Tag aus Glut und Wind. Gedichte 1980-1982*, Frankfurt a. M., S. Fischer.
- Brecht, B. (1988), *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. W. Hecht, Bd. 12, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Burkart, E. (1981), *Die Freiheit der Nacht*, Zürich – München.
- Burkart, E. (2002), *Langsamer Satz*, Zürich, Amman.
- Burkart, E. (2005), *Poesie*, trad. dal tedesco di Annarosa Zweifel Azzone, edizione con testo a fronte, Udine, Campanotto.
- Eich, G. (2006), *Sämtliche Gedichte*, hrsg. v. Jörg Drews, Frankfurt a. M., Insel.
- Heißenbüttel, H. (1981), *Ödipuskomplex made in Germany. Gelegenheitsgedichte, Totentage, Landschaften, 1965-1980*, Stuttgart, Klett.

B. Letteratura secondaria

- Angeletti, G. F. (1985), *Società e natura in Robert Walser Per un riesame della critica*, in *AION. Studi tedeschi*, XXVIII, 1-3, pp. 363-381.
- Avanessian, A. - Hennig, A. (2012), *Präsens. Poetik eines Tempus*, Zürich, Diaphanes.
- Barbi A. (1986), *Il costituirsi dell'interiorità in rapporto alla natura e all'identificazione nel lavoro di Robert Walser*, in *Il lettore di provincia*, 1986, pp. 65-75.
- Basili, M. (2014), *La Letteratura Svizzera dal 1945 ai nostri giorni*, Roma, Portaparole.
- Beretta, S. (2008), *Una sorta di racconto. La scrittura poetica e l'itinerario dell'esperienza in Robert Walser*, Udine, Campanotto.
- Böhme, G. (1989), *Vorwort*, in G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 7-16.
- Bühler, B. (2016), *Ecocriticism. Grundlagen, Theorien. Interpretationen*, Stuttgart Metzler.
- Buzzo Märgari, R. (1990), *Robert Walser*, in A. Chiarloni - U. Isselstein (a cura di), *Poesia tedesca del Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 131-138.
- Dutt, C. (2008), *Was nicht in den Rahmen passt. Anmerkungen zu Robert Walsers Gattungsreflexion*, in A.

- Fattori - M. Gigerl (Hrsg.), *Bildersprache. Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. München, Fink, pp. 49-61.
- Egyptien, J. (1998), *Die Naturlyrik im Zeichen der Krise. Themen und Formen des ökologischen Gedichts seit 1970*, in A. Goodbody (Hrsg.), *Literatur und Ökologie*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta, pp. 41-67.
- Eickenrodt, S. – Schütz, E. (2019), *Nachwort: Grün, grün. Wohin man blickt: Grün*, in Robert Walser, *Wälder*, hrsg. v. S. Eickenrodt, Berlin, Insel Verlag, pp. 95-106.
- Fattori, A. (2017), *Robert Walser als Ikarus: Das Mikrogramm-Gedicht ‘Schimmernde Inselchen im Meer’ und das Ikarussturz-Gemälde von Pieter Brueghel d. Ä.*, in I. Hernandez und D. Sośnicka (Hrsg.), *Fabulierwelten. Zum (auto)biographischen in der Literatur der deutschen Schweiz. Festschrift für Beatrice Sandberg zum 75. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann pp. 27-47.
- Gisi, L. M. (Hrsg.) (2015), *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler
- Goodbody, A. (Hrsg.) (1998), *Literatur und Ökologie*, Atlanta, Rodopi, Amsterdam.
- Grenz, D. (1974), *Die Romane Robert Walsers. Weltbezug und Wirklichkeitsdarstellung*, München, Fink.
- Grimmsches Wörterbuch (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16.Bde, Leipzig 1854-1961)*, online-Version (30.03.2010).
- Groddeck, W. (2012), *Vom Walde. Robert Walser im Spiegel von Texten Gottfried Kellers*, in U. Amrein, W. Groddeck, K. Wagner (Hrsg.), *Tradition als Provokation. Gottfried Keller und Robert Walser*, Zürich, Chronos, pp. 71-82.
- Harrison, R. P. (2000), *The Forest of Literature*, in L. Coupe (ed.), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, London - New York, Routledge, pp. 212-218.
- Haselbeck, S. (2015), *Natur* in L. M. Gisi (Hrsg.), *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler, pp. 309-312.
- Hocke, G. R. (1956), *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, Rowohlt
- Hocke, G. R. (1959), *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, Rowohlt.
- Iovino, S. (2015), *Ecologia Letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, posta, di C. Glotfelty, Milano, Edizioni Ambiente (prima ed. 2006)
- Jean Paul (1960), *Werke*, erster Band, hrsg. v. N. Miller, München, Hanser.
- Krebs, G. (1991), *Die Natur im Werk Robert Walsers. Eine Untersuchung mit Vergleichen zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende und der Romantik*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- Kühn, R. (2002), *mehr ist dazu nicht zu sagen‘. Helmut Heißenbüttel: Der heilige Hain*, in R. Kühn, *Der poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik*, 3. Aufl. Bielefeld, Aysthesis Verlag, pp. 70-81.
- Kurscheidt, G. (1987), *‘Stillstehendes Galoppieren‘. Der Spaziergang bei Robert Walser: Zur Paradoxie einer Bewegung und zum Motiv des ‚stehenden Sturmlaufs‘ bei Franz Kafka*, in *Euphorion* 81, (1987), pp. 131-155.
- Laurence C. (ed.) (2000), *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*, London - New York, Routledge.
- Magris, C. (1978), *Davanti alla porta della vita*, in R. Walser, *L’assistente*, trad. it. di Ervino Pocar, Torino, Einaudi, pp. 149-159.
- Müller, D. (2007), *Der liberale Bundesstaat (1830–1848–1914)*, in P. Rusterholz – A. Solbach (Hrsg.), *Schweizer Literaturgeschichte. Mit 195 Abbildungen*, Stuttgart – Weimar, Metzler, pp. 104–173.
- Rossi, A. (2000), *Postfazione a Robert Walser, Poesie*, a cura di A. Rossi, Bellinzona, Casagrande, pp. 95-105.
- Stefani, G. (1985), *Der Spaziergänger. Untersuchungen zu Robert Walser*, Zürich – München, Artemis.
- Tismar, J. (1973), *Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München, Hanser.
- Tofi, L. (1996), *Il racconto è nudo! Studi su Robert Walser*, Napoli, ESI.
- Utz, P. (1998), *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers “Jetztzeitstil“*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Zweifel Azzone, A. (2006), *Erika Burkart: L’idillio e la frattura*, in *Cenobio*, LVI, N. S., ottobre-dicembre 2006, pp. 303-312.

ANNA FATTORI • is Professor of German Literature at the Faculty of the Humanities of the University of Rome 'Tor Vergata'. She has studied German Literature and English Literature at the Universities of Perugia, Zürich and Pavia. She has published on a variety of themes in Swiss-German Literature, focusing in particular on Robert Walser. Her areas of special interest include the German novel of the 18th century, Anglo-German Studies and literary stylistics. She has recently published the Italian translation of the *Reisen eines Deutschen in England im Jahre 1782* by K. Ph. Moritz (*Viaggi di un tedesco in Inghilterra nell'anno 1782*, Perugia, Morlacchi 2018). She is Erasmus coordinator for the German speaking countries and Erasmus delegate for the Faculty of the Humanities in her University.

E-MAIL • fattori@lettere.uniroma2.it

THE JUDGEMENT OF TREES:

Shakespeare's Forest and the Theatre of the Green World

Lucia FOLENA

ABSTRACT • “The Judgement of Trees: Shakespeare’s Forest and the Theatre of the Green World”. Etymologically and historically, a forest is a quintessential Elsewhere, a space located “outside” the bounds of the human community and its rules and conventions, whether officially by a decree or psychologically by its essential unknowability and the potential threats it conceals. Hostile or dangerous beings – fierce beasts, wild men, outlaws, bandits, witches assisted by evil spirits, elves and fairies – roam its shadows. The literary forest, from the middle ages onwards, has the same features. In a number of plays Shakespeare rewrites this tradition, turning the forest into a variant of the “second world” or “green world” — a temporary setting that makes it possible for humans to imagine a society better than their own and to correct the iniquities and corruptions which afflict them in their normal existential contexts. In association with the frequent representation of the natural environment as a theatre, this has the effect of ideally including the audience in the action and of prompting its components to experience, no matter how vicariously, an analogous process of regeneration. *As You Like It* is particularly significant in this regard; moreover, the presence and function of trees in this comedy is so central as to invest vegetal life with the role of a protagonist.

KEYWORDS • Forests; Second World and Green World; *A Midsummer Night’s Dream*; *As You Like It*; Milton’s Eden

the forest in Shakespeare is the usual symbol
for the dream world in
conflict with and imposing its form on experi-
ence
Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*¹

1. This Desert Inaccessible²

The medieval Latin word *foresta/forestis* began its existence in Merovingian legal documents to define largely uninhabited and uncultivated expanses that were set aside for royal hunting and placed under the king’s protection.³ Some 150 years later, in the capitularies of Charlemagne,

¹ 1990: 184.

² *As You Like It*, II.vii.110. Ed. Brissenden 2008 (henceforth *AYLI*).

³ “Differently from the *silva communis*, the great hunting forest is designated either by the Roman term of

foresta/forestis appears at times in conjunction with *silva*, one of the standard terms, along with *nemus* and *lucus*, for “wood” in classical Latin.⁴ Differently from both *silva* and “wood”, this neologism did not initially contain express indications as to the nature of the territory it referred to, which was not necessarily, at least not wholly, covered with trees but could comprise leas, marshes, heaths, wilds, and so forth.⁵

The likeliest etymology links *foresta/forestis* with the adverb *foris*, “out of doors, outside”,⁶ thus stressing first and foremost the area’s status as an open space “lying outside the walls of a park, not fenced in”,⁷ hence its otherness with regard to the closed or enclosed loci of everyday activity; and possibly — in light of the juridical nature of the appellation — its lying beyond the bounds of the common law and requiring separate norms and regulations, “forest laws”.

Even though the practice of creating hunting preserves for kings had presumably already started in the late Anglo-Saxon age, “it is only after 1066 that we have the first references to *foresta*” in England (Green 2013: 422); and it is from that time that the phenomenon of afforestation⁸ is recorded. William the Conqueror “loved the beasts of the chase as if he were their father. On account of this, in the woodlands reserved for hunting, which he called the ‘New Forest’, he had villages rooted out and people removed, and made it a habitation for wild beasts”.⁹ *The Anglo-Saxon Chronicle* records that William “set up a great deer frith and imposed laws concerning it. Whoever slew a hart or a hind was to be blinded. He forbade the killing of boars even as the killing of harts. He loved the harts as dearly as though he had been their father. Hares, also, he decreed should go free. The rich complained and the poor lamented, but he was too relentless to care that all might hate him”.¹⁰

By the middle of the 12th century, afforestation had remarkably changed the face of rural England:

The royal forest embraced not only wooded areas, but also large tracts of arable land and even towns and villages. Anyone dwelling or holding land within the forest bounds was subject to a complex set of regulations, implemented by royal officials answerable only to the king. They were prevented from hunting freely but, more importantly, the laws of the vert denied them the right to utilise their land as they saw fit. Amercements were imposed for offences falling into three main categories: waste, assart and purpresture. Waste, as the name implies, occurred when land was cleared. Individuals found guilty of waste were not only burdened with a punitive amercement but also had to pay a sum equivalent to

saltus, or by the juridical term of ‘forest’ (*forestis*), signalled in Latin in the Ardennes in 648” (Braunstein 1990, 3). An analogous meaning is contained in the expressions *foresta venationis*, “game preserve” and *foresta piscationis*, “fishing preserve”, cited under “Foresta” in Pianigiani 1907-26. Pianigiani also stresses that the verb *forestare*, originally “to ban, to interdict”, later came to signify “to create a forest”.

⁴ For instance, “silvae vel forestes nostrae bene sint custoditae”, “let our woods and forests be well kept”, Capitulary *De Villis*, clause 36 (“Capitulaire ‘De Villis et curtis imperialibus’” 1998: 660).

⁵ Many forests, such as Dartmoor, had few or no woods: see Rackham 1982: 34.

⁶ See e.g. “Foresta” in Battisti & Alessio 1950-57. Alternative, and far less probable, etymologies are represented by the nouns *foris*, “door” – which would essentially suggest an analogous differentiation between opposed domains separated by a threshold of sorts – and *forum*, “court of law, judgment” – which would indicate the forest as land subject to special rules or jurisdiction. See Brosse 1989: 189-90.

⁷ *OED* [1971 ed.], “Forest, sb.”

⁸ I.e., the “action or result of converting into forest or hunting-ground” (*OED*). Disafforestation reverses the process.

⁹ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum*, cit. in Winters 2020.

¹⁰ Cit. in Green 2013: 416.

the value of any trees or brushwood that they had cut down. The waste of forest land might be the result of the over-zealous collection of wood for fuel or building, but it was frequently a prelude to assarting, that is the creation of new arable land. As with waste the creation of an assart frequently resulted in a dual financial penalty; an initial amercement could be supplemented by an annual rent for the maintenance of the newly cleared ground. If the assarted land was enclosed or built upon, an additional amercement would be imposed for what was called a purpresture. Finally, there were payments connected with the grazing of livestock, such as pannage. (Winters 2020, n.p.)

From that moment onwards, and up to the late 17th century, the forest was a recurrent battleground in the ongoing conflicts between the nobility and the monarch, and between the commoners and the great landowners, conflicts which led to swinging phases of afforestation and disafforestation as well as to aristocratic revolts and villagers' riots.¹¹

In perfect keeping with the merely juridical origin of the category of forests, the procedure of afforestation in itself had of course very little to do with silviculture, since it 'created' a forest by simply 'declaring' a territory officially such. Silviculture, when carried out, was rather a corollary than an integral constituent of afforestation. Likewise, disafforestation did not entail the cutting of any trees, but simply consisted in freeing an area "from the operation of forest laws" and reducing it "from the legal state of forest to that of ordinary land".¹² On the other hand, along with the legal meaning, the Middle English term "forest" rapidly acquired the broader senses of a "wild and uncultivated waste; a wilderness" and of an "extensive tract of land covered with trees and undergrowth, sometimes intermingled with pasture", to the point where it also started being employed to indicate collectively the trees of a woodland district.¹³

In whatever way one regards it, the forest is a place of interdiction and exclusion, located as it is *foris* with regard to the human community and its usual rules, whether officially by a decree or psychologically by its essential unknowability and the potential threats it conceals. Hostile or dangerous beings – fierce beasts, wild men, outlaws, bandits, witches assisted by evil spirits, elves and fairies – roam its shadows. The literary forest, from the middle ages onwards, has the same features. In such an environment losing one's way, like the protagonists of many a fairy tale, like Dante in the *selva oscura*, or like the Redcrosse knight who literally falls into Error at the beginning of the *Faerie Queene*, is a trifling occurrence compared to the possibility of (at least temporarily) losing oneself altogether – through being divested of one's human peculiarities and prerogatives as happens to Orson, found and raised by a she-bear,¹⁴ or through being bereft of one's reason in the manner of Chrétien de Troyes's Yvain.¹⁵

¹¹ With Magna Carta the barons already imposed a series of limitations on royal privileges and abuses of office concerning forests. The original Latin text of the charter uses *foresta* and the verbs *afforestare* and *deafforestare* (1215 text, clauses 44, 47, 48, 53). For the social unrest caused by disafforestation between the Elizabethan age and the Restoration, see Sharp 1980.

¹² OED, "Disafforest".

¹³ OED, "Forest", *sb.*, 3 and 1, both attested since the early 14th century.

¹⁴ The most extensive English version of this popular Medieval legend about twin babies lost in a forest is entitled *Valentine and Orson* (Eng. trans. Henry Watson [1510], ed. Dickson, rpt. 1971).

¹⁵ *Yvain, ou Le Chevalier au lion*, ll. 2774-3016. Yvain's mental *égarement* produces exactly the same effect as the physical *égarement* of Orson, for it leads him to ramble through the "boschage / Comme hom forsenés et sauvage" (2827-28), "like a madman and a savage", all naked, killing the beasts in the forest and eating them raw. On Yvain's madness see Harrison 1992: 65-68. Sir Orfeo also undergoes a ten-year phase of self-loss in the forest, but without ever acquiring the aggressiveness of the typical Wild Man and feeding only on berries, roots, and bark (*Sir Orfeo*, 253-60, ed. Laskaya & Salisbury 2020).

The forest is an oxymoronic “desert city” whose “native burghers” (AYLI II.i.23) are the deer, and disrupting its peace by hunting them turns humans into “usurpers” and “tyrants” (II.i.61).¹⁶ There the norms and conventions of social interaction lose their cogency and are often altogether reversed — “Those that are good manners at the court are as ridiculous in the country as the behaviour of the country is most mockable at the court” (AYLI III.ii.43-46) — and those institutions which ordinarily sanction and solemnize human relations are absolutely unavailable: “here we have no temple but the wood, no assembly but horn-beasts” (AYLI III.iii.44-45).¹⁷ Even the measurement (and commodification) of time, which had acquired such a central importance in the eyes of late-Medieval and Renaissance merchants,¹⁸ turns out to be either unfeasible, there being “no clock in the forest” (AYLI III.ii.291-92), or devoid of any practical function and conducive only to meditations on mutability and transience:

It is ten o'clock.
Thus we may see [...] how the world wags.
'Tis but an hour ago since it was nine,
And after one hour more 'twill be eleven.
And so from hour to hour we ripe and ripe,
And then from hour to hour we rot and rot,
And thereby hangs a tale. (AYLI II.vii.22-28)

Another time, another space, where one may stumble upon “[m]ore than cool reason ever comprehends”.¹⁹ As is the case with most of the rules and prescriptions which govern everyday life in civic milieus, the normally well-defined distinctions between genders and between social classes also lose perspicuity and even meaning in the sylvan context, so that little effort is required for the audience to accept not only Rosalind’s provisional metamorphosis into Ganymede, but also, in *A Midsummer Night’s Dream*, Queen Titania’s love affair with Bottom, who is not only a plebeian but has temporarily been reduced to the liminal condition of a half-animal.²⁰ Such happenings pertain to the category of the carnivalesque as delineated by Mikhail Bakhtin (1968), with its characteristic reversals of the accepted order of human and natural things; and in fact entering the forest is like gaining access to a looking-glass world, or to a dream,²¹ where many of the customary components of life remain perfectly recognizable but appear recombined according to a

¹⁶ This is the opinion Jaques voices in his lament over the wounded stag, but Duke Senior also expresses doubts in relation to the practice of hunting (II. 21-25). Neither character, if truth be told, is particularly believable in this regard, as is made manifest in IV.ii, where Jaques compliments the gentlemen who have killed a magnificent deer for the duke. Jaques’ irony there is aimed at the duke rather than at the hunters, and he shows no trace of the empathy and emotional participation in the animal’s suffering that he had previously seemed to overflow with.

¹⁷ “From an examination of the Teutonic words for ‘temple’ Grimm [in his *Deutsche Mythologie*] has made it probable that amongst the Germans the oldest sanctuaries were natural woods” (Frazer 1981: 57-58). See Chap. 6 in Brosse 1989.

¹⁸ See Le Goff 1980: 29-42.

¹⁹ *A Midsummer Night’s Dream*, V.i.6. Ed. Foakes 2003 (henceforth *MND*).

²⁰ The wood in this play is also recurrently termed “forest” (II.i.25, 83; II.ii.72) and referred to as guarded by “foresters” (III.ii.390; IV.i.100, 105); it is, after all, a “palace wood” (I.ii.80), that is, the royal forest of Oberon and Titania and simultaneously the ducal one where Theseus enjoys hunting.

²¹ In this sense the bulk of *A Midsummer Night Dream’s* action, from II.i to IV.i. is true to the title in that it takes on a decidedly oneiric quality. The opposition between the two spaces, the urban and the sylvan, is

different logic and altered priorities. It is, to a remarkable extent, like seeking pervious paths through the labyrinth of the unconscious —²² a *shared* unconscious peopled by archetypes —²³ with no possibility of finding help in maps or landmarks.

2. A Better World than This

It is precisely on account of its being an antonomastic Outside that, despite the inconveniences and discomforts with which it confronts those who elect its shades, and shadows, as their abode (*AYLI* II.i.5-11), the forest may at times function as a “golden world” (I.i.113),²⁴ if the expression is taken to refer primarily not to a region where to retrieve the immaculate bliss that classical myth granted to humankind in the earliest stage of its earthly existence,²⁵ but to an appropriate environment for the reformation of things that have gone wrong in the ‘normal’ human milieu. This territory of desire and imagination is essentially what is evoked in a famous passage of Sidney’s *Defence of Poesie*: “Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done; neither with so pleasant rivers, fruitful trees, sweet-smelling flowers, nor whatsoever else may make the too-much-loved earth more lovely; her world is brazen, the poets only deliver a golden”.²⁶

Far more than replicating a conjectured state of primeval perfection, the golden world here constitutes an ideal, synchronic antidote that the visionary power of “poets” produces to correct the inadequacy and fallenness of reality. One of such “poets”, in Sidney’s view, is Sir Thomas More, whose *Utopia*, instead of adopting the stance of the philosophical treatise and dictating principles and moral imperatives, puts forward the “feigned image” of an alternative way of life (par. 26), exemplifying the kind of fiction which remodels society and human affairs in order to make them better.²⁷ Historians also produce “examples”, but in most cases the primary requirement of

foregrounded in the comedy as symbolic of the conflict between reason/law and imagination/anarchy: “Athens, in tradition a city of wisdom and order, contrasts with the woods to which the lovers flee as a place of disorder and licence” (Foakes, Introduction to *MND*, 31).

²² Harrison stresses that in “literary history forests begin to appear early on as the scene for what later comes to be known as the ‘unconscious’» (87). The association of forest and unconscious is developed in Cirillo 1971: 19–39.

²³ Since many of its ‘contents’, as happens with the personal unconscious, “have at one time been conscious but [...] have disappeared from consciousness through having been forgotten or repressed”, this corresponds only in part to Jung’s collective unconscious, whose contents “have never been in consciousness, and therefore have never been individually acquired, but owe their existence exclusively to heredity” (Jung 1968: 42). If what is here meant by ‘consciousness’ refers to a normal, ‘rational’ organization of life in the anthropized and sheltered environments of towns and villages, forgotten or repressed contents would correspond for example to those humans who for some reason or other have radically abandoned such spaces and ‘fallen out’ of civilization – wild men, hermits, fugitives, and so forth.

²⁴ Ll. 109-13: “[the old Duke] is already in the forest of Arden, and a many merry men with him; and there they live like the old Robin Hood of England. They say many young gentlemen flock to him every day, and fleet the time carelessly, as they did in the golden world”.

²⁵ See the evocation of the Golden Age in Ovid’s *Metamorphoses* I.89-112. According to Alan Brissenden, “Arden is not a golden world, though to those outside it may seem to be”, and yet “the sound of ‘Arden’ is close to ‘Eden’, and the forest is to an extent a recovered Paradise” (Introduction to *AYLI*, 42).

²⁶ Sir Philip Sidney, *Defence of Poesie*, ed. Price 1891, paragraph 12.

²⁷ The recurrent opposition is between the philosopher’s “precept” and the literary writer’s “example” (para-

adherence to actuality they are expected to abide by prevents their writings from performing the high didactic function, on the moral level, that Sidney ascribes to “poesy”.

Duke Theseus seems to agree with Sidney’s view when he speaks of poets giving “to airy nothings / A local habitation and a name” and declares that if imagination “would but apprehend some joy, / It comprehends some bringer of that joy” (*MND* V.i.16-20). This “bod[y]ing] forth” (14) calls into existence, as a locale, a space situated outside the domain of everyday life, an Elsewhere, whether golden like More’s island or green like the Shakespearean forest:

The green world has analogies, not only to the fertile world of ritual, but to the dream world that we create out of our own desires. This dream world collides with the stumbling and blinded follies of the world of experience, [...] and yet proves strong enough to impose the form of desire on it. Thus Shakespearean comedy illustrates, as clearly as any *mythos* we have, the archetypal function of literature in visualizing the world of desire, not as an escape from «reality,» but as the genuine form of the world that human life tries to imitate. (Frye 1990: 183-84)

Green and golden worlds are not superposable, even though both belong to the realm of the imaginary.²⁸ For the latter places itself in direct antithesis to ‘reality’, offering itself as a ready-made global improvement on it, whereas the former does not necessarily possess a comparable inclusiveness and an equally ideal nature; rather than a ‘full’ picture, it often simply provides an ‘empty’ canvas, a setting or a laboratory where displaced humans may attempt to solve the problems that beset them in society.²⁹ In this sense, while the golden world is essentially static, positioned as it is beyond the reach of time, history and narrative,³⁰ the green one is dynamic, potential and progressive and demands the agency of time – as brought into the clockless forest by a human who draws “a dial from his poke” (*AYLI* II.vii.20) — and the development of a story, a plot, in order to reach its plenitude.

There is a category of fictions where, as in More’s *Utopia*, two worlds – one representing the ‘real’ one, with all its shortcomings, the other either golden or green – are set in antithesis. In that case the characters and the action move physically or mentally between the two poles, but the experience of the second world is transitional and entails a final return, whether bodily or just vir-

graphs 21-23; 82). In Edmund Spenser’s terms, “so much more profitable and gracious is doctrine by ensample, then by rule” (*A Letter of the Authors, The Faerie Queene*, 2nd ed., 1596, ed. Roche 1978: 16). I am here using the category of fiction extensively – much in the same sense in which Sidney speaks of poesy – without implying any distinction, for instance, between mimetic and diegetic genres.

²⁸ Thus, like the appeasement of quarrels according to Touchstone (*AYLI* V.4.93-98), they hinge on an ‘if’, a hypothetical proviso which saves them from any possible accusation of falsehood: “the poet [...] nothing affirmeth, and therefore never lieth” (Sidney, *Defence*, par. 49). See Harry Berger, Jr. 1965: 42; Kuhn 1977: 44. Conditional clauses introduced by “if” occur as many as 134 times in the comedy; Rosalind is responsible for 39 of them, Touchstone for 24.

²⁹ See Berger 1965: 46.

³⁰ Here the term “narrative” has the restrictive sense of an account of actions and events, in opposition to mere description as exemplified by most of the second part of More’s *Utopia*. The provisional or permanent transformation of the golden world into the scene of this kind of narrative requires the presence of outsiders who import their own temporal dimension into it, as happens in the rare anecdotes related by Hythloday during the description of Utopia, notably the visit of the Anemolian ambassadors. The world of Milton’s Eden is at the same time literally green and ideally golden; history and narrative are introduced into it by Satan. See section 3 below.

tual, to 'reality' and the ordinary civil context, where the positive changes brought about by the previous relocation may be applied to inaugurate a better mode of existence. This is a recurrent pattern, in particular, in Shakespeare's comedies: "the action of the comedy begins in a world represented as a normal world, moves into the green world, goes into a metamorphosis there in which the comic resolution is achieved, and returns to the normal world".³¹

The contrast between the two and the need to abandon the first in order to rectify its deficiencies through an experience of the second are foregrounded in the initial scenes of *As You Like It*. "O how full of briers is this working-day world!" (I.iii.11-12), exclaims Rosalind, to whom it is the supposedly civilized, refined ambiance of Duke Frederick's court that appears as a wilderness of sorts; and even Le Beau, the foppish courtier, yearns for "a better world than this" (I.ii.269).³² Equally telling, perhaps, is the pseudonym *Aliena* chosen by Celia, whose true name already estranged her from her earthly homeland: she is out of place in both worlds.

3. This Green Plot Shall Be Our Stage³³

Milton's Satan also moves between two worlds, but his journey from Hell to Earth and back, pertaining to the sphere of tragedy, takes an entirely different form, in that it follows the irremediable loss of his original abode and is a consequence rather than the cause of his metamorphosis from archangel into king of demons; moreover, his stay in Eden alters it and its inhabitants disastrously but does not affect him in any way.³⁴ The seductive strategy he successfully implements vis-à-vis Eve and Adam results in separating them dramatically, not only from the garden and the bliss they enjoyed in it, but, more in general, from the natural context that they previously belonged to. They had ruled over animals and plants in the way in which the head, or mind, rules over the body, by virtue of a superiority grounded not in duality but in a fundamental unity. One of the immediate corollaries of the Fall consists in nature shaking off its former amenability and benevolence to turn wild and hostile. Before that moment, the magnificent "sylvan scene" surrounding the earthly paradise (IV.140), rather than an extraneous territory, had been a protection and a margin — an integral part of the blissful garden where the two humans lived. In Milton's narrative the dichotomy of anthropized Inside and the 'natural' Outside eminently represented by the Forest begins here.

By taking the apparently innocent position of the silent spectator, all eyes and ears, when he reaches the area, Satan turns Eden into a "woody theatre" (141), a stage enclosed in a "verdurous wall" (143) of trees, ready for the calamitous performance in which he will soon take an active

³¹ Frye 1990: 182. This, as Frye stresses, is not only the case with *A Midsummer Night's Dream* and *As You Like It*, but also happens in *The Two Gentlemen of Verona*, *The Merry Wives of Windsor*, *The Winter's Tale* (in relation to the pastoral environment of Bohemia rather than to its forbidding woods), and *The Merchant of Venice* (where, however, the second world is not, strictly speaking, 'green'); on the other hand, "this second world is absent from the more ironic comedies *All's Well* and *Measure for Measure*" (183).

³² See also Adam's lament over Frederick's and Oliver's perverse treatment of Orlando, "O, what a world is this, when what is comely / Envenoms him that bears it!" (II.iii.14.15); and Jaques' desire to "Cleanse the foul body of th' infected world" (II.vii.60).

³³ *MND* III.i.3.

³⁴ His and his followers' momentary transformation into snakes (X. 504-84), more than an actual metamorphosis, is a physical rendering of the moral depravity which already characterized them. References are to *Paradise Lost* in *Complete Poems and Major Prose*, ed. Hughes 1981.

part as both director and chief actor. As happens in several of Shakespeare's comedies, the green world here provides a suitable site for an experiment in correction and change — with the difference that the course of such a transformation is the exact opposite of the customary comedic transition from worse to better. The inventive function assigned to the green world establishes an almost automatic analogy between it and the theatre, “whose end [...] is, to hold [...] the mirror up to nature; to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure”;³⁵ in other words, to create and make visible a universe which, being distant from ‘reality’, may disclose escapes from its contradictions. For, as Harry Berger observes,

the feature of virtue and image of scorn may be taken to refer to two sides of a green or golden world: pure good and pure evil, wish-fulfillment and nightmare, abstracted from the smokier atmosphere of actual life in which they are deceptively mingled and but dimly visible [...]. All together constitute the mirror – or, to put it in a way which emphasizes slightly different theoretical assumptions, all are included “in” the mirror. To hold the mirror up to nature is hardly possible unless we have first framed a reflecting or refracting surface which is different and at a distance from whatever nature we have in mind, a surface which can admit the image only on condition that it keeps out the original. (49-50)

In Shakespeare's *Merry Wives* it is the final part of the action (V.iv-v) that takes place in the second world – Windsor Park – and the characters' eventual return to their homes is merely announced. The sylvan milieu is immediately turned into a theatre, having been chosen by the wives as the perfect site where to put on a burlesque re-enactment of the legend of the Wild Hunt. The final trick the two women play on Falstaff consists in having him disguise himself as Herne the Hunter, with horns and chain, in preparation – allegedly – for a clandestine rendezvous with them in the woods. Their intention is that of exposing his greed and lechery by staging a sudden appearance of “urchins, ouphes, and fairies”³⁶ personated by their own children and acquaintances, who will “encircle him about”, “pinch” him (IV.iv.57-58, 62) and “burn him with their tapers” (IV.iv.63), enabling the wives themselves, along with their husbands, to “mock him home to Windsor” (IV.iv.65). The scheme is absolutely successful and leads to the farcical masque of the final scene, where the improbable fairies, led by their carnivalesque queen, the garrulous and nosy Mistress Quickly, triumph over the grotesque evil embodied by Falstaff (V.v.37-102).

‘Genuine’ fairies, led by their king and queen, take instead part in the masque which, preceded by the “bergomask” danced by the artisans, concludes *A Midsummer Night's Dream*; the Athenian characters' return home is thus completed by a further move, the benevolent intrusion of the green world into their ordinary sphere. The temporary disappearance of the boundary between urban and sylvan, anthropic and ‘natural’, ‘real’ and imaginary – no doubt directly related to the tradition of May Day celebrations –³⁷ is also implicitly proposed as an essential condition for the retrieval of peace and harmony within the formerly perturbed human community.³⁸

³⁵ *Hamlet* III.ii.21-24, ed. Evans 1974: 1161-62.

³⁶ *The Merry Wives of Windsor*, IV.iv.50, ed. Evans 1974: 315.

³⁷ An analogous invasion of town space by the green world and its presiding spirits – occasioned, moreover, by the same kind of festivity – occurs in a remarkable late-13th-century play, Adam de la Halle's *Jeu de la Feuillée*, where the latter term, which, taken literally, designates the pergola covered with tree leaves, *feuilles*, erected for the celebration of a summer ritual in Arras, significantly evokes at the same time the idea of folly, *folie*. Unlike the *Dream*, the *Jeu* presents a good deal of interlocution between the human characters and some representatives of the ‘other’ reality. Ed. E. Langlois 1923.

³⁸ All this can only happen after the reconciliation of Oberon and Titania has healed the tragic disruption in the natural order which their former disagreement introduced in the green world itself (*MND* II.i.81-117).

Even before the artisans' performance in the ducal palace and the final epiphany of the spirits, the *Dream* has an extremely metatheatrical quality, due to the largest part of the action taking place in the oneiric playhouse of the wood as well as to the fact that the three groups of individuals involved remain separate, to the point where the first two – young nobles and manual workers, both city dwellers but as distant as if they lived in different countries – are absolutely unaware of each other and of the third, formed by the fairies. Unaware, that is, with the meaningful exception of Bottom, the unlikely beneficiary of a mystical revelation, “a most rare vision” (IV.i.200) of the invisible world. The play's audience and (some of) the fairies thus share a more complete view of the situation than the Athenian characters can attain. This, by turning Oberon and Puck, in particular, into spectators in their own right, creates the condition for most of what happens in the wood taking the appearance of a play-within-the-play, with the further *mise en abyme* of the artisans' rehearsal at the Duke's Oak.

Prefiguring Duke Vincentio/Friar Lodowick in *Measure for Measure* and Prospero in *The Tempest*, as well as Milton's Satan, Oberon, not content with his passive task as looker-on, becomes – while remaining invisible to his fellow-players (II.i.186) – both an actor, along with Puck (III.i.62-63), in the “fond pageant” (III.ii.114) he is witnessing and its secret director or playwright. In the latter capacity it is he who determines, to a considerable extent, the course taken by the existences and loves of the living puppets he manoeuvres. Like Vincentio and Prospero – not to mention Satan – he has a cogent reason for investing himself with such a demiurgic task; his motivation, however, residing exclusively in his desire to assert his superiority over Titania, who is located on his own level of being, leaves him free to act out of pure kind-heartedness towards the humans, creatures belonging to an alien reality.

4. Let the Forest Judge

One of the immediate effects of the relocation in the green world is the form of self-knowledge arising from the contact with the unmitigated austerity of the natural environment and the eloquent lessons it offers to those who are prepared to receive them:

Hath not old custom made this life more sweet
 Than that of painted pomp? Are not these woods
 More free from peril than the envious court?
 Here feel we not the penalty of Adam,
 The seasons' difference, as the icy fang
 And churlish chiding of the winter's wind,
 Which when it bites and blows upon my body
 Even till I shrink with cold, I smile and say
 “This is no flattery. These are counsellors
 That feelingly persuade me what I am.”
 Sweet are the uses of adversity,
 Which, like the toad, ugly and venomous,
 Wears yet a precious jewel in his head;
 And this our life, exempt from public haunt,
 Finds tongues in trees, books in the running brooks,
 Sermons in stones, and good in everything. (AYLI II.i.2-17)

Orlando later gives body and visibility to the Duke's metaphorical evocation of arboreal eloquence by providing poetic tongues to be hung “on every tree” (III.ii.122). While Macbeth places moving stones and speaking trees in the hypothetical picture of a radical, direful subversion of the

legitimate order of things, a rebellion of nature against humans,³⁹ here such phenomena are not only current, but conducive to self-betterment and personal growth.

The green world is transitional in two senses – temporary or intermediate, in that it does not generally provide a destination but only the passage leading to it, and simultaneously transformative, being by definition a site of regeneration, metamorphosis and conversion. In the Forest of Arden, contrary to what happens in the Athenian wood of the *Dream* and on Prospero's island, neither supernatural beings nor magicians contribute in 'writing' the plot, though both are in a sense there, the former represented by the god Hymen in the last scene (103-35) and the latter evoked by Rosalind to prepare her final self-revelation (V.ii.57-59, 67-68). Physical metamorphosis of humans into animals becomes merely metaphorical: "I think he be transform'd into a beast; / For I can nowhere find him like a man" (II.vii.1-2) says Duke Senior about Jaques, who has just been singing "If it do come to pass / That any man turn ass [...]" (II.v.46-47).

Nonetheless, two actual conversions do take place in Arden – leaving aside Phoebe's redirecting her love from Ganymede to Silvius (V.iv.144-45) – and they are crucial for the amendment of the first world's defects. Two evil brothers, Oliver and Frederick, are led to repentance and atonement precisely by the forest itself – by their entering a region where they are forced to lay aside their claims to human superiority over the rest of nature on the one hand and to dominant positions within society on the other, coming to terms with human fragility and with their own personal weaknesses. Oliver's stay in the wilds before his encounter with his brother Orlando has been long enough to turn him into a "wretched, ragged man, o'ergrown with hair" (IV.iii.107), subjecting him to a physical dehumanization comparable to those experienced by Yvain and Sir Orfeo⁴⁰ but parallel, in his case, to the previous lack of humanity which made him "the most unnatural / That lived amongst men" (123-24). "Was't you that did so oft contrive to kill him?" asks Celia after hearing how Orlando saved him from a hungry lioness. He replies that he is no longer the same man, the experience in the Outland⁴¹ having dug out an abyss between his past and his present: "'Twas I; but 'tis not I. I do not shame / To tell you what I was, since my conversion / So sweetly tastes, being the thing I am" (IV.iii.135-38).

The second 'Cain' who had upset the harmony and order of life at court as well as in the city undergoes an even more radical transmutation; unlike the other characters, he finds in the forest his ultimate residence:

Duke Frederick, hearing how that every day
Men of great worth resorted to this forest,
Addressed a mighty power, which were on foot,
In his own conduct, purposely to take
His brother here, and put him to the sword.
And to the skirts of this wild wood he came
Where, meeting with an old religious man,

³⁹ *Macbeth* III.iv.122-25, ed. Evans 1974: 1327: "Stones have been known to move and trees to speak; / Augures and understood relations have / By maggot-pies, and choughs, and rooks brought forth / The secret'st man of blood".

⁴⁰ See n. 15 above.

⁴¹ The term "inland", used as an adverb and an adjective, occurs twice in the play in relation to the "good manners", "civility" and "nurture" (II.vii.92-97; see also III.ii.331) that should characterize life in the anthropized world – court and city – in ideal opposition to what lies outside it.

After some question with him was converted
 Both from his enterprise and from the world,
 His crown bequeathing to his banished brother,
 And all their lands restored to them again
 That were with him exiled. (V.iv.149-60)

The theatrical aspect of Arden's green world is as apparent as that of the wood in the *Dream*, though for different reasons. Duke Senior, seconded by Jaques, voices one of the many Shakespearean variations on the *theatrum mundi* theme:

This wide and universal theatre
 Presents more woeful pageants than the scene
 Wherein we play in.
 JAQUES All the world's a stage,
 And all the men and women merely players;
 They have their exits and their entrances;
 And one man in his time plays many parts,
 His acts being seven ages. (II.vii.137-43)

Also, in a number of scenes someone is under the gaze of unseen observers.⁴² But neither of these elements contributes in giving this forest the dimension of a theatre as significantly as the recurrent references to the fact that the characters meet, interact and change in a world peopled by trees and vegetation. This is all the more striking in light of the negligible role played by arboreal life in the *Dream*, where one encounters an abundance of flowers, herbs and even bushes but no actual trees other than the Duke's Oak, mentioned only once as the artisans' meeting point. Characters and spectators, contrariwise, are repeatedly reminded that Arden's trees do not only constitute a silent presence, but are virtually endowed with the power of speech, since they possess tongues, and that they are also books, if one learns how to read them: "O Rosalind! these trees shall be my books, / And in their barks my thoughts I'll character, / That every eye which in this forest looks / Shall see thy virtue witnessed everywhere" (III.ii.5-8). Writing returns to one of its ancient forms in the natural context: for the first objects to which the Germanic term "book" was applied were wooden writing tablets, and the word itself is etymologically relatable to the name of the beech-tree.⁴³

It is in fact within the magic "circle" of the forest as a whole (V.iv.34) that the action unfolds, as within a gigantic version of the "wooden O"⁴⁴ which represents the Shakespearean stage. But Arden, however reminiscent of Eden even in the name,⁴⁵ is more than a "woody theatre" comparable to that where Milton's Satan puts his fatal design into execution: its trees, potentially capable as they are of expressing themselves, also provide the play and interplay of the human intruders with a constantly vigilant audience, seemingly always ready to decide on the worth of their performance: "You have said; but whether wisely or no, let the forest judge" (III.ii.117-18). And, conversely, the forest finds its mirror image in the human spectators placed outside the 'magic' circle

⁴² Jaques is watched by other courtiers in II.i; Corin and Silvius by Rosalind, Celia and Touchstone in II.iv; Orlando by Celia, then Orlando and Jaques by Celia and Rosalind in III.ii; Touchstone, Audrey and Martext by Jaques in III.iii; Silvius and Phoebe by Rosalind, Celia and Corin in III.v; Oliver by Orlando in IV.iii.

⁴³ OED, "Book, sb."

⁴⁴ *Henry V*, Prologue, 13. Ed. Evans 1974: 935.

⁴⁵ See n. 25 above..

in the playhouse. Both audiences are enormously distant from the characters – who, differently from them, are creatures of the imaginary first world, as opposed to actual ‘reality’ on the one hand and to the second world of fiction on the other, and will eventually resume their places in it – and simultaneously both get ideally involved in their vicissitudes and are asked to round them off with their verdicts.⁴⁶

The final words in *As You Like It* are uttered by a Rosalind who has already stepped out of first and second world alike to claim her belonging, as a boy actor personating a woman, to the same physical sphere as her listeners (16-19). She compares the epilogue she is delivering to the bush advertising good wine outside a tavern – an appendage which has no influence on the quality of the product but is nonetheless necessary to complete it (3-7). If the concluding ‘bush’ will not substantially alter the play, the forest, on the contrary, is so present and significant in it as to acquire the relevance of a protagonist.

REFERENCES

- Bakhtin, Mikhail (1968), *Rabelais and His World*, trans. H. Iswolski. Cambridge (Mass.), M.I.T. Press [1965].
- Battisti, C. & G. Alessio (1950-57), *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera.
- Berger, Harry, Jr. (1965), “The Renaissance Imagination: Second World and Green World”, *The Centennial Review* Vol. 9 No. 1, 36-78.
- Brosse, Jacques (1989), *Mythologie des Arbres*, Paris, Plon.
- Braunstein, Philippe (1990), “Forêts d’Europe au Moyen-Âge”, *Cahiers du Centre de Recherches Historiques* 6, 1-8, <http://journals.openedition.org/ccrh/2859> (July 2020).
- Capitulaire “De Villis et curtis imperialibus”, ed. E. Magnou-Nortier (1998), *Revue Historique* Vol. 300 no. 3, 643-689, <http://www.jstor.org/stable/40956239> (August 2020).
- Chrétien de Troyes, *Yvain, ou Le Chevalier au lion*, https://fr.wikisource.org/wiki/Yvain_ou_le_Chevalier_au_Lion (Aug. 2020).
- Cirillo, Albert R. (1971), “As You Like It: Pastoralism Gone Awry”, *ELH* 38, 19–39.
- Frazer, James (1981), *The Golden Bough*, New York, Avenel [1890].
- Frye, Northrop (1990), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton UP [1957].
- Green, Judith (2013), “Forest Laws in England and Normandy in the Twelfth Century”, *Historical Research* Vol. 86 no. 233, 416-31.
- Halle, Adam de la, *Jeu de la feuillée*, ed. E. Langlois (1923), Paris, Champion, <http://txm.bfm-corpus.org> (June 2020).
- Harrison, Robert Pogue (1992), *Forests: The Shadow of Civilization*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Jung, C. G. (1968), *The Archetypes and the Collective Unconscious*, trans. R. F. C. Hull, Princeton, Princeton UP [1959].
- Kuhn, Maura Slattery (1977), “Much Virtue in If”, *Shakespeare Quarterly* Vol. 28 No. 1, 40-50.
- Le Goff, Jacques (1980) “Merchant’s Time and Church’s Time in the Middle Ages”, in *Time, Work, and Culture in the Middle Ages*, trans. A. Goldhammer, Chicago-London, The University of Chicago Press, 29-42 [1977].
- Magna Carta, 1215 text, <https://www.thelatinlibrary.com/magnacarta.html> (Aug. 2020).
- Milton, John, *Paradise Lost*, in *Complete Poems and Major Prose*, ed. Merrit Y. Hughes (1981), Indianapolis, The Odyssey Press [1957].

⁴⁶ See J. Dusinberre, Introduction to *As You Like It*, ed. Dusinberre 2006: 61.

- Oxford English Dictionary (1971), Oxford, Oxford UP (OED).
- Pianigiani, O. (1907-26), *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma, Società Dante Alighieri, rpt. 1937-46.
- Rackham, Oliver (1982), "Boschi e storia dei sistemi silvo-pastorali in Inghilterra", *Quaderni Storici*, 49, 16-48.
- Shakespeare, William, *As You Like It*, ed. A. Brissenden (2008), Oxford-New York, Oxford UP [1993] (AYLI).
- *Hamlet*, in *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (1974), Boston, Houghton Mifflin, 1135-97.
- *Henry V*, in *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (1974), Boston, Houghton Mifflin, 930-79.
- *Macbeth*, in *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (1974), Boston, Houghton Mifflin, 1306-42.
- *The Merry Wives of Windsor*, in *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (1974), Boston, Houghton Mifflin, 286-326.
- *A Midsummer Night's Dream*, ed. R. A. Foakes (2003), Cambridge-New York, Cambridge UP [1984] (MND).
- *The Winter's Tale*, in *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (1974), Boston, Houghton Mifflin, 1564-1605.
- Sharp, Buchanan (1980), *In Contempt of All Authority: Rural Artisans and Riot in the West of England, 1586-1660*, Berkeley, University of California Press.
- Sidney, Philip, *Defence of Poesie*, ed. D. Price (1891), London, Cassel, <http://www.gutenberg.org/files/1962/1962-h/1962-h.htm> (Sep. 2020).
- Spenser, Edmund, *The Faerie Queene*, 2nd ed., 1596, ed. T. P. Roche (1978), Harmondsworth, Penguin.
- Sir Orfeo*, ed. A. Laskaya and E. Salisbury, <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/laskaya-and-salisbury-middle-english-breton-lays-sir-orfeo> (Aug. 2020).
- Valentine and Orson*, Eng. trans. Henry Watson [1510], ed. Arthur Dickson (1937), London, Oxford UP; rpt., Oxford, Early English Text Society/New York, Kraus Reprint Co., 1971.
- Winters, Jane "Forest Law", *Early English Laws*, University of London Institute of Historical Research, 2020, <https://earlyenglishlaws.ac.uk/reference/essays/forest-law/> (June 2020).

LUCIA FOLENA • Associate Professor of English Literature, Department of Foreign Languages and Literatures, University of Turin. Principal research fields: Renaissance and early modern literature, theory, cultural studies, literature and philosophy, literature and the visual arts. Recent publications: William Shakespeare, *I sonetti*, traduzione, introduzione e note di Lucia Folena, Torino, Einaudi, forthcoming; "Ageing and the Attainment of Form in Robinson Crusoe", in *Imagining Ageing*, ed. by C. Concilio, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018; "Contrées sans culture: 'Nature' across the Anthropological Rift", *Simplegadi XV*: 17, 2017; "Playing with Shadows: Time, Absent Presence, and The Winter's Tale", in *Word and Image in Literature and the Visual Arts*, ed. by C. Concilio & M. Festa, Mimesis 2016; "All that May Become a Man: Macbeth and the Breakdown of the Heroic Model", *Simplegadi XIV*: 15, 2016.

E-MAIL • lucia.folena@unito.it

SeGNALI



Lorenzo FRANCIOSINI,
Gramatica spagnola e italiana (1624),
estudio y edición crítica de Félix San Vicente,
Padova, CLEUP, 2018, 391 pp.
ISBN 9788867876952

Felisa BERMEJO CALLEJA

La *Gramatica spagnola e italiana* di Lorenzo Franciosini, pubblicata per la prima volta a Venezia dall'editore Sarzina nel 1624, oggetto di numerose riedizioni e ristampe fino all'inizio del XIX secolo, viene qui presentata in un'attenta edizione filologica (sia in formato cartaceo che in *open access*) ed introdotta da un approfondito studio che giustifica i criteri adottati per strutturare il testo. Il volume presenta una congrua parte critica che include due tipologie di indici, di parole (pp. 361-372) e tematico (pp. 373-386), le abbreviazioni utilizzate nelle opere oggetto dello studio (p. 51) e le tabelle dei capitoli dell'originale (pp. 389-391). L'introduzione, suddivisa in sette sezioni, continua ed integra la tradizione degli studi dedicati all'opera, proposti, tra gli altri, da B. Perrián¹ e J.J. Martínez Egido, autore di una nota monografia dedicata al maestro Franciosini² – studi ai quali San Vicente ha contribuito con diversi

saggi, contenenti dati grammaticografici e aspetti testuali che hanno arricchito la conoscenza dell'opera in questi ultimi anni e ne hanno agevolato l'edizione³.

Nell'*Introduzione*, dopo la descrizione della produzione di Lorenzo Franciosini come ispanista (§ 1), sono trattate questioni bibliografiche concernenti la *Gramatica* e le sue quindici edizioni (tra vere riedizioni e ristampe) (§ 2 e 3), questioni su cui gravavano, da una parte, dati imprecisi ormai fossilizzati e, dall'altra, l'attenzione (della grammaticografia e della linguistica) quasi esclusivamente dedicata alla prima edizione del 1624. Il moderno editore ci conduce nella tradizione linguistica e grammaticografica dello spagnolo come lingua straniera, ovvero alla relazione con le grammatiche di G. Miranda, *Osservazioni della lingua castigliana* (1566), e C. Oudin, *Grammaire espagnole* ([1597] 1612), lavori le cui somiglianze (usuali in questo genere testuale) erano già state evidenziate dalla critica, non solo per l'impo-

¹ B. Perrián (1970). "La Grammatica de Lorenzo Franciosini". *Prohemio*, 1-2, pp. 225-260.

² J. J. Martínez Egido (2010). *La obra pedagógica del hispanista Lorenzo Franciosini (un maestro de español en el siglo XVII)*. Monza: Polimetrica.

³ F. San Vicente, "La Gramática de Lorenzo Franciosini (1624)" en Lombardini, Hugo; San Vicente, Félix (2015). *Gramáticas de español para itálofonos (siglos XVI-XVIII)*. *Catálogo crítico y estudio*. Münster: Nodus Publikationen, pp. 47-72.

stazione generale dell'opera, in particolar modo delle coniugazioni verbali, ma anche in merito a questioni più specifiche come l'inclusione dei pronomi reciproci, gli esempi d'uso di *cuyo* o le definizioni delle parti invariabili del discorso. Tuttavia Franciosini rielabora quei testi e propone soluzioni che saranno adottate da altri autori, come ad esempio l'unione dell'ottativo e del congiuntivo, non solo come categorie di classificazione, ma anche per le regole d'uso (vale a dire, combinandoli con *ojalá*, *aunque*, *plega a Diòs, si*, ecc.). Inoltre, differisce dagli altri autori nella distribuzione temporale delle forme in *-se*, *-ra* o *-ría*, ed anche nella lista delle forme di futuro.

Come Miranda, anche Franciosini proponeva una grammatica dello spagnolo con il suo equivalente italiano; ma diversamente da Miranda, lo faceva in un ambito dove la determinazione della norma dell'italiano era oggetto di un dibattito con ampie ripercussioni sociopolitiche. Ciò si evince nel testo delle *Annotazioni* di Gauges de' Gozze⁴, finora sconosciuto, che San Vicente presenta e inserisce nella cosiddetta "questione della lingua" giacché l'ignoto autore commenta proprio l'italiano di Franciosini e le sue perplessità riguardanti il registro colto fiorentino.

Basandosi su questo testo critico, pubblicato nel 1631, Franciosini modificherà l'italiano della propria grammatica (1624) e i suoi contenuti grammaticali, in special modo verbali, con una scelta che lo porterà a proporre nella seconda edizione del 1638 diverse modifiche, aggiunte, appendici e dialoghi, detti e nomenclature, facendone "un verdadero manual de lengua" (p. 10). A questa succedettero una nuova edizione veneziana nello stesso secolo e altre otto nel secolo XVIII, oltre alle quattro edizioni ginevrine (1734-1797) che rispetta-

vano in parte l'edizione del 1624, ma sostanzialmente si rifacevano a quella del 1638 (con o senza appendici). Nella quinta parte, San Vicente illustra con attenzione e accuratezza la filogenesi degli elementi caratterizzanti delle varie edizioni, partendo dagli editori che le curarono (p. 19); e si addentra, nella sesta parte, nella dettagliata descrizione dei criteri di edizione della *Gramatica* e delle sue concrete caratteristiche tipografiche, varianti grafiche e questioni paragrafematiche, nonché della grafia e la punteggiatura, elementi chiaramente visibili nell'edizione digitale dell'opera. In conclusione, afferma: "Teniendo en cuenta las características textuales y tipográficas de la edición prínceps de la *Gramatica spagnola e italiana* de Franciosini, se han establecido pautas y criterios generales de edición que pretenden hacer compatibles el respeto por el autor y el texto original, con la intención de aproximarlos coherentemente a una adecuada lectura por parte de quien está interesado en cuestiones historiográficas a comienzos del siglo XXI" (p. 28).

L'edizione si basa sull'*editio princeps* del 1624 e incorpora nel testo quella del 1638 (indicando, con parentesi quadre e note, le eliminazioni e aggiunte); riproduce, secondo un attento criterio di ricostruzione proposto dall'editore, le tabelle grammaticali (nominali, pronominali, verbali, ecc.); infine riporta i numerosi esempi con le loro rispettive equivalenze (che nell'originale si presentano in paragrafi disomogenei e alle volte illeggibili), in colonne comparabili e facilmente consultabili.

L'edizione dispone di un buon numero di note che illustrano le relazioni intertestuali con le opere grammaticali di altri autori come Alessandri⁵, Miranda, Oudin, Charpentier, Giuffredi, ecc., e non mancano le note che si propongono

⁴ *Annotazioni in materia di lingua toscana sopra una certa grammatica spagnuola e italiana ultimamente data in luce da un professore di ammedue lingue de Gauges de' Gozze da Pesaro*. Siena, Bonetti, 1631 [25 pp.]

⁵ Giovanni M. Alessandri d'Urbino, (1560). *Il Paragone della lingua Toscana et Castigliana*. Napoli: Mattia Cancer. (Edizione moderna realizzata da A. Polo, Padova, Cleup, 2017.)

di chiarire la relazione del testo con il *Vocabolario* (1620). Le annotazioni spiegano, quindi, questioni grammaticografiche e testuali identificando le fonti dirette e indirette, gli errori, le varianti grafiche, appartenenti sia allo spagnolo e all'italiano, sia alla grammaticografia di entrambe le lingue. La relazione con l'opera di Miranda è oggetto di attenzione costante, grazie a numerose osservazioni sui contenuti grammaticali: ad esempio quando si afferma che "Alessandri (1560) y Miranda (1566) no tratan los *numerali ordinativi*; en este caso la referencia para Franciosini es Oudin (1612: 29)" (n. 82); oppure nel caso di grafie ed equivalenti italiani, come nella nota 62, dove si commenta che per *çapato / çapatero* l'equivalente italiano in Miranda è *caligaro* e non *calzolaio*; o ancora nelle note riferite alla norma spagnola come la 183: "La desinenca *-eis* para la segunda persona del perfecto simple empieza a generalizarse en español a principios del siglo xviii. No se halla en Alessandri (1560), tampoco en Miranda (1566) o Oudin (1612)". Le annotazioni testuali riguardano anche le forme grammaticali dell'italiano, non solo dello spagnolo, ad esempio dove si afferma che: "Franciosini utiliza en este caso ella en un momento en el que lei, lui y loro avanzaban como sujeto en los textos, sobre todo del italiano hablado (Colombo 2007: 77)."

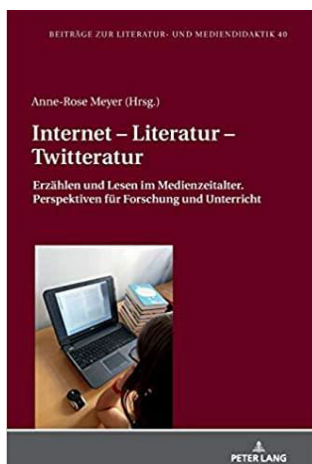
Le *Annotationi* di Gozze si traducono in modifiche, linguistiche e grammaticali, nell'italiano dell'edizione del 1638 e delle successive, come segnala la nota 192: "Gozze en las *Annotationi* (1631: 19) señala: "Havrebbono o have-rebbono: barbarismi doppij; di *haberent* si dee dire *havessero* o *haverebbero*: questi, ed altri simili errori si ritrovano per tutte le cognugationi de' verbi da lui poste"; en F (1638: 34) y siguientes ediciones hallamos *havrébbono / haverébboro*".

Il volume rappresenta un importante contributo per la conoscenza e la diffusione del Franciosini grammatico, e dei testi classici delle grammatiche di spagnolo per italofoeni. Ciò accade in una doppia prospettiva, grammaticografica e linguistica, attenta alle tradizioni di entrambe le lingue, che costituisce anche un

primo apporto al settore delle *digital humanities*, poiché oltre alla versione cartacea viene proposta, come abbiamo già detto, una versione digitale (in <http://www.epigrama.eu/public/>), un *thesaurus* che mette a disposizione anche le grammatiche di G. M. Alessandri d'Urbino e G. Miranda, rispettivamente editate (digitalizzate e implementate) da A. Polo e C. Castillo. Questo *thesaurus* – che fa parte del progetto Epigrama (acronimo spagnolo corrispondente a "español para italianos, gramáticas antiguas") che è attualmente *in fieri* e si arricchirà in futuro con la pubblicazione progressiva di testi dello stesso genere – è una risorsa grammaticografica unica nel suo genere, di rapida e semplice consultazione, che consente di trovare una parola o qualsiasi occorrenza di un termine, ridotta o grande, in un contesto (espandibile al livello di paragrafo o capitolo) che permette la comparazione dei tre autori citati. Ciò si rivela di grande utilità e stimolo per gli specialisti e i ricercatori delle discipline linguistiche (storia della grammatica, delle teorie linguistiche, della lingua spagnola e italiana, dell'insegnamento dello spagnolo come lingua straniera, ma anche storia della cultura), poiché l'impostazione didattica di questi testi mette in luce questioni ideologiche e culturali di grande interesse.

FELISA BERMEJO CALLEJA • Associate professor at the Department of Foreign Languages of the University of Turin. Her research interests focus on contrastive Linguistic, Spanish Syntax and Lexicography. She published papers in Italy and Spain about subordinate sentences, subjunctive selection, bilingual lexicography and Spanish grammar for Italians. Her books are: *Le subordinate avverbiali. Uno studio contrastivo spagnolo-italiano* (2008), *Le relative spagnole* (2009), *Le subordinate sostantive* (2014). As editor and author of four chapters, she took part in a reference *Spanish Grammar for Italians: Gramática de referencia de español para itálofonos* (2013-2015).

E-MAIL • felisa.bermejo@unito.it



Anne-Rose MEYER (Hrsg.)
Internet - Literatur - Twitteratur.
Erzählen und Lesen im Medienzeitalter.
Perspektiven für Forschung und Unterricht,
Peter Lang, 2019, 280 p.
ISBN 978-3631767511

Paola DEL ZOPPO

1. Twitteratura/Iperletteratura

I saggi presentati nella raccolta si concentrano su diversi e vari aspetti dei mutamenti della scrittura e della lettura che negli ultimi vent'anni sono stati incoraggiati dall'accoglienza delle nuove tecnologie digitali e informatiche nel discorso letterario.

Negli ultimi anni le nuove medialità hanno fornito agli studi letterari spunti per intrecciare percorsi critici con percorsi didattici e di produzione e lettura, andando incontro anche agli appelli di rinnovamento degli studi e delle teorie della lettura. Beat Suter aveva definito *Hyper-fiktion* la forma letteraria di un testo data dalla sua stesura in formato elettronico con collegamenti e la possibilità di accesso multiplo alle informazioni (qui p. 27). *Internet-Literatur-Twitteratur. Erzählen und Lesen in Medienzeitalter. Perspektiven für Forschung und Unterricht*, curato da Anne-Rose Meyer e edito da Peter Lang nel 2019, compie due

passi partendo da questa ormai “antica” definizione: riporta il discorso su testi letterari, non assimilando necessariamente la letteratura alla narrativa, alla finzione o alla “fiction”, come invece operava Suter, e quindi rispostando l'asse delle analisi e delle proposte da un livello tecnico a un livello estetico.

Il volume raccoglie una serie di interventi in cui emergono spunti concreti, fecondi e costruttivi in merito alle questioni poste non solo dagli studiosi della cosiddetta *postcritique* e dalle nuove interrogazioni anche su videogioco e *narratività*¹, ma da diversi esponenti degli studi culturali, letterari e anche pedagogico-didattici degli ultimi anni. La prospettiva aperta dalla *multimedialità*, infatti, induce “naturalmente” a mettere in discussione le categorie di lettura soggette all'ermeneutica del sospetto e a moltiplicare gli attanti in un'estetica plurale in cui la *Schreibszene* (la scena degli scrittori), i singoli autori, i singoli lettori e così come le comunità dei lettori mediali, vengono connessi e riposizionati all'interno

¹ Elizabeth S. Anker & Rita Felski (eds.), *Critique and Postcritique*, Durham, Duke University Press, 2017.

anche del discorso critico e teorico, e in cui l'ideazione di percorsi anche didattici a tutti i livelli (e per ogni età di discenti) svela come le categorie di fruizione della letteratura siano in sé sempre rimodulabili, in aggiunta e non in sottrazione². Si evidenzia inoltre come la *Vergegenwärtigung* indotta o intensificata dai testi elettronici o rielaborati in formato elettronico, possa rompere degli schemi storicistici per reinserire i fatti letterari in una temporalità critica elaborata sulla storia della testualità mediale, che per alcune opere si aggiunge, per altre si sostanzia in posture autoriali nuove e rinnovati rapporti con il pubblico potenziale. Così senza appiattirsi sulla risposta dei lettori l'analisi di lettura e scrittura mediali diventa anche una concreta possibilità di operare sui canoni di decentramento teorico-critico, perché definisce uno spazio letterario trasversale creato da nuove relazioni tra testi, innovazioni, intenzionalità degli autori e fatti estetici. La rielaborazione critico teorica, dunque, riguarda sia la catalogazione in generi, sia l'analisi formale. La presentazione di possibilità di "utilizzo" in contesti didattici, inoltre, arricchisce i saggi di una dimensione vicina alle recenti discussioni pedagogiche sulla *reading literacy* e la *critical literacy* e dunque anche sulle capacità di scrittura dei discenti.

2. Gli usi della letteratura

La letteratura in rete è ogni tipo di letteratura che non si giova solo del medium libro, ma è, poiché "vernetzt" una letteratura che si sostanzia anche dei rapporti in-

terletterari della rete in quanto tale, e cioè di un'apertura imprescindibile al commento del lettore se non addirittura all'intervento testuale o ipertestuale (per esempio anche i commenti su FB o le "continuazioni" su twitter, le integrazioni di immagini su Instagram e così via). Letteratura mediale/digitale/multimediale e, come ben illustrato nel volume di Meyer, letteratura social, sono fenomeni culturali che, diversamente da una e-literature (cioè da quei testi che si possono leggere su supporti elettronici, ma che non si differenziano nella sostanza dal libro fisico) devono la loro particolarità proprio alla modificabilità in principio illimitata. Un testo su Facebook, ad esempio, può cambiare completamente destinatario, ma anche livelli interpretativi grazie a uno o più commenti che lo ricollocano nell'immaginario della rete stessa, in cerchie, luoghi virtuali o di influenza.

Nel saggio di apertura, Ann-Marie Riesner (*Stefanie Sargnagels Statusmeldungen (2017) oder Die Aushandlung einer «Schreibszene Soziale Medien»*) prende ad esempio Stefanie Sargnagel, cabarettista, disegnatrice e scrittrice austriaca, per definire le caratteristiche di una "scena autoriale dei social media". Mentre le ricerche sulla questione si concentrano o sull'influenza dei social nella scrittura e quindi su questioni stilistiche, o sulla questione dell'autofiction e del rapporto quindi tra finzione narrativa e "rappresentazione" mediata dai social, Riesner intende riflettere su come l'inserimento della scena autoriale social all'interno di un testo letterario influenzi la percezione della fiction, ma

² Per l'interrogazione sulle letture "del sospetto", cfr. Eve Kosofsky Sedgwick, *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is about You*, in *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.

guarda anche più in là nella definizione della “scena di Facebook” e quindi inevitabilmente tocca questioni di postura e di collocazione sul mercato e nel campo letterario³. Lo studio, molto ben condotto, evidenzia come in effetti in particolare su Facebook, ma più in generale sui social si formi una “scena” che si distingue per tratti e consuetudini sia di produzione che di pubblico da quella che Sandro Zanetti definiva “digitale”, anche grazie alla fruizione tramite apparati mobili (cellulari e tablet), tramite uno “studio di caso”: l’opera di Stefanie Sargnagel che, a partire dalla raccolta dei post dell’autrice su Facebook degli anni 2015-17 ha visto la scrittrice protagonista di un premio prestigioso e attento alla sperimentazione, l’Ingeborg Bachmann Preis del 2016. Stefanie Sargnagel è accanto a Reinhald Goetz – che pure viene chiamato in causa nell’interessante e ricca introduzione al volume a firma della curatrice – la prima scrittrice di lingua tedesca a definirsi nella postura autoriale tramite la presenza su internet e in particolare sui social con uno stile ostentatamente soggettivo e con esternazioni di “senso comune” sul quotidiano, il femminismo, e i mali dei tempi: la mancanza di prospettiva e la depressione. Nonostante la studiata essenzialità, Sargnagel tende comunque al récit e Riesner vede nel raffronto fra i suoi testi a stampa e i suoi testi in internet un significativo contributo alla definizione – fondamentale per tutte le indagini successive presentate nel volume, della “nuova scena social” comprende in una *Verschachtelung*

(incastro) e in maniera che non si escludano, ma si sommano le varie declinazioni e tipologie della scrittura social (MySpace, Twitter, Facebook, Instagram, Snapchat), che Riesner tiene a collocare temporalmente per evidenziare come sia possibile tracciare anche degli sviluppi stilistici e dunque iniziare a pensare a una storia della letteratura social (pp. 40-42).

Vale qui la pena di inserire la riflessione in un ambito più ampio per evidenziare l’utilità del volume anche in ambito critico. Nel suo *Uses of Literature*, di ormai 12 anni fa, Rita Felski raccoglieva le sue riflessioni in quattro momenti riguardanti l’agnizione (*recognition*), la bellezza (*enchantment*), la mimesi (sapienza) e il sublime (shock), le quattro categorie “venerabili” dell’estetica⁴. Felski – esponente di quella postcritique a cui si accennava in apertura di questa recensione – declinava gli usi di questi “contenitori” in modi da considerarsi nuovi, che rendevano conto della complessità degli studi letterari, ma soprattutto interessanti per l’analisi del fascino della lettura e di come e perché si possa essere attratti da mondi di finzione, creati solo tramite le parole. Tra le riflessioni presentate dalla studiosa, poi successivamente rielaborate e sviluppate nel suo testo successivo, *The Limits of Critique*, Felski insiste sulla necessità di connettere le “reazioni” alla lettura – partendo appunto dalle più antiche e basilari e insieme complesse – e di renderle feconde per il linguaggio della critica e dello studio⁵. È nella teoria Actor/Network di Bruno Latour che

³ cfr. Meizoz, Jérôme, *La littérature en personne. Scène médiatique et formes d’incarnation*, Slatkine, Genève, 2016.

⁴ Cfr. Rita Felski, *Uses of Literature*, Blackwell, 2008.

⁵ Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2015.

Felski individua un modello possibile per pensare in modo più assertivo il rapporto tra lettori e testi⁶. Sebbene le riflessioni di Felski abbiano il limite di essere rivolte ad un pubblico di studiosi statunitense, proprio la sua insistenza sulla “disposizione” di chi legge e l’idea di superare la tendenza al monopolio dell’ermeneutica del sospetto in una “produzione plurale” di attanti che metta in evidenza nuovi elementi (p. 180) e volgersi all’addizione invece che alla separazione o all’eliminazione di atteggiamenti e mentalità critiche. Fin dal primo testo Felski insiste sulla necessità di connettere la lettura “accademica” con l’“ordinary reading”, e per questo la base delle sue analisi sono sensazioni che possono essere presenti al lettore ordinario, ma che vanno considerate straordinarie e riposizionate nell’analisi anche dei processi di lettura ermeneutica per una consapevolezza più ampia e profonda di come funzionino la letteratura e la teoria letteraria.

Uno dei meriti di questo volume di Meyer è proprio la collocazione di determinati stimoli costruttivi in ambito europeo e più specificamente germanofono. L’insieme dei saggi segue un percorso molto chiaro anche nella strutturazione di queste connessioni, insistendo fruttuosamente sull’importanza dei percorsi didattici adattati e studiati per discenti di ogni età. Sin dal primo saggio presentato, il già commentato studio di Anne Marie Riesner, ogni riflessione è infatti accompagnata o incentrata sull’applicazione didattica dei testi analizzati. Nel caso di Sargnagel, ad esempio, la polisemicità dei post social, acquisita tramite la loro

collocazione in punti nodali del racconto (p. 56), che definisce in una particolare metalessi la propria scrittura come intertestualità e intermedialità, Riesner insiste sulla possibilità di discutere riflessione sui processi trasformativi della scrittura, della lettura e della comunicazione, che nel testo trovano una tessitura ottimale, e suggerisce, in concreto, di non limitarsi a lettura e commento dei passi, ma di stimolare tramite l’esempio alla scrittura autonoma (p. 58).

I saggi sono raggruppati chiaramente e consequenzialmente in sezioni: La riguarda innanzitutto l’individuazione del “racconto” delle nuove possibilità di narrazione e quindi il rapporto tra il libro (“Das alte Medium Buch” “il vecchio medium libro”) e i nuovi atti letterari. Il saggio che segue la riflessione di Riesner (*Elias Kreuzmaier: Drahtlose Netzwerke. Reflexionen der ‚Kultur der Digitalität‘ in Terézia Mora Roman Das Ungeheuer und ihr Potential für den Deutschunterricht*) come è evidente dal titolo si incentra sulla narrazione della “Cultura del digitale” nel romanzo di Terézia Mora *Das Ungeheuer*. Visto come forma compiuta di racconto postmoderno, il romanzo può essere infatti particolarmente adatto alla discussione didattica proprio perché la “rete” acquisisce in esso, pur essendo un oggetto non finzionale, bensì reale e percepito come tale, una funzione metapoetica, sia come elemento di modifica della focalizzazione, sia come elemento metafinzionale che influenza gli sviluppi della trama tanto quanto la definizione e la collocazione dei personaggi nel racconto.

⁶ Felski, Rita, *Comparison and Translation: A Perspective from Actor-Network Theory*, «Comparative Literature Studies», vol. 53, no. 4, 2016, pp. 747–765.

A seguire troviamo, nel saggio di Julia Boog ‚*raufladen, was man will*‘ – *Gebloggte Metanarrativität in Flurin Jeckers Jugendroman Lanz (2017)* spunti e analisi sulla forma letteraria del blog, che si configura come la più compiuta possibilità di genere letterario del presente e del prossimo futuro, non solo come contenitore stilistico, ma anche come elemento tematico e caratterizzante dei personaggi. Stefanie Jakobi, invece, sceglie di considerare, nel suo saggio *Von bösen Computern und virtuellen Welten: Inszenierungen digitaler Medien in zeitgenössischer Jugendliteratur*, una questione evidente e importante: come e in che misura i nuovi media informino i paratesti e, nel caso della letteratura per ragazzi, di come dei testi per definizione “multigeneri” ma con un target specifico possano essere o debbano essere performati con le nuove tecnologie. Qui l’autrice fa riferimento a due testi molto recenti, *Erebos* di Ursula Poznanski e *Unsichtbare Blicke* di Frank Reifenberg, e ritiene centrale anche una riflessione sul medium di produzione testuale. Un testo prodotto esplicitamente tramite un computer ha delle caratteristiche narrative nuove o diverse? Se sì, sono queste caratteristiche percettibili per i lettori e che funzione acquisisce allora il livello metatestuale? Le stesse questioni possono costituire strumento di riflessione didattica, con particolare efficacia rispetto all’analisi dei discenti dei processi di elaborazione narrativa e di ricezione.

3. Influencer o performer?

Nella seconda e terza parte del testo si passa dall’aspetto più analitico ad un aspetto anche e soprattutto applicativo. Julia Knopf offre, in diversi saggi, a stesura individuale o collettiva, una panoramica utile concreta e ricca su diverse possibilità

di sviluppo didattico delle riflessioni e della letteratura coinvolta e prescelta. Knopf apre quindi questa sezione con un saggio in cui si riflette sulla possibilità di stimolare la creatività narrativa e interpretativa dei discenti, valorizzando le possibilità offerte dai nuovi medium. In *Augmented Reality im Literaturunterricht der Primarstufe* Knopf ragiona quindi contemporaneamente sulla scrittura e sulla lettura, o, in termini diversi sulla produzione letteraria e sulla ricezione letteraria a partire dalla definizione della cosiddetta “mixed reality”, di cui fanno parte le tecnologie per la realtà aumentata e della realtà virtuale, che interagiscono con i due estremi della realtà e del mondo virtuale – Knopf parte dalle categorizzazioni di Milgram/Kishino – per ragionare su un possibile “aumento” della fenomenologia letteraria: rumori, colori, prospettive si aggiungono ai testi stimolando la “lettura creativa”, e rendendo i lettori performer più che semplici fruitori, il che nel caso degli scolari delle scuole elementari, focus del saggio, si traduce in un protagonismo del lettore in letteratura che permette un rinnovato rapporto anche con la tradizione. Ecco dunque che il testo successivo, esteso da Knopf insieme a Tania Kraft e Ann-Kristin Müller: *#edgars-life: Erzählen in Schlagwörtern – Kreatives Schreiben im Deutschunterricht der Primarstufe* è la combinazione tra foto e testi a generare nuovi cortocircuiti, e a stimolare l’autonomia degli studenti nel racconto orale dei testi letti. Stefanie Lange in *Das Potential digitaler Literatur für den Deutschunterricht am Beispiel von enhanced E-Books* torna alla lettura digitale e presenta uno studio empirico appunto su testi della tradizione, in particolare da Conan Doyle e Edgar Allan Poe, ragionando sulla possibilità di rendere il medium del libro elettronico ipertestuale. Con testi contemporanei

già canonici si confronta Julia Ogrodnik, che in *Das ästhetische Potential von Podcasts im Literaturunterricht der Oberstufe* si sofferma in profondità su una possibile didattica dell'estetica letteraria tramite l'analisi di testi poetologi e primari di Herta Müller. In questo caso è la trasposizione tra medium, cioè un "adattamento" che stimola da una parte l'analisi retorica e stilistico-formale dei testi, permettendo al contempo un'appropriazione rielaborativa di testi non sempre considerati "alla portata" di determinate fasce di discenti (ma anche di pubblico). Questo tipo di approccio permette di stimolare lo sguardo critico sui testi, la capacità di lettura critica in generale e anche una certa attenzione alla trappola dei luoghi comuni letterari, di fatto rendendo autonomia ai discenti ed esaltando il valore della letteratura senza allontanarla dai lettori potenziali. Jannick Eckle, Rebecca Jakobs, Julia Knopf e Sina-Marie Schneider spostano il discorso sulle figure degli influencer: *Erzählen im Zeitalter von YouTube – Wie Influencer durch ihr ‚Erzählen‘ beeinflussen*. Partendo dalla importante differenziazione tra linguaggio della pubblicità e linguaggio dell'"influenza" gli studiosi si concentrano sulla manipolatività della comunicazione e evidenziano come anche in questo caso l'analisi dell'intermedialità può evidenziare i tranelli della composizione di testi.

Il livello dell'influenza si presenta dunque in questa serie di testi come opposto a quello dell'interpretazione, mentre l'applicazione dei metodi di scomposizione e analisi dei testi trascende la didattica della letteratura e arriva a farsi veicolo di una pe-

dagogia del riconoscimento di stereotipi e luoghi comuni, rendendo ai giovani discenti la possibilità di rifiutare la via dell'"influencing" per scegliere quella di una più consapevole performance.

4. Creative Reading Literacy

La lettura, per dirla in maniera ipersemplificata, è percepita come un'attività passiva: le parole passano dalla pagina (o dallo schermo o quello che è) e arrivano dentro di noi che stiamo lì seduti. Permettiamo loro di illuminare alcune aree del cervello, richiamare memorie, creare scene e risvegliare emozioni, persino di farci provare meraviglia, ma in qualche modo siamo in balia delle parole, che arrivano. A volte dobbiamo impegnarci per interpretarle, ma solitamente esercitano una sovranità che le rende inviolabili⁷.

Queste parole di Ron Padgett, che già nel 1997 invitava alla "lettura creativa" e accennava alla possibilità di leggere su schermo, riecheggiano nel terzo ed ultimo capitolo del volume di Anne Rose-Meyer, dedicato a una specifica forma letteraria, appunto la "forma brevissima". Il capitolo è aperto da Silvia Ulrich che presenta i risultati di una ricerca empirica nella didattica della lingua straniera a livello universitario: *Twitteratur im Seminarraum. Ein didaktisches Experiment an der Universität Turin* è dedicato alla possibilità di definizione e riconoscimento di alcune caratteristiche tramite la rielaborazione di testi della tradizione della didattica letteraria: I dolori del giovane Werther e Hotel Savoy di Joseph Roth. È questo l'ambito in cui la twitteratura

⁷ Ron Padgett, *Creative Reading: What It Is, How To Do It, and Why*, National Council of Teachers of English, Urbana, 1997.

si avvicina e si connette alle transcodificazioni in senso genettiano. Le riscritture possono acquisire o sfruttare le forme intermediali, spostando il testo di partenza su un piano di intertestualità, ma anche, come scrive Ulrich, avvalersi di procedimenti di scrittura delle postavanguardie, come ad esempio l'Oulipo (p. 211), e quindi lavorare sulla “differenza”, e sullo spazio marginale dell’elaborazione testuale, permettendo sia un maggiore livello inferenziale, sia una significativa libertà di decostruzione dei testi e quindi di ristrutturazione. “Riscrivere un testo in formato Twitter” equivale quindi secondo Ulrich alla produzione di “letteratura di secondo grado”. Si tratta di una forma estrema di ipertestualità, che evidenzia come categorie di analisi tradizionali come la dialogicità e la polifonia (Bachtin) possano essere rappresentate anche dalla concreta moltiplicazioni degli attori della scrittura e dell’interpretazione. Un testo acquisisce in polifonia nella riscrittura, sia essa parodica o imitativa. L’esperimento di Ulrich dimostra anche efficacemente come e quanto la didattica della lingua e della letteratura possano e debbano essere connesse, e come le categorie estetiche e la ricerca di una risposta estetica siano fondamentali nella pedagogia della lettura e della scrittura letteraria, e l’esperimento richiama una serie di fruttuosi e innovativi esperimenti di scrittura creativa già attuati in ambito anglosassone⁸.

In chiusura del testo Sandra Annika Meyer si concentra sulla brevità delle storie condizionata dal digitale come campo di sperimentazione letteraria (*Strom, Zeit und*

Raum: Digitale Kürze als literarisches Experimentierfeld) evidenziando come il fenomeno della microfiction abbia generato originalità proprio grazie alla “costrizione” dei caratteri. Le microstorie di Florian Meimberg e i #tWeBook di Bertola e Faraci sono oggetto dell’ultimo saggio, che esemplifica la possibilità e l’opportunità di analizzare la microletteratura come genere e dunque esercitare la critica anche interpretativa considerando la brevità una “cornice formale” scelta, e più non necessariamente solo un adattamento mediale. Si tratta dell’ingresso di un genere nelle categorie contemporanee.

Particolarmente interessante, dunque sia l’approccio che la capacità di sintesi di questa caleidoscopica giustapposizione di testi, che anche nella ricchezza dei riferimenti di letteratura analizzata e di letteratura critica – con delle nutrite bibliografie in coda a ogni saggio – offre spunti per ulteriori studi in questa direzione, appunto non frequenti in questa forma, in lingua italiana. Non solo è uno studio vario e dettagliato, supportato anche da analisi sul campo, degli “usi della letteratura” in ambito contemporaneo, ma presenta l’approccio critico come auspicabile e replicabile, accanto a molti stimoli e esperimenti di pedagogia del *creative reading*, stimolando la responsabilità dei lettori, del pubblico letterario, e con molta chiarezza di docenti e studiosi che si trovano di fronte a un mutamento di paradigma mediale che solo con disonestà intellettuale si può continuare a relegare in un ambito giovanile o extraletterario o extra-critico. La letteratura inter-

⁸ Cfr. p. es. A.M. Wiseman,, *Now I believe if I write I can do anything: Using poetry to create opportunities for engagement and learning in the language arts classroom*, *Journal of Language and Literacy Education* [Online], 6(2), 2010, pp. 22-33.

e ipermediale e la scena letteraria social sono fatti letterari che si possono aggiungere alle scene e ai fenomeni percepiti come più tradizionali senza sottrarre a questi ultimi pubblico né profondità.

PAOLA DEL ZOPPO • PhD in Comparative literature studies and literary translation, University of Siena. She is currently Researcher for German Literature at Tuscia University (Viterbo). Her work focuses on Literary studies, Literature and human rights, displacement, poetic posture and canon formation, theories of reading, didactics of literature, critical literacy and literary translation studies. She is also Editor in chief at Del Vecchio Edi-

tore since 2012. She is currently curating the complete edition of Hilde Domin's works in Italy, of the short fiction by Leonhard Frank and of the series «Gli specchi di Antigone» at Le Lettere (starting 2021). She translated and edited works by Leonhard Frank, Max Frisch, Sibylle Lewitscharoff, Marion Poschmann, Gwyneth Lewis, Ron Padgett a.o.. Recent books: *Tra due rive. Autrici del Novecento europeo sul confino e sull'esilio* (ed. with R. Gangemi, Aracne 2020); *Sulle tracce di Antigone. Diritto, letteratura e studi di genere* (ed. with Giuliano Lozzi, Istituto di Studi Germanici 2018); Marion Poschmann, *Paesaggi in prestito* (or. title: *Geliehene Landschaften*; Del Vecchio 2020)

E-MAIL • delzoppo@unitus.it



Pierangela DIADORI, Stefania
CARPICECI, Giuseppe CARUSO,
Insegnare italiano L2 con il cinema,
Roma, Carocci, 2020, 368 p.
ISBN 9788843099207

Yabis MARTARI¹

Il tema al quale è dedicato il lavoro di Pierangela Diadori, Stefania Carpiceci e Giuseppe Caruso è il testo cinematografico, trattato come materiale autentico per l'insegnamento linguistico. Ha certamente ragione Fabio Rossi, nella sua introduzione al volume, quando afferma che il cinema italiano contemporaneo presenta una vera e propria "rivoluzione linguistica" dovuta principalmente a quattro fattori che caratterizzano le produzioni dagli anni Duemila a oggi: l'uso costante della presa diretta, l'attenzione alle situazioni di marginalità sociale, la rappresentazione delle varietà linguistiche, anche le più lontane dallo standard, e, finalmente, la riflessione sulle tematiche migratorie (p. 12). Tutto ciò, nella prospettiva dell'insegnamento linguistico, rende il testo filmico italiano più vicino, rispetto al passato, alle esigenze dello sfruttamento glottodidattico.

Il volume può essere suddiviso in tre parti: la prima parte corrisponde al primo capitolo, redatto da Carpiceci, ed è di carattere storiografico; la seconda, di vocazione invece linguistico-descrittiva – con indispensabili e puntuali approfondimenti storico-linguistici –,

comprende il secondo e il terzo capitolo, scritti da Diadori; la terza e ultima parte, infine, orientata più decisamente all'educazione linguistica, comprende il quarto capitolo steso ancora da Diadori e il quinto, ad opera di Caruso, ampliato da una ricca appendice.

Il primo capitolo rappresenta un excursus storico, sintetico ma accurato, dal cinema muto fino alle opere contemporanee di Garrone e Sorrentino. L'autrice prende le mosse, inevitabilmente, dal primo vero film italiano – *La presa di Roma* di Filoteo Albertini (1905) – e dal cinema fascista, propagandistico, ricreativo e maldestramente autocelebrativo (Mussolini, come ricorda la studiosa, ebbe a definire il cinema "l'arma più forte"). Segue la breve stagione del cinema neorealista, che inizia con l'"anno zero" (1945) di *Roma città aperta* (Rossellini) e della liberazione d'Italia, e che può dirsi senza dubbio "una delle stagioni cinematografiche più significative" della storia e della società italiana (p. 32). È poi la volta dei caleidoscopici Cinquanta di *Pane amore e fantasia* (Comencini, 1953), delle maggiorate, delle maschere costruite ad arte da Totò e Sordi, dei capolavori di Antonioni e del visionario Fellini. Questi ultimi due autori sono del resto protago-

¹ Alma Mater Studiorum – Università di Bologna.

nisti anche dell'“età dell'oro” degli anni Sessanta, con il boom economico, le figure del neocapitalismo e la “nouvelle vague all'italiana” (p. 50) tra *Il Gattopardo* di Visconti (1963) e *8 ½* di Fellini (1963); qui, tra i moltissimi esordi destinati a cambiare per sempre la storia del cinema (non solo italiano), quelli di Ermanno Olmi, Elio Petri, i fratelli Taviani, Lina Wertmüller, Sergio Leone, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio. I Settanta sono invece soprattutto gli anni del cinema politico (basti ricordare nel 1970 *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Petri, e nel 1971 *Sacco e Vanzetti* di Montaldo) e del primo, autarchico, Nanni Moretti; ma sono certamente anche gli anni dei film di genere, dal “poliziottesco” all'erotico. Gli anni Ottanta, da alcuni critici definiti opachi e poveri, testimoniano tuttavia un forte e significativo intreccio tra cinema e televisione, aprendo la strada ai Novanta “da Oscar” di *Mediterraneo* (Salvatore, 1991) e *La vita e bella* (Benigni, 1997), e poi al nuovo millennio di Soldini, Garrone, Muccino, Özpetek e Sorrentino. Nella logica del volume questo capitolo risponde bene all'esigenza di un orizzonte culturale ampio come condizione di un consapevole orientamento applicativo per l'insegnante (anche) di lingua.

Diadori, chiedendosi come parla il cinema italiano, struttura il secondo capitolo in base agli assi di variazione linguistica, dedicando quindi attenzione alla dimensione *diacronica* (il cambiamento nel tempo), *diatopica* (il ruolo di standard, dialetti, varietà regionali e altre lingue), *diafasica* (l'alternanza dei vari registri), *diastatica* (dall'italiano popolare ai gerghi) e *diamesica* (il rapporto tra orale e scritto, la simulazione dell'oralità). In prospettiva diacronica, alla prima tappa si trova il cinema muto fatto di una lingua scritta (nelle didascalie) molto alta e perlopiù innaturale. Segue la ricchezza di un italiano standard finalmente credibile, nel Neorealismo e nella grande Commedia all'italiana, in dialogo con la potenza espressiva (sebbene spesso un po' “di maniera”) dei dialetti; con predominanza, certamente, del romanesco (si pensi ai *Ladri di biciclette* di De Sica, 1948). La maturità anche linguistica del cinema

degli anni Sessanta è ben rappresentata dall'italiano dell'uso medio, lontano dai costrutti letterari e vicino ai tratti dell'oralità, alternato a coloriture di dialetto o di italiano regionale (p. 101), e con qualche rappresentazione di italiano formale (ad esempio in Antonioni) o molto popolare. Il successivo ampliamento del repertorio (tra anni Settanta e Ottanta) prelude invece già alla naturalezza dialogica, plurilingue e mimetica della realtà dell'ultimo trentennio. Dal punto di vista diatopico, il cinema italiano propone fin dal Neorealismo un modello in cui il dialetto ha sì una funzione imitativa, ma si inserisce perlopiù su di uno sfondo standard o regionale, così da permettere la comprensione a un pubblico ampio; successivamente la commedia italiana utilizza soprattutto “stereotipi” dialettali con funzione comica. Osservando l'asse diafasico, sono rappresentati tutti i registri (spesso compresenti anche all'interno della stessa pellicola: si pensi alle soluzioni espressive di Totò), con maggiore frequenza di quelli informali “capaci di rendere alcune caratteristiche della conversazione spontanea” (p. 129) e non mancano nemmeno testimonianze di italiano settoriale (dalla burocrazia al linguaggio del calcio). Dal punto di vista diastatico, è ben rappresentata una variazione linguistica in base a sesso, età e istruzione, con forte presenza soprattutto di italiano popolare (ad esempio in *Berlinguer ti voglio bene* di Bertolucci, 1977) e giovanile (*Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Negroni 1996). In diamesia, infine, assistiamo a un'evoluzione dall'iniziale scritto-recitato teatrale fino alla ormai diffusa simulazione filmica del parlato che caratterizza le sceneggiature più vicine alle “modalità espressive del parlato spontaneo” (p. 144).

Nel terzo capitolo, Diadori analizza la lingua del doppiaggio, discutendo innanzitutto della persistenza per un tempo molto lungo dell'italiano tradotto all'interno una zona “standard”, ovvero senza deviazioni o interferenze regionali. Ed è quindi piuttosto recente la tendenza a trovare soluzioni creative per restituire nel testo doppiato la forza (e la credibilità) espressiva dell'originale. L'autrice si sofferma poi sulla lingua dei sottotitoli e sulle difficoltà

di traduzione ad essa connesse (che conducono spesso a neutralizzare la variazione per salvare la sinteticità necessaria nel passaggio di codice da orale a scritto), prima di proporre una riflessione sulla complessità di resa traduttiva di quella cifra plurilinguistica che è purtuttavia onnipresente nel cinema non solo italiano ma mondiale. In sintesi, si può concludere che il doppiaggio italiano offre un modello di standard che accoglie tratti marcati diafasicamente ma con pochi elementi di varietà dal punto di vista diastratico e diatopico.

Nel quarto e ricchissimo capitolo, tra i numerosi elementi di interesse, ancora Diadori si sofferma sui fattori di attrattività del cinema dal punto di vista motivazionale ed emozionale, oltre che come input plurisensoriale e multimodale, prima di sottolineare la ricchezza del film come modello interazionale e come universo di confronto interculturale, anche in relazione alle diverse tecnologie (dalla sala cinematografica alle risorse online). Di fondamentale importanza nella prospettiva dell'insegnamento sono due riflessioni. La prima è quella sul cinema come input linguistico autentico, vario e adattabile “[a]i bisogni comunicativi e le motivazioni allo studio” (p. 236) degli apprendenti italiano L2: il testo filmico infatti è utile alla costruzione delle competenze linguistico-comunicative (discorsiva, funzionale, interazionale etc.), così come all'affinamento e allo sviluppo delle abilità ricettive, anche in relazione agli aspetti creativi della produzione linguistica. La seconda riflessione, più metodologica, dà il via all'ultima parte del volume e riguarda l'aspetto cruciale della selezione e della didattizzazione delle sequenze. È infatti importante scegliere momenti significativi dal punto di vista linguistico e culturale, prediligendo “sequenze che mettono in luce particolari aspetti della cultura obiettivo, che spingano lo studente straniero a rivedere il proprio modo di compiere inferenze e di formulare anticipazioni e ipotesi interpretative” (p. 263). La proposta di Diadori è di strutturare l'intervento didattico in tre fasi fondamentali – *Introduzione* (motivante e contestualizzante), *Svolgimento* (sfruttamento e analisi della sequenza) e *Conclusione* (attività

di approfondimento e rielaborazione) – guidando gli apprendenti dalla percezione globale all'analisi del tessuto linguistico, per giungere infine a un riuso autonomo del materiale linguistico.

Il quinto capitolo rappresenta la descrizione estesa del modello tripartito appena esposto, a partire dal quale sono state peraltro realizzate le unità di lavoro (UDL) presentate dettagliatamente nell'Appendice. Viene qui chiarito innanzitutto il lavoro di Introduzione, in cui il docente propone riflessioni a partire da titolo, trama, locandina etc. della pellicola scelta, mirando soprattutto a favorire “quanto più possibile l'interazione fra gli apprendenti” (p. 289), i quali discuteranno in coppia o in gruppo a partire dagli stimoli proposti. Il momento dello Svolgimento si svolge tra comprensione orale e comprensione visiva, focalizzando attività didattiche come domande (a risposta binaria o multipla in base al livello degli studenti), riempimento, ricostruzione delle battute, interpretazione dell'input visivo. Durante la Conclusione, viene suggerito di proporre attività di riflessione (socio)linguistica, oltre che di manipolazione del tessuto linguistico stesso. Per ciò che concerne la selezione delle sequenze vengono esplicitati alcuni criteri fondamentali come la valutazione del rapporto tra sonoro e immagini, il numero di interlocutori, la posizione degli attori rispetto all'inquadratura e la considerazione delle variabili più strettamente linguistiche (come la pronuncia e il lessico impiegati). L'appendice al capitolo, infine, consiste in sei esempi di didattizzazione, realizzati a partire da sequenze di film attuali e ben scelti come *Mamma o papà?* di Milani (2017) o *Tutta colpa di Freud* di Genovese (2014).

Quando si parla di un testo che affronta il tema dell'insegnamento linguistico, la definizione dei potenziali lettori si fa inevitabilmente sfocata: da un lato l'audience della comunità scientifica dei ricercatori, dall'altro quello, certo non meno esigente, degli insegnanti. E raramente un volume può soddisfare entrambi i pubblici. Tuttavia, è probabile che *Insegnare italiano L2 con il cinema* sia una delle poche opere che riesce in questo intento. La solidità

dell'impianto scientifico, infatti, si accorda con una struttura perfettamente fruibile da parte del lettore interessato a indicazioni metodologiche e persino operative.

Le 350 pagine abbondanti di questo libro comprendono quindi sintesi didascaliche, riquadri di approfondimento e schede con unità di lavoro; purtuttavia si tratta di molto più di un manuale: quello che emerge dalla vocazione multidisciplinare (storica, storico-linguistica, linguistica e glottodidattica) del volume è infatti soprattutto un'idea di formazione dell'insegnante di lingua, non semplicemente appoggiata alla superficie (pure indispensabile) delle mosse e delle tecniche metodologiche, ma piuttosto radicata nella necessaria consapevolezza culturale che prelude a ogni processo di didattizzazione efficace.

YAHIS MARTARI • is a Junior assistant professor of Educational Linguistics at the Department of Classical Philology and Italian Studies at the Alma Mater Studiorum – University of Bologna (Italy). His research interests include second language acquisition, educational linguistics, writing pedagogy and languages teaching/learning through the media. <https://www.unibo.it/sitoweb/yahis.martari/en>

E-MAIL • yahis.martari@unibo.it



Anna CIOTTA,
*La forma della luce nella pittura di
Francesco Lojacono.*
*Una lettura della sua opera nel qua-
dro di alcune esperienze
della pittura di paesaggio italiana ed
europea del XIX secolo,*
Milano, Franco Angeli, 2019, 300 p.
ISBN 9788891771681

Javier MARTÍNEZ FERNÁNDEZ¹

El siglo XIX fue testigo de la “muerte de Dios”; la ciudadanía se lanzó a la búsqueda de nuevas leyes que impidieran un nihilismo colectivo producido por el apagón de la luz divina y halló nuevas formas de iluminación que habían sido debatidas décadas atrás en los círculos ilustrados europeos. Esta ferviente fe en el progreso resplandeció el aparato cognoscitivo y racional del imaginario social y permitió ese afán de conquista de los nuevos tiempos que inauguraron la modernidad contemporánea.

El mundo del arte se hizo eco de este fenómeno revolucionario. La arquitectura religiosa dio paso a nuevas tipologías constructivas, adecuadas a los nuevos intereses sociales; las reformas urbanísticas abandonaron los modelos del *Ancien Régime* y se adaptaron a escenarios públicos afines a las nuevas formas de pensamiento; espacios que fueron ocupados por obras escultóricas talladas con fines laicos en base a los planteamientos decorativos defendidos por Charles Baudelaire. Los pintores, por su parte, vieron la oportunidad de representar nuevas realidades a través de la práctica plenairista; una práctica que desarrollaron artistas como John

Constable, Jean-Baptiste-Camille Corot y el resto de artistas conocidos como *barbizoniers*. Este círculo de pintores suscitó una notable influencia en aquellos que perseguían sus mismos objetivos pictóricos: capturar la verdad.

El género paisajístico alcanzó, en este momento, una jerarquía reservada a la religión, la mitología y la historia: los géneros mayores. Los artistas abandonaron sus talleres y tomaron las calles mediante un revolucionario proceso de observación directa de la naturaleza. Atrás quedó la imaginación, la incerteza y la ficción, y se comprometieron con su entorno a través de escenarios campestres, marítimos y urbanos, convirtiéndose la luz en el aspecto formal que subrayó con mayor protagonismo este nuevo panorama cultural.

Este afán por conquistar la luz natural encajaba a la perfección en los alrededores de Sicilia, isla bañada por el mar Tirreno por el norte y por los mares Mediterráneo y Jónico por el resto de sus costas. Los efectos lumínicos producidos en esta zona europea meridional se convirtieron en el principal objeto de estudio del palermitano Francesco Lojacono, protagonista de *La forma della luce nella pittura di Francesco Lojacono*², de la investigadora Anna

¹ Universitat de València.

² El título completo es *La forma della luce nella pittura di Francesco Lojacono. Una lettura della sua opera*

Ciotta³. En este excelente ensayo monográfico, Ciotta aborda la búsqueda de nuevos retos, nuevas tendencias y nuevos modos de trabajar por parte del pintor siciliano, fruto, todo ello, de su recorrido de sur a norte por la península itálica. Durante su formación más allá de la Italia insular, el pintor entró en contacto con ambientes renovadores como Nápoles o Florencia, ciudades donde asimiló el naturalismo *palizziano*, se interesó por los efectos lumínicos de los *macchiaioli* y que importó a su Sicilia natal. Una renovación artística que se sumó a sus intereses sociopolíticos, los cuales guardaban una estrecha relación con los postulados garibaldianos que pregonaban el *Risorgimento* italiano y que Lojacono apoyó de manera activa.

La importancia del ensayo de Anna Ciotta no recae únicamente en su aportación artística desde una óptica localista, sino, más bien, en sus analogías plásticas con artistas que protagonizaron las páginas doradas de la crítica internacional. Ciotta, mediante un análisis formalista y comparativo, elabora una rigurosa investigación sobre la pintura lojaconiana en conexión con la de artistas coetáneos de renombre internacional que formaban parte de círculos como Londres, París o Barcelona. Construye así un discurso sólido, contrastado, asentado sobre una óptima metodología y una labor de campo en instituciones archivísticas y museísticas del mapa europeo. El trabajo aporta información detallada sobre obras, estancias, escritores, exposiciones y disciplinas como la fotografía, dando como resultado un trabajo interdisciplinar y de elevado rigor académico.

Lojacono se convierte, de esta forma, en una figura clave para comprender la evolución del arte siciliano en el terreno pictórico; un pintor que ejemplifica la interconexión artística generada durante la segunda mitad del periodo decimonónico entre artistas de distintas nacionalidades. Nombres citados anteriormente de la dimensión de John Constable o Jean-Baptiste-Camille Corot -sumados a Claude Monet, Giuseppe de Nittis o Mariano Fortuny- protagonizan gran parte de estas analogías formales con la pintura lojaconiana. El ferviente naturalismo y la incesante plasmación de los efectos lumínicos que llevaron a cabo estos artistas en sus lienzos se tradujo en la obra de Lojacono a través del conocimiento directo y/o indirecto por parte del artista italiano. Una lista de nombres que podría ampliarse a muchos otros como Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo y Joaquín Agravot, quienes abanderaron la modernidad pictórica de la ciudad del Turia mediante una pintura costumbrista y cargada de efectos lumínicos.

Las analogías pictóricas de Lojacono se hacen extensibles al ámbito literario, siendo Giovanni Verga el objeto de estudio central. De la misma forma que sucedía en París con los realistas y sus correspondencias literarias en autores como Émile Zola o Victor Hugo, también ocurrió en Sicilia con Lojacono y Verga. No obstante, la mirada crítica que ofrecía el escritor verista sobre las condiciones vitales a las que se enfrentaban los ciudadanos sicilianos -siendo ejemplo de ello *I Malavoglia*, adaptada medio siglo después por Luchino Visconti en *La terra trema*- se alejaban enormemente de las inten-

nel quadro di alcune esperienze della pittura di paesaggio italiana ed europea del XIX secolo. Se publicó en 2019 y fue editado por FrancoAngeli, Milano (Italia). El libro forma parte de la colección *Storia dell'architettura e della città*. ISBN 978-88-917-7168-1.

³ Profesora adscrita al Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture moderne (Università degli Studi di Torino), donde imparte Historia del Arte contemporáneo. Es autora de publicaciones en torno a la arquitectura y técnicas constructivas (*Ponte Milvio in Rome. Building techniques and history of restoration work*, 2007; *L'interesse per la policromia dell'architettura greca nell'Ottocento europeo*, 2008), de la relación entre pintura-arquitectura (*La percezione dell'architettura antica di Roma nell'opera italiana di Jean-Baptiste-Camille Corot*, 2016), así como de la propia pintura como disciplina autónoma y generadora de discursos contemporáneos.

ciones de Lojacono, cuyos personajes estaban envueltos en escenarios serenos y cuyos rostros endulzados se alejaban de los desesperados y agotados descritos por Verga.

En definitiva, Ciotta ha vuelto sobre la pintura paisajística⁴ y lo ha hecho de la mejor manera posible: mediante una mirada integradora, abordando técnicas, contenidos, prácticas, intereses, similitudes y diferencias con otros artistas. Ha logrado demostrar que, desde un contexto local, Lojacono participó de manera directa o indirecta en el amplio tejido internacional gracias a sus paisajes y, por tanto, su obra no debe analizarse al margen del entramado europeo, sino como una pieza integrante del renovado género paisajístico europeo de la segunda mitad del siglo XIX.

JAVIER MARTÍNEZ FERNÁNDEZ • Investigador predoctoral vinculado al Dpto. de Historia del Arte (Universitat de València) subvencionado por la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo (ACIF Val+id). Es miembro del grupo de investigación VALuART. *Art, Cultura i Societat en Espanya, de 1750 a l'actualitat*; del proyecto *Relecturas. Itinerarios museales en clave de género*; y del proyecto *Las artistas en la escena cultural española y su relación con Europa, 1804-1945*. Ha obtenido una formación académica en la Università degli Studi di Pisa y ha realizado una estancia de investigación en la Bibliothèque Nationale de France (Paris). Colabora en revistas culturales (*El Colmo* y *MAKMA*) y su línea de investigación aborda la configuración y perdurabilidad de la imagen pornográfica en la visualidad contemporánea.

E-MAIL • Javier.Martinez-Fernandez@uv.es

⁴ *La poesia del vero e la poesia del colore nei pittori della "Scuola di Rivara"* (2015); *La "Scuola di Rivara" e la pittura paesaggista olandese del Seicento: chi e rimandi* (2017); *La vita e la pittura di Francesco Lojacono: una sola forma di patriottismo* (2017).

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
rivista.ricognizioni@unito.it

© 2020
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>