

No. 39

2026

ENTHYMEMA

INTERNATIONAL JOURNAL OF LITERARY CRITICISM, LITERARY THEORY,
AND PHILOSOPHY OF LITERATURE



ENTHYMEMA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO



Milano University Press



DIRETTRICE

Stefania Irene Sini

COMITATO EDITORIALE

Carlo Caccia (coordinatore), Gioele Cristofari (coordinatore), Daria Biagi, Giuseppe Carrara, Lucia Dell'Aia, Martina Misia, Filippo Pennacchio, Laura Lucia Rossi, Antonio Sotgiu, Sara Sullam, Roberto Talamo, Sostene Massimo Zangari

REDAZIONE

Erika Bonardi, Alessio Cerreia Varale

COMITATO SCIENTIFICO

Maria Nieves Arribas Esteras, Stefano Ballerio, Romana Bassi, † Andrea Battistini, Giovanni Bottioli, Stefano Calabrese, Riccardo Capoferro, Marco Caracciolo, Anna Maria Carpi, Margherita De Michiel, † Costanzo Di Girolamo, Carlo Donà, Edoardo Esposito, Monika Fludernik, William Franke, Elisa Gambaro, Rahylia Geybullaeva, Paolo Giovannetti, Cristina Iuli, Yulia Ivanova, Martín Ignacio Koval, Karin Kukkonen, Antonio Loreto, Vitaly Machlin, Rosalba Maletta, Matías Martínez, † Bice Mortara Garavelli, Laura Neri, Thomas Pavel, Federico Pianzola, Vincenzo Placella, Sanja Roic, Cinzia Scarpino, Wolf Schmidt, Franca Sinopoli, Donatella Siviero, Ondřej Sládek

FONDATORI

Daniele Borghi, Alessandra Diazzì, Alessandra Ottaviano Quintavalle, Franco Passalacqua, Federico Pianzola, Laura Lucia Rossi, Stefania Irene Sini, Antonio Sotgiu

ISSN 2037-2426

doi: 10.54103/2037-2426/2026/39

Edito in Diamond Open Access dalla Milano University Press
con licenza Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 International
su Riviste Unimi (<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>)

Il logo di Enthymema è stato realizzato da Mauro Sullam

INDICE

SAGGI

I moralisti sono gli storiografi della loro epoca. Christian Garve interprete di Cicerone e critico dello stoicismo <i>Maurizio Pirro</i>	6
Studio storico della letteratura e dell'arte. Nota ad una pagina di Ernst Robert Curtius <i>Maria Lea Cassisi</i>	23
Le emozioni nel tessuto letterario. Autore e lettore in dialogo attraverso la <i>Gefühlstextualität</i> <i>Irene Orlandazzi</i>	42
Esperienze assolute e mondo non umano nelle autobiografie dell'autismo <i>David Watkins</i>	61
The Liberal Stranger in J. M. Coetzee's <i>Disgrace</i> <i>Sara Saei Dibavar, Hossein Pirnajmuddin</i>	73
Le stagioni del commissario Ricciardi. Questioni retoriche e narratologiche tra letteratura e fumetto <i>Alberto Sebastiani</i>	94
Misfortune, Disasters, and Calamities: Tales of the Monkey Spirit in the <i>Taiping Guangji</i> 太平廣記 <i>Giovanni Ruscica</i>	113
An Overview of the Early Journey of Azerbaijani Traditional Poetry into English Translations <i>Shahla Naghiyeva</i>	128
Léon-Gontran Damas : le hoquet d'une écriture. Du rythme primordial à sa traduction en italien <i>Silvia Ferrari</i>	145
Il "fantasma" tra gli indizi e le censure della forma. Per una lettura commentata di <i>Stratagemmi</i> (1979) di Cesare Greppi <i>Davide Belgradi</i>	163
Dopo la teoria. Sulla poesia lirica <i>Alberto Comparini</i>	184

PRODUCTION, CIRCULATION AND RECEPTION OF SOVIET NONCONFORMIST CULTURE IN ITALY (1957-1991): A TRANSNATIONAL PERSPECTIVE

Mapping Soviet Underground Culture in Italy: Routes, Networks, Paratexts. An Introduction <i>Ilaria Sicari</i>	209
La casa editrice Mondadori e il gulag: tre casi studio di <i>tamizdat</i> <i>Sara Mazzucchelli</i>	248
Crafting Free Russian-Soviet Literature in Italy: Paratexts and Peritexts in the <i>Di fronte e attraverso</i> Series (Jaca Book, 1977-1981) <i>Giuseppina Larocca</i>	265
Andrej Platonov e i suoi primi lettori italiani nella comunità transnazionale del <i>tamizdat</i> <i>Valentina Parisi</i>	286
Il segno della catastrofe. Il dissenso sovietico negli scritti di Franco Fortini <i>Alessandra Reccia</i>	304
La 'nuova scuola di Mosca': alle origini dell'arte non-conformista sovietica in Italia (1965-1970) <i>Matteo Bertelé</i>	315
Okudzhava and Galich in Italy Between Dissent and Official Discourse <i>Giulia De Florio</i>	329
And There is No Line. The First Encounter with Soviet Rock Music in Italy Between Imagination and Cultural Policy in the Times of Perestroika <i>Giada Dalla Bontà</i>	350

RECENSIONI

Recensione di Paolo Tamassia (a cura di), <i>Le traduzioni della Poetica di Aristotele. Dal Cinquecento a oggi</i> (Carocci, 2026) <i>Daria Biagi</i>	368
Recensione di Martina Misa, <i>Problemi dell'ibridazione. Il realismo magico</i> (Mimesis, 2025) <i>Chiara Portesine</i>	375
Recensione di Giuliana Benvenuti (a cura di), <i>La letteratura italiana dal 1895 a oggi. Una storia intermediale</i> (Einaudi, 2025) <i>Giovanni Vito Distefano</i>	379
Recensione di Francesco Accattoli, <i>Poesia e mare. Il Novecento tra Italia e Spagna</i> (Peter Lang, 2025) <i>Alessandro Ghignoli</i>	382
Recensione di Niccolò Scaffai, <i>Sotto l'inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene</i> (Aboca, 2025) <i>Andrea Bongiorno</i>	385

SAGGI

Saggi

«I MORALISTI SONO GLI STORIOGRAFI DELLA LORO EPOCA». CHRISTIAN GARVE INTERPRETE DI CICERONE E CRITICO DELLO STOICISMO

“MORALISTS ARE THE HISTORIANS OF THEIR AGE”.
CHRISTIAN GARVE AS INTERPRETER OF CICERO AND CRITIC OF STOICISM

Maurizio Pirro

 ORCID: 0000-0003-4587-7570

Università degli Studi di Milano (ror: 00wjc7c48)

ABSTRACT

Nel 1783 Christian Garve pubblica una traduzione del *De officiis* di Cicerone, corredandola di tre volumi di commento. Il filosofo mira non ad accompagnare il lettore specializzato nell'analisi del testo antico fornendo un apparato filologicamente documentato, ma a mettere alla prova alcune delle categorie portanti del trattato, alla luce della loro efficacia per gli uomini del presente. Se nel *De officiis* i doveri morali sono definiti in rapporto al loro esercizio nell'attività politica, il forte pragmatismo che caratterizza la concezione speculativa di Garve, uno degli autori di punta della *Popularphilosophie*, si esprime nell'allargamento della prospettiva alle circostanze della vita privata. Il riferimento allo stoicismo viene corretto e differenziato attraverso l'idea tipicamente settecentesca di 'perfettibilità', che in Garve ha una base religiosa molto evidente, e soprattutto mediante la riflessione sulla distanza temporale che separa l'interprete dall'oggetto della sua interpretazione.

Parole chiave: Illuminismo, Popularphilosophie, Christian Garve, Cicerone, Stoicismo.

In 1783, Christian Garve published a translation of Cicero's *De officiis* with a three-volume commentary. The philosopher's aim was not to guide the specialized reader through a philologically documented analysis of the text, but rather to test some of its key categories in light of their relevance for contemporary life. While in the *De officiis* moral duties are defined in terms of political engagement, the marked pragmatism that characterizes Garve's speculative outlook – typical of *Popularphilosophie* – leads him to extend this perspective to private life. His reference to Stoicism is reworked and differentiated through the eighteenth-century idea of 'perfectibility', which in Garve's case has a distinctly religious foundation. Above all it is understood through a reflection on the historical distance that separates the interpreter from the object of his interpretation.

Keywords: Enlightenment, Popularphilosophie, Christian Garve, Cicero, Stoicism.

Pirro Maurizio. «I moralisti sono gli storiografi della loro epoca». Christian Garve interprete di Cicerone e critico dello stoicismo". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 6-22.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Il carattere asistematico della *Popularphilosophie* si ritrova sia negli interessi speculativi sia nelle forme medialità che connotano l'attività di Christian Garve (1742-1798).¹ Un eclettismo che è al tempo stesso, evidentemente, anche il principale elemento di forza del suo lavoro di intellettuale. Garve guarda a una filosofia della prassi che, proprio per aderire alla maggior quantità possibile di espressioni del reale, deve necessariamente assumere un volto plurale ed eterogeneo. La linearità della dottrina, in questo senso, non è che di interesse secondario rispetto alla saldezza della presa analitica e alla capacità del pensiero di orientare la vita materiale dell'uomo. Il presupposto illuministico della perfettibilità, per non richiamare che un esempio, richiede per Garve di essere esaminato alla luce delle condizioni obiettive e antropologicamente determinate che strutturano le condotte degli individui e delle formazioni sociali. Alla proiezione sulla realtà di un modello teorico e mentale Garve sostituisce la considerazione minuziosa e disincantata dei fattori di condizionamento destinati a guidare l'azione dell'uomo, ma anche a distorcerla e deviarla dal perseguimento di una finalità coerente. Questo, peraltro, fuori da una considerazione storica dei grandi movimenti di civiltà: Garve pensa semmai a uno schema di comprensione della realtà incentrato sull'osservazione empirica delle pratiche umane e in grado al tempo stesso di riportare la molteplicità di tali pratiche a un nucleo relativamente ridotto di costanti e di invarianti. Dice bene Johan van der Zande, a proposito della flessibilità metodologica di questa filosofia: «the popular philosophers [...] were not tormented by epistemological angst even when they were not pyrrhonists» ("In the Image of Cicero" 436).

Il principio dell'interazione di mente e corpo è uno degli assi di riferimento di questa visione. La consapevolezza che il pensiero non sia una funzione staccata dalla totalità delle disposizioni umane, e che d'altra parte le inclinazioni sensibili non riflettano uno stato irredimibile e primitivo, ma stiano con la ragione in un rapporto di modellamento reciproco, si traduce per Garve nel potenziamento degli strumenti di mediazione e di sintesi e nel perseguimento di una condizione di equilibrio generale che segna uno stato di benessere realizzato, di armoniosa distribuzione delle attitudini e delle propensioni. Questa curvatura del lavoro filosofico, che vede nel raggiungimento della felicità l'obiettivo eminente della speculazione, presuppone a sua volta l'uso di circuiti di produzione e canali di comunicazione del pensiero non esclusivi, in grado di mettere la filosofia in dialogo con le esigenze materiali di individui reali, operanti secondo traiettorie definite dentro il medesimo contesto in cui quel pensiero si è coagulato. Si spiega così, in considerazione di questa sfera di interessi, la predilezione della *Popularphilosophie* per una scrittura saggistica

¹ Per le indicazioni bibliografiche relative alle opere di Garve adotto il seguente sistema. Ove un volume dell'edizione di riferimento sia articolato in più tomi distinti, indico il tomo dal quale in particolare proviene il passo citato con un numero arabo, separandolo con una virgola dal volume al quale appartiene (pure espresso in numeri arabi; es.: 16,1). Se invece un volume, conformemente a un uso tipico delle edizioni settecentesche, comprende al suo interno parti distinte, all'inizio di ciascuna delle quali la numerazione delle pagine ricomincia dal principio (così che nello stesso volume possono esserci più pagine provviste del medesimo numero), indico la parte nella quale il passo citato è contenuto con un numero romano, separandolo con una barra dal volume al quale appartiene (sempre espresso in numeri arabi; es.: 10/I).

fluida e dislocata nelle riviste, vale a dire nei media tipicamente legati all'acculturazione di massa e alla formazione dell'opinione pubblica nella seconda metà del Settecento. Di questa forma di organizzazione del pensiero Garve è uno dei propugnatori più attivi.

La disseminazione delle idee attraverso strumenti dinamici e generi letterari orientati a esigenze di consumo è parte di un progetto filosofico che nella *Bestimmung* umana vede non l'oggetto di una cognizione astratta, ma un compito da esercitare nella prassi. L'importanza delle traduzioni, a cui Garve dedica una parte significativa della propria officina, rientra in questa strategia di intervento intellettuale volta al contatto e alla mediazione. Il dibattito pubblico delle idee richiede un'espansione progressiva dello spazio di discussione, che arriva ad abbracciare anche altre culture e chiama in causa quelle competenze sociali che le teorie sul *Kulturtransfer* hanno identificato come la base di tutte le pratiche di traduzione.² Garve, in linea con gli interessi dominanti del suo pensiero, si volge in particolare alla filosofia morale anglosassone,³ dedicando le proprie cure a opere di antropologia pervase da quello spirito di spregiudicata indagine sull'uomo e sulla socievolezza che all'inizio del secolo era stato acceso dai lavori di Shaftesbury e Hutcheson e che in Germania aveva trovato assai precocemente un terreno di coltura fecondo: nel 1772 cura una versione degli *Institutes of Moral Philosophy* di Adam Ferguson (che viene letta avidamente dal giovane Schiller negli anni di formazione sotto la guida di Jakob Friedrich Abel alla Karlsschule di Stoccarda), nel 1785 traduce *Inquiries Concerning the Poor* del predicatore di Edimburgo John MacFarlan, nel 1787 i *Principles of moral and political philosophy* del teologo inglese William Paley. Tra il 1794 e il 1796, infine, appare una traduzione in quattro volumi dell'*Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* di Adam Smith. A illustrazione di queste fatiche, scrive all'amico Georg Joachim Zollikofer, nell'aprile 1784, che le traduzioni soddisfano il suo bisogno di «essere costantemente occupato con qualche scopo utile» (Garve 16,1 343).⁴

In uno scritto programmatico dal titolo *Von der Popularität des Vortrages*, apparso dapprima nel 1793 negli *Schlesische Provinzialblätter* e poi compreso nella raccolta *Vermischte Aufsätze welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind* (1796), Garve prende posizione autoriflessivamente sulle caratteristiche di uno stile di scrittura volto a interessare tanto i lettori specializzati quanto gli incolti. L'obbligo della chiarezza vi è presentato come un vincolo di natura morale, come l'espressione di un patto di solidarietà che tiene legati scrittore e destinatario nel nome di un comune interesse alla comprensione della realtà. L'asimmetria nel posizionamento sociale del pubblico richiede di essere colmata con una strategia di costruzione del discorso intesa a «rendere impossibile l'incomprensione del pensiero» (Garve 4/I 335). Garve tematizza qui le peculiarità e gli obiettivi della sua concezione speculativa, attribuendo all'attività dell'intellettuale una cifra pedagogica che riguarda meno la pervasività dei contenuti e molto più l'incisività di

² Per un riferimento tradizionale, vedi Espagne; Espagne e Werner.

³ Cfr. Waszek, "Christian Garve als Zentralgestalt"; "The Scottish Enlightenment in Germany".

⁴ Su Garve traduttore, cfr. Waszek, "Übersetzungspraxis und Popularphilosophie".

una forma comunicativa ben commisurata all'eterogeneità dei lettori: «lo scrittore popolare è tenuto a lavorare anche per le menti torpide, per gli individui duri di comprendonio o incapaci di soffermarsi a lungo su un oggetto» (Garve 4/I 335).⁵ Il livello di erudizione dei destinatari gli appare di importanza del tutto secondaria rispetto alla necessità di scrivere in maniera limpida e universalmente intelligibile. Peraltro, l'efficacia dello stile è per Garve una diretta conseguenza della vivacità dell'immaginazione che, come una vigorosa corrente di senso, attraversa le opere dello scrittore di genio. La capacità di invenzione figurale asseconda in modo decisivo la potenza dell'espressione, conferendo allo sviluppo dell'esposizione una fluidità e una scorrevolezza che accompagnano il lettore lungo il dipanarsi della struttura concettuale del testo, appianando le asprezze, moltiplicando le connessioni, imponendo al discorso nel suo complesso un timbro piacevole e vario. Il requisito irrinunciabile perché l'interesse del lettore sia sollecitato e si mantenga costante è in ogni caso l'evidenza del contenuto di realtà. La scrittura saggistica si risolve in un banale esercizio retorico se rinuncia a perseguire un intento cognitivo specifico ed esattamente definito, se si sviluppa – cioè – in una dimensione slegata dalla prassi: lo scrittore, argomenta Garve, «deve come minimo possedere una conoscenza generale del mondo e degli uomini. Se si limita a inseguire le proprie elucubrazioni senza collegarle al mondo reale e se non riesce a metterle in connessione con la vita pratica [...], finirà per affaticare la capacità di riflessione della massima parte dei lettori mantenendo inoperose tutte le altre. Non metterà in moto il loro desiderio di conoscenza, li lascerà esausti senza istruirli» (Garve 4/I 340). La ricchezza figurale del linguaggio, peraltro, deve avere come obiettivo non il mero sommovimento delle passioni (il che genererebbe una condizione di unilateralità paragonabile all'eccesso di tensione della mente), ma una equilibrata stimolazione di tutte le facoltà che concorrono allo sviluppo della conoscenza. Questa visione unitaria delle inclinazioni umane, il cui accrescimento non può che procedere in parallelo e secondo una vera e propria dinamica sistemica, è uno dei riferimenti ricorrenti alla base dell'antropologia di Garve. Nel saggio *Einige Gedanken über das Interessierende* – pubblicato in due parti, tra 1771 e 1772, nella *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* – si trova sì adombrato un modello di estetica incentrato sulla rappresentazione e sulla promozione degli affetti, ma si precisa anche che la grandezza del carattere, vale a dire l'oggetto eminente di qualunque discorso finzionale che miri a suscitare il perfezionamento morale, si presta a essere messa in scena ancora più pervasivamente mediante la raffigurazione della serenità dello spirito e l'evocazione diretta di inclinazioni elevate e sublimi, non contaminate da passioni deteriori: «Non c'è forse altra potente espressione dello spirito che la passione? Non c'è modo di manifestare una coraggiosa volontà di opposizione se non attraverso la rabbia? Solo la tenerezza femminile è indice di un intimo trasporto? [...]; non ci sono forse nel più alto intelletto una legge-

⁵ Nel commento al primo libro del *De officiis* Garve scrive a questo proposito che «la conoscenza perde valore e amabilità se non si riesce a comunicarla [...]. L'erudizione che giova solamente al suo possessore non dà un contributo considerevole nemmeno alla sua felicità» (Garve 10/I 289-290).

rezza e una trasparenza della dizione comprensibili a tutti? E nella più perfetta virtù non riposa una postura semplice e priva di affettazione che incanta chiunque?» (Garve 5/I 316). Come ha messo in evidenza Doris Bachmann-Medick, l'interesse preminente di Garve è potenziare l'incorporamento nella prassi di tutte le forme di discorso; per questo, nella sua concezione, la fantasia è non un'istanza autonoma abilitata a costituire da sé i propri oggetti, ma un principio cognitivo da mettere alla prova nel sondaggio di tutti i possibili strati di senso annidati nella realtà.

La versione del *De officiis* (1783), direttamente commissionata da Federico II secondo la testimonianza del traduttore,⁶ è un documento fondamentale dell'importanza che la conoscenza di Cicerone riveste per lo sviluppo delle idee e della stessa postura intellettuale della *Popularphilosophie* (lo ha segnalato tra i primi Helmut Holzhey). Benché lo stesso Garve nutra delle perplessità sulla buona riuscita dell'impresa e si sottoponga con una certa riluttanza alla fatica impostagli dal re, pronosticando l'ostilità dei filologi di professione,⁷ la pubblicazione del libro viene accolta con favore e fino al 1819 ne appariranno sei ristampe. Cicerone offre alla cultura filosofica del Settecento tedesco innanzi tutto un punto di riferimento obbligato per il modo stringente in cui conduce la concezione di morale sottesa ai codici della retorica a incarnarsi nella figura dell'oratore, nella sapienza con la quale questi intende e svolge i propri compiti di cittadino, nella discrezione che presiede al calcolo del buono e dell'utile in rapporto alle circostanze della vita civile. Gli scritti di Cicerone sull'oratoria cadono con grande tempestività dentro quel processo di ristrutturazione della retorica come strumento di comprensione della realtà, che segna una svolta nell'uscita da un'idea meramente riproduttiva della categoria di mimesi e al tempo stesso pone un argine contro l'immaginarietà delle scritture barocche. Il tono pragmatico delle opere di Cicerone concorre a emancipare la tradizione retorica da una dimensione classificatoria e descrittiva, riconfigurando le arti della parola in senso cognitivo e subordinando il puro e semplice apprendimento di una tecnica codificata alle forme del suo esercizio in contesti materiali, dove la prensilità prevale sulla rigidità dottrina, la prontezza e la discrezione nell'applicazione della norma hanno il sopravvento sulla sua conoscenza astratta.⁸ Ancora, Cicerone fornisce all'illu-

⁶ Nell'epistola dedicatoria al sovrano, Garve evoca «non solo la volontaria sottomissione a un vincolo di cautela, in base al quale si deve scegliere solamente quanto è più pregevole, bensì anche quella doverosa subordinazione alle leggi dell'obbedienza della quale ci si può fregiare quando, pur nella propria imperfezione, ci si è studiati con tutte le forze di adempiere a un comando» (Garve 9 v). Federico II aveva manifestato il desiderio di una traduzione dell'opera durante un soggiorno a Breslavia nei primi mesi del 1779, nelle more delle trattative di pace a conclusione della Guerra di successione bavarese.

⁷ Nella lettera a Christian Felix Weiße del 26 maggio 1779, Garve rileva che del trattato di Cicerone sono comunemente disponibili già due traduzioni tedesche: una di Johann Adolf Hoffmann, pubblicata ad Amburgo nel 1727 (riedita poi nel 1742 con una prefazione di Johann Christoph Gottsched, il quale peraltro già nel 1736, nella seconda parte dell'*Ausführliche Redekunst*, aveva manifestato il proprio apprezzamento per le capacità traduttive di Hoffmann), l'altra di Johann Michael Heinze, apparsa a Lemgo nel 1770. Quest'ultima in particolare, così Garve, «per quanto ho potuto vedere è corretta, non sempre bella ma in più punti impossibile da migliorare. Mi pare dunque che un lavoro del genere non possieda una grande utilità: se anche mi riuscisse di rendere lo stile più fluido, congruo e gradevole, correzioni siffatte non sarebbero di particolare rilievo e non avrebbero molta influenza sul pubblico» (Garve 15,1 149). Cfr. anche la lettera allo stesso Weiße del 31 gennaio 1780, nella quale Garve esprime il timore che «nessun altro mio lavoro sarà tanto esposto alle critiche e nessuno mi porterà meno onore di questo» (Garve 15,1 155).

⁸ Questo principio di una retorica non dottrina e calibrata sugli aspetti specifici del tempo presente informa per intero l'attività del Garve filologo, che misura l'autorevolezza dell'antico in rapporto alla sua applicabilità all'epoca

minismo⁹ un modello di rappresentazione della socievolezza più raffinato e moderno di quello corrente dal Rinascimento in poi, che aveva guardato nella direzione più antropologicamente definita propria delle teorie di derivazione aristotelica. L'autore latino fa della giustizia e dell'equilibrio tra le parti non un destino di specie da inverare progressivamente, ma un obiettivo culturale a cui tendere tenendo conto dei turbamenti e dei veri e propri indietreggiamenti a cui gli uomini sono soggetti a causa del conflitto tra gli interessi, dell'inefficacia dei rimedi di civiltà, di quell'indecidibilità che aleggia al fondo della morale e che deve essere di volta in volta affrontata con strumenti conformi a quanto richiesto dalla contingenza. Il concetto di virtù adombrato dalla *Popularphilosophie* non è affatto deterministicamente orientato al successo della capacità di coltivare la propria vocazione, e del carattere dell'uomo coglie a colpo sicuro anche le ambivalenze e le contraddizioni da superare con lo slancio della volontà più che con la linearità della teoresi. Con ragione Andree Hahmann e Michael Vazquez scrivono, proprio in rapporto all'influenza di Cicerone, che «Garve claims that, for creatures like us, external circumstances greatly influence our chances of achieving perfection and happiness» (404).

Garve è certamente molto vicino al fondamento stoico dell'etica ciceroniana (Stolleis 87-89). Il saggio *Über die Geduld*, che nel 1792 inaugura la raccolta dei *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben*, celebra la fermezza d'animo e la padronanza dei dolori dello spirito e del corpo come una virtù essenziale «in un mondo dal quale il male non può essere eliminato» (Garve 1/I 16). In quel sistema di interazioni tra corpo e mente su cui si innesta tutta la sua antropologia, Garve attribuisce alla pazienza la facoltà di garantire un ordinamento stabile e ben equilibrato tra le forze che si contendono il dominio dell'uomo, le quali sono mantenute in uno stato di bilanciamento che non permette l'emergere di alcuna passione violenta e crea le condizioni per l'innescare delle energie necessarie alla guarigione dal turbamento. Il filosofo immagina l'esercizio della pazienza non come una resistenza attiva, ma come una volontaria astensione da tutto ciò che alteri un rapporto ponderato tra gli elementi, con lo scopo di «contribuire a riportare il moto degli umori del corpo a una misura naturale e a un assetto salubre» (Garve 1/I 19). Questa finalità terapeutica, in realtà, appare a Garve ancora più efficace se declinata in modo preventivo. La pazienza rientra, cioè, non tanto fra le disposizioni da mobilitare di fronte a una minaccia incombente, quanto fra le attitudini alle quali attenersi nelle circostanze della vita comune, come una sorta di immunizzazione permanente dalle oscillazioni troppo repentine dell'animo, come una tecnica di autocontrollo in grado di frenare il moto dell'immaginazione sottoponendolo al controllo di una pacata inclinazione razionale. L'impazienza, così Garve, è prima di tutto l'espressione degli eccessi della fantasia, che

in cui opera l'ermeneuta, non in ragione di un'esemplarità trascendente; in questo senso «only comparison between past and present [enables] the modern philosopher to reflect on contemporary conditions and events and to thoughtfully observe his contemporaries' ways of thinking, customs, and the inner qualities of the human spirit» (Zande, "Goodbye to Aristotle" 162)

⁹ In generale, sulla ricezione settecentesca di Cicerone, cfr. Gawlick e Fox.

pretende di anticipare l'ordinato dipanarsi delle cose nella fallace persuasione di poter adeguare le cose stesse alle proprie rappresentazioni. La tranquillità e la temperanza dello spirito si configurano così come il riflesso psichico del criterio che presiede all'ordine universale;¹⁰ sorretto da tali inclinazioni, l'uomo mette in pratica un principio di saggezza che lo indirizza spontaneamente al conseguimento di una compiuta maturità spirituale e di un accordo pieno con la realtà circostante: «lo sguardo dell'impaziente», infatti, «è puntato di preferenza sul futuro» (Garve 1/I 83).

La necessità di limitare il gioco dell'immaginazione a quanto prescritto dal senso comune, temperando la tendenza all'autosuggestione e alla smodatezza del desiderio (Bachmann-Medick 212-29), è uno dei motivi che Garve più tipicamente evoca contro la solitudine e a favore della socievolezza. Il solitario più facilmente dell'individuo socievole tende ad abbandonarsi a fantasie sostitutive che rendono incerti e irriconoscibili i confini della realtà ordinaria. Il finalismo insito nel suo pensiero, che si basa senz'altro sull'ideale di una corrente eudemonistica capace di strappare il singolo all'isolamento e di reintegrarlo in una rete di relazioni ben strutturata, porta Garve del resto ad attribuire in generale alla vita associata un potere ricostituente.¹¹ In particolare nella parte conclusiva della sua produzione intellettuale, il filosofo persegue un modello di riconciliazione irenica che lo induce a preferire la composizione e l'accordo degli opposti rispetto all'approfondimento delle contraddizioni e all'analisi delle disarmonie. Il passo lungo e ben meditato, talvolta eccessivamente solenne e compassato, della sua scrittura saggistica ha chiaramente l'obiettivo di avvolgere l'oggetto dentro una rete ragionativa tanto fitta da rendere trascurabili gli scarti concettuali e irrilevanti le frange del discorso non recuperabili dentro l'orizzonte del ragionamento. Questo carattere intimamente saggistico della sua intelligenza, che ha spinto taluni a identificare in lui un precursore in senso metodologico di orientamenti disciplinari costituitisi stabilmente solo un secolo più tardi (Geldsetzer), si manifesta nella tensione a cogliere e rendere tangibili aspetti anche antagonistici e conflittuali della materia trattata, attraverso una lettura binaria dei fatti e delle loro implicazioni che imprime nell'analisi un movimento circolare. Garve arriva cioè a restituire la complessità dell'oggetto tramite lo scrutinio di elementi contrapposti che, lungi dal decomporre l'oggetto stesso con la forza della loro tensione, giungono immancabilmente, una volta esaurito il loro potenziale di conoscenza, a ritrovarsi nel punto iniziale, ristabilendo quella prospettiva unitaria che la vorticosità del giro interpretativo pareva poter mettere in discussione.

Il monismo del pensiero di Garve si esprime, per esempio, nella volontà di assemblare solitudine e socievolezza dentro uno schema sintetico, nel quale i motivi di continuità fra queste

¹⁰ È noto come proprio questo punto sia all'origine di una polemica con Kant, là dove Garve respinge l'idea che l'uomo possa concettualizzare la propria posizione nel mondo a un tale livello di astrazione da desiderare non la pura e semplice felicità, ma il rendersi degno della felicità stessa. Sulla questione, cfr. Walschots. Buchenau ha messo in relazione l'influenza di Garve su Kant con diverse questioni trattate nel commento al *De officiis*.

¹¹ Nannini parla opportunamente di un criterio di «prossimità sociologica» (51), che orienterebbe la prospettiva dalla quale Garve guarda ai dispositivi della cultura come strumenti per il soddisfacimento di bisogni di socievolezza.

due attitudini prevalgano su quelli di separazione. È vero che la vicinanza degli altri uomini distoglie dalla considerazione troppo approfondita di se stessi e preserva dai pericoli di un'introspezione ossessiva, ostile ai compiti materiali a cui ciascuno è chiamato per la costruzione del bene comune; d'altra parte, il commercio dentro compagnie rese informi dalla loro numerosità e dall'assenza di un interesse univoco indebolisce la facoltà di riconoscere il bene, aumentando il potere di suggestione di rappresentazioni ingannevoli. Stretto in questa aporia, l'uomo può trovare rimedio nel rapporto con un singolo amico particolarmente progredito dal punto di vista spirituale, che colmi i bisogni preminenti dell'animo con una specie di pedagogia implicita, esercitata mediante l'esempio concreto di una condotta persuasiva. Solo che, controargomenta Garve in quella inesauribile oscillazione tra una tesi e la sua confutazione critica che costituisce la vera e propria cifra ritmica del suo lavoro intellettuale, «amicizie così strette come sono necessarie quando un uomo debba essere la guida e il custode di un altro sul cammino verso la virtù, sono molto rare tra individui che vivano dentro un vasto sistema di relazioni o che siano spinti dalle proprie occupazioni a frequentare in modo ripetuto grandi quantità di persone» (Garve 2/I 241). Socievolezza e solitudine – così in questa e in varie altre pagine del saggio *Über Gesellschaft und Einsamkeit*, di cui Garve fa in tempo a curare la pubblicazione del primo volume, nel 1797, e che viene completato postumo nel 1800 a opera di Johann Caspar Friedrich Manso e Johann Gottlob Schneider – sono inclinazioni ben distinte sul piano concettuale, ma nella prassi inclinano a sovrapporsi e a mescolare i loro confini (Waszek, «La «tendance à la sociabilité»»). Garve si astiene in particolare dall'elaborare tassonomie immobili e valide indipendentemente dall'ambito della loro applicazione: la compagnia dei vicini può giovare o essere dannosa in ragione di un ventaglio assai ampio di circostanze particolari. Proprio questo pragmatismo, insieme a quella fedeltà allo spirito del *common sense* consolidata con la conoscenza della filosofia anglosassone, porta Garve a riconoscere nell'esercizio attivo della virtù un valore almeno non inferiore rispetto alla comprensione speculativa della natura della virtù stessa. Il bene obbedisce a una logica prestabilita, ma deve poi incardinarsi in condotte e stili di vita chiamati a districarsi tra impacci e condizionamenti. Dove vigono forme avanzate di civilizzazione, per esempio, l'uomo può trovare nella vita solitaria un guadagno morale che invece non è possibile conseguire in una società ancora primitiva, nella quale un'intensa attività di relazione è necessaria perché in ciascuno si stratifichi un'esercitata abitudine al riconoscimento e al perseguimento operoso del bene: «In un ambiente già civilizzato un individuo può condurre un'esistenza del tutto solitaria e tuttavia possedere decoro e contegno al massimo grado possibile; in parte perché l'intelletto, una volta che abbia imparato a distinguere il decoro, può ricavare da sé le regole che servono a metterlo in esercitarlo, e in parte perché in uno Stato nessuno vive così isolato da non imbattersi di tanto in tanto in buoni esempi di contegno» (Garve 2/II 29-30).

Questo legame così stretto tra il mestiere intellettuale e le aspettative di gruppi sociali bene identificati nella loro fisionomia prende tangibilmente corpo, tra l'altro, nelle laboriose sezioni di

commento che Garve abbina ad alcune delle sue traduzioni. Quelle composte come approfondimento delle questioni trattate da Ferguson negli *Institutes of Moral Philosophy* sono state riferite al molteplice obiettivo di «clarify the text, improve it, emphasize its deserving parts, point out its mistakes, and correct its blunders», tenendo conto in ogni caso del fatto che «the ultimate purpose was to enlighten the readers, not to do justice to an author» (Oz-Salzberger 194). Una funzione non dissimile hanno i saggi allegati alla versione del *De officiis*. Si tratta di un vasto apparato di accompagnamento alla lettura e di approfondimento critico, distribuito in tre sezioni, una per ciascun libro dell'opera. Garve mira a predisporre uno strumento dotato di utilità concreta, capace di orientare nel riconoscimento delle parti tuttora vitali della speculazione di Cicerone e, soprattutto, nell'adattamento della loro logica ai bisogni del mondo presente. Un'operazione così concepita, va da sé, presuppone una visione dei compiti dell'ermeneuta fortemente sbilanciata verso le esigenze del destinatario. Garve, che su questo diverge da quell'idea di servizio imparziale al testo che negli stessi anni anima il lavoro filologico di Friedrich August Wolf (con cui è in contatto abbastanza stretto e dal quale, sia pure con la consueta cautela, non esita a prendere le distanze),¹² punta a inserire il *De officiis* in un orizzonte di civiltà molto lontano da quello che è sullo sfondo del testo. Sia pure con lo sguardo rivolto ad alcuni fondamenti che considera come indiscutibili ed eternamente validi, Garve intende assorbire nell'analisi del trattato il dislivello che separa un tempo di crisi come quello della fine della Repubblica romana dall'epoca di incessante modernizzazione in cui cade lo sviluppo della Prussia fredericiana, dotando il lettore di elementi utili a orientarsi nel giudizio morale e nell'azione politica. La rete interpretativa nella quale avvolge l'opera di Cicerone è tanto più fitta perché Garve, nel cucirne le maglie, si addentra a tal punto nel disegno del libro da rinunciare di fatto a separare nettamente la voce dell'autore da quella dell'interprete: soltanto poche sezioni del commento sono identificate in modo esplicito come contributi saggistici intorno a questioni specifiche del *De officiis*. Per lo più Garve argomenta in parallelo al testo di Cicerone e si attiene alla modalità, per così dire, di un saggismo mimetico, lasciando che le proprie posizioni si condensino mediante un lavoro apparentemente ancillare, subordinando il proprio punto di vista a quello del predecessore, ma in realtà impegnando il testo commentato in un 'corpo a corpo' ermeneutico talmente stringente da ristrutturarne gli assi fondamentali: in accordo con gli scopi della *Popularphilosophie*, Garve varia costantemente il proprio modo di operare e la propria posizione rispetto all'opera di Cicerone per distillare in ogni circostanza gli elementi di conoscenza più vantaggiosi per il lettore. Nel far questo, non solo si astiene da un procedimento codificato, ma – al contrario – provvede a decomporre ogni possibile attesa di fedeltà sistematica, sostenuto dalla convinzione che «la debolezza dei sistemi» stia «nel tener conto più del nesso fra le idee che del loro rapporto con i fatti e dei loro possibili usi» (*Vorrede* non numerata, Garve 10/I).

¹² Il carteggio tra i due è in Wolf 76-101. Cfr. Zande, "Goodbye to Aristotle".

Le annotazioni di Garve ruotano tutte intorno a un punto cruciale del suo pensiero: la necessità di considerare il mondo e la posizione dell'uomo in un'ottica universale, estensibile alla totalità del vivente senza che questa prospettiva allargata diluisca l'efficacia dell'analisi. Il filosofo mira a una soluzione teoretica che garantisca il massimo grado possibile di fedeltà alla natura delle cose e al tempo stesso di adattabilità ai bisogni degli individui. Da questo punto di vista le formazioni sociali presentano per Garve un'analogia di principio rispetto agli oggetti naturali: declinano i propri bisogni e sviluppano strategie corrispondenti secondo una logica strutturata e vincolante, immune da deviazioni significative e indifferente a singoli casi che eccedano una misura prestabilita (Frühsorge). Si capisce pertanto come Garve indichi un limite della concezione ciceroniana dei doveri nella ristrettezza del campo di indagine, che nel *De officiis* gli appare permeato da una nota di angustia poiché coincide fondamentalmente con la condizione dell'uomo pubblico. La morale elaborata nel trattato, così Garve, abbraccia pressoché esclusivamente «individui della classe più alta, che hanno accesso alla guida dello Stato» (Garve 10/I 7). Se è vero che questa focalizzazione non impedisce in linea di principio la deduzione di alcune grandi categorie di riferimento, in ragione degli elementi di identità e di costanza che riposano nella natura umana, il disinteresse di Cicerone per le manifestazioni della virtù nella dimensione nascosta e per così dire impolitica delle relazioni private imprime nella sua teoresi un tratto di forte parzialità.

Il commento di Garve si intende così, oltre che come una ripresa delle linee argomentative che percorrono il testo di Cicerone, anche come un'esplorazione integrativa delle questioni collocate fuori dal perimetro analitico del testo stesso. Questioni che, è bene sottolinearlo, Garve si propone di affrontare in uno spirito coerente con le proposizioni fondative del trattato e con la sua etica di base. L'ermeneuta concorda senza riserve con un principio generale, vale a dire con l'idea che il nucleo della morale debba essere riconosciuto non nella contingenza delle singole azioni compiute dagli uomini, bensì nell'invariabilità di alcune disposizioni dominanti e universalmente umane, tutte univocamente indirizzate al conseguimento del *sommo bene*. Garve non esita a riconoscere, pur con il suo attaccamento alla prassi, che «la differenza morale tra le azioni non può fondarsi sulle modalità del loro svolgimento oppure sulle loro conseguenze, ma deve basarsi sull'inclinazione dello spirito che le ha generate» (Garve 10/I 29); il fatto è, tuttavia, che il discorso sulla morale, per Garve, non può risolversi nella pura e semplice descrizione di tale inclinazione, ma deve spingersi a immaginare il superamento dell'esistente, adombrando un programma di perfezionamento che incardini il 'sommo bene' in una condizione tangibile. Il perseguimento della «Glückseligkeit», che per Garve è l'obiettivo necessario di qualunque indagine sulla morale, impegna le migliori inclinazioni dell'uomo in una tensione dinamica verso un obiettivo mondano, da realizzare nell'interazione col vicino e in un continuo esercizio di ascolto ed esame di sé. Se è vero che «l'approvazione morale di una certa azione è tutt'altro rispetto all'apprezzamento delle sue conseguenze pratiche» (Garve 10/I 29), è vero anche che la virtù, se non vuole limitarsi

a una mera enunciazione di principio, non può che esercitarsi nelle circostanze mutevoli e non preordinabili dell'esistenza materiale, obbligando l'uomo a calibrare di volta in volta la condotta migliore in rapporto anche alle necessità della contingenza. L'autonomia della politica dalla morale è sì la scaturigine di tutte le iniquità alle quali la brama di potere può spingere il genere umano, ma è anche la fonte dalla quale può derivare la purificazione dell'agire politico. Se è indiscutibile che la sovranità trova la sua modalità di attuazione più comoda nella sopraffazione e nel dominio violento, e che il peso soffocante delle circostanze riduce l'uomo politico nella condizione disperata di chi «trascinato dalla corrente impieghi tutte le proprie forze per cercare di strapparsi alla forza delle acque, senza pensare a invertire il verso della navigazione» (Garve 10/III 197), è vero anche che proprio l'indipendenza da un codice di norme predefinite crea le premesse perché il politico illuminato adegui la propria condotta a un più alta immagine dell'umano, praticando una «politica magnanima, autentica, sublime» (Garve 10/III 202). Una constatazione che, peraltro, deve spingere il moralista a dilatare il più possibile lo spazio di osservazione, trascendendo l'ambito della politica e annettendo anche il vasto campo delle condotte private, le quali impongono anche agli individui comuni scelte che ne addestrano e ne potenziano il senso morale (Ludwig).

Il pragmatismo di questa concezione, tutta fissata sui lacci e le obbligazioni della vita comune e ostile all'elaborazione di un'immagine ideale dell'umano, si esprime con particolare potenza su una questione che segna forse il momento di massima distanza tra la posizione di Cicerone e quella del suo commentatore. Non tutte le azioni che in astratto possano essere definite come moralmente valide, presentano nella prassi il medesimo livello di vincolatività. Trasferite nella realtà concreta dei rapporti umani, le determinazioni e le opzioni degli individui devono essere valutate anche in proporzione alla loro opportunità. Presupporre come indifferente dal punto di vista morale il passaggio dalla teoria alla prassi finisce paradossalmente per rendere opaca e sterilizzare la capacità di discernimento del soggetto che agisce, capacità che è chiamata non solo a stimare «il grado di forza morale e di inclinazione al bene» richiesto da un'azione (il che già di per sé introdurrebbe un criterio di scala per differenziare tra loro le forme di esercizio della morale), bensì anche a misurare quanto sulla necessità di quella stessa azione incida «il suo scopo finale [...], che, come ammettono perfino gli stoici, può essere più grande e significativo secondo le circostanze particolari» (Garve 10/I 39). Se Cicerone riversa tutta la fermezza di chi sente di essere attestato su un crinale estremo della civiltà nella difesa del legame tra l'utilità di un'azione e la sua onestà morale, per Garve l'autocoscienza dell'individuo e il pieno controllo che costui arriva a esercitare su tutte le implicazioni della propria vita morale sono parametri di giudizio irrinunciabili.¹³ Nel suo paesaggio morale Garve attribuisce un'importanza decisiva al

¹³ Johan van der Zande ("Lessons of Violence") vede una connessione diretta tra questo richiamo alla discrezione individuale e l'esercizio di quella «political prudence» (87) che è senza dubbio tra le preoccupazioni fondamentali di Garve e che suscita, fra l'altro, le riserve di un recensore per il resto ben disposto come Johann Georg Heinrich Feder.

principio di responsabilità soggettiva, antepo- nendo al rispetto della norma la limpidezza di una genuina cognizione e di un incisivo sentimento di ciò che è morale. Di qui, per esempio, il rilievo che attribuisce all'imitazione come motore per il perfezionamento della virtù; l'esempio di individui muniti di un consolidato senso morale è più istruttivo del ricorso al corredo di inclinazioni di cui la natura umana dispone in quanto tale.¹⁴ Molto opportunamente rileva Thomas Koebner che «Garve non nutre particolare simpatia per la fiducia socratica nell'idea che si possa facilmente realizzare quel che suggerisce la ragione» (569). L'astrattezza che gli sembra di poter riscontrare nelle tesi di Cicerone si riflette in quella che a Garve appare come una concezione sostanzialmente elitaria e autoreferenziale della giustizia: molte delle inclinazioni che Cicerone presenta come tipiche della morale – questa l'obiezione principale – presuppongono in realtà un grado già avanzato e distinto di intendimento; pertengono dunque solamente a una piccola parte di individui e, soprattutto, non si prestano a essere educate e potenziate, ma devono essere possedute preliminarmente perché possano manifestarsi visibilmente nel vivo dell'azione. Questa tendenza dogmatica deve essere corretta spostando l'attenzione dall'oggetto (l'azione nella sua conformità ai doveri della morale) al soggetto (l'individuo nella sua facoltà di venire a capo degli impedimenti e delle contraddizioni con cui deve avere a che fare nella realtà della sua vita). Prima ancora che nell'azione, pertanto, la capacità morale dell'uomo si presta a essere indagata in rapporto allo sviluppo (e non al mero possesso) di una prontezza al riconoscimento della virtù, che può essere migliorata attraverso il suo allenamento. Un peso notevole spetta al dominio di sé:

Quando ci affacciamo sulla soglia del mondo per agire, gli oggetti che ci si parano dinnanzi e le persone con cui entriamo in contatto producono sempre su di noi determinate impressioni sensibili – più o meno forti in rapporto al grado di maggiore o minore familiarità che abbiamo nei loro confronti; come effetto di tali impressioni si generano in noi alcune passioni: terrore, sbalordimento, desiderio, disagio, allegria. Se queste impressioni diventano troppo energiche, le passioni corrispondenti finiscono per travolgerci e noi non siamo più in grado di pensare o di agire come vorremmo. Perdiamo la nostra libertà e cadiamo in uno stato di turbamento. Quando una rappresentazione nostro malgrado diventa troppo violenta, non riusciamo più a innescare le altre secondo la nostra volontà. [...] In uno stato del genere ci diventa impossibile emettere un giudizio avveduto sulle cose con cui abbiamo a che fare oppure adoperare in modo conveniente le nostre esperienze. Chi nella vita intende agire con oculatezza, deve allenarsi a resistere alle impressioni prodotte sulla sua immaginazione o sui suoi sensi da oggetti inusitati, attraenti o multiformi. (Garve 10/I 79-80)

Il perfezionamento dello spirito conduce anche l'individuo comune ad avanzare verso il compimento della propria vocazione e lo guida alla conquista di quella sapienza sulla vita che è la fonte primaria della beatitudine mondana immaginata da Garve come una condizione di sereno dominio dell'irregolare e del perturbante. È comprensibile, in questa luce, come il commento al *De officiis* si discosti dalla linea argomentativa del trattato soprattutto là dove il discorso di Cicerone si serra più strettamente sulle esigenze e le finalità dell'uomo impegnato nell'agone politico,

¹⁴ Cfr. il saggio intitolato *Von der Nachahmung* (Garve 10/I 184-189).

lasciando sullo sfondo le comuni circostanze dell'esistenza ordinaria. Nelle note al secondo libro, che l'autore latino dedica al «raffinamento della vita, cioè il modo di procacciarsi non soltanto quelle cose di cui l'uomo ha stretto bisogno, ma anche la potenza e la ricchezza» (Cicerone 131), Garve affianca alle indicazioni relative al perseguimento della fama e degli onori una parte ancora più corposa destinata a chiarire a quali condotte debba attenersi l'individuo desideroso di riuscire gradito ai propri vicini, nell'intimità di una sfera protetta dalle insidie della vita pubblica. Troviamo qui raccolto un nutrito corredo di quelle caratteristiche – moderazione, autosufficienza dello spirito, contenimento degli eccessi – che alimentano l'antropologia della *Moralphilosophie* e attraversano diversi livelli di discorso nella cultura tedesca del secondo Settecento, emergendo tra l'altro in un genere letterario, l'idillio, che proprio a questa altezza vive la sua ultima stagione di grande popolarità. Il temperamento dell'uomo appagato e capace di consistere senz'altro nel proprio stato – così Garve – sa manifestarsi nelle forme più docili e pacate, contenendo ogni possibile enfasi e assumendo anche nel gesto un'inclinazione amichevole e cordiale, poiché è questa «a produrre impressioni gradevoli nella maggior parte degli individui» (Garve 10/II 196). Tale mite amabilità, peraltro, conquista tanto più durevolmente il favore degli interlocutori se declinata con quell'inconfondibile traccia di fermezza che connota la costanza e l'inscalfibilità di una natura ferma e resistente: «un umore mutevole, per quanto piacevole possa essere nei momenti buoni, lo si apprezza raramente. Di qual pregio è la certezza di ritrovare qualcuno esattamente come lo si è lasciato il giorno prima!» (Garve 10/II 197). Un manuale di piccole virtù quotidiane che trasferisce la morale ciceroniana dentro uno spazio borghese, segnato da pratiche di socievolezza e di interrelazione che richiedono sottigliezza, discrezione e acuta capacità di previsione dei desideri altrui. Su tutto domina il sereno potere chiarificatore di una razionalità ammansita da un generoso senso di umanità: «ogni altra facoltà dello spirito necessita di individui disposti ad apprezzarla in modo particolare. Il poeta ha bisogno di ascoltatori sensibili, il conversatore brillante deve rivolgersi a uomini dotati di senso dell'umorismo, l'oratore austero richiede orecchie pazienti, per il narratore ci vuole un pubblico curioso. Un intelletto privo di affettazioni, lineare, limpido e rinfrancante trova invece dappertutto il suo uditorio» (Garve 10/II 198-199).

Questo radicamento in una dimensione quotidiana, che impone un esercizio paziente di virtù, per così dire, depotenziate rispetto alle esigenze poste dalla vita pubblica, riguarda anche la religione. Di fronte alla limitata influenza che Cicerone è disposto a riconoscere al sentimento del divino rispetto alla fissazione dei doveri morali, Garve certamente rivendica a chiare lettere l'imprescindibilità del pensiero di Dio, ma ne fa – più che un criterio metafisico – una misura a difesa dell'equilibrio e della coesione della psiche umana. La fiducia nell'esistenza di Dio, si legge, introduce un elemento di stabilizzazione nella struttura stessa del mondo, ancorando l'impulso spirituale che alberga in ognuno a una fonte trascendente e ponendo il singolo in una connes-

sione necessaria con il macrocosmo e le leggi che lo governano;¹⁵ anche la morale ne trae giovamento, perché l'immagine di Dio infonde nel credente una proiezione sul futuro che per Garve è un condizione essenziale di ogni possibile esercizio di rettitudine, nel senso che slega chi agisce dal calcolo del profitto immediato e dell'interesse egoistico.¹⁶ Il valore precipuo della religione, tuttavia, risiede più ancora nella capacità di anestetizzare il risentimento dell'uomo per l'imprevedibilità della sorte a cui è esposto: la percezione di un legame indissolubile con una legge che obbliga allo stesso modo tutto ciò che è vivente predispone a una composta accettazione delle contrarietà, placa gli eccessi del carattere e garantisce il mantenimento di quella indifferenza ai rovesci della sorte che è un presupposto irrinunciabile della felicità. Garve riconosce nella fede religiosa un tratto di secolarizzazione che si presta a essere ben adoperato come regolatore delle passioni e, in generale, per la prevenzione di turbamenti e squilibri: «quanto più l'uomo allontana la propria attenzione dagli oggetti che lo circondano e dalle circostanze contingenti, quanto più stabilmente coglie il legame reciproco tra i vari aspetti della sua esistenza, [...] tanto meno il suo animo sarà scosso dall'alternarsi di gioia e tristezza, speranza e paura, serenità e sconforto» (Garve 10/II 41). Il filosofo dà corpo qui alla finalità filantropica della propria speculazione: alla definizione in astratto delle condizioni di esercizio della morale antepone lo scrutinio delle situazioni concrete nelle quali gli uomini del suo tempo si trovano a operare. Il confronto con Cicerone deve trasferire l'interpretazione del predecessore su un piano di realtà alimentato dalla riflessione sulla distanza temporale che separa l'ermeneuta dal suo oggetto. Garve mira così a soddisfare quel carattere di verità storica nel quale riconosce il tratto tipico della conoscenza filosofica, se è vero che

i filosofi, e in particolare i moralisti, sono in un certo senso gli storiografi della loro epoca. Spesso ci conducono dentro l'assetto della vita borghese e privata con efficacia maggiore di quegli studiosi il cui obiettivo consiste nell'ammaestrare i posteri mediante il racconto di vicende eminenti. Costoro, limitando il proprio interesse alle grandi trasformazioni politiche, ci illuminano solo di passaggio e assai parzialmente sulla natura stabile e perdurante delle cose. Quegli altri invece, benché non coltivino l'ambizione di descrivere il loro tempo, tramite le conclusioni a cui giungono o le generalizzazioni che effettuano, ci riconducono ai fatti di base, all'immagine complessiva delle cose che dovevano avere dinanzi a sé. (Garve 10/II 228)

¹⁵ «Se l'elemento spirituale che si trova quaggiù, nella sfera circoscritta delle singole creature, è presente da qualche parte anche in una scala superiore (così come tutti gli elementi che in piccole quantità sono intessuti nella nostra esistenza fisica – il fuoco, l'acqua, la terra – esistono anche in enormi dimensioni al di fuori di essa), il mondo diventa qualcosa di sublime, maestoso, seducente, e l'indagine della natura delle cose, insieme alla conoscenza della verità, si offre all'uomo come un obiettivo degno e raggiungibile. Allora bene e male, perfezione e imperfezione si distinguono nettamente, mentre le creature razionali trovano un dovere e una norma in quel dominio dello spirito sulla materia che permette la conservazione dell'universo» (Garve 10/II 32-33).

¹⁶ Cfr. Zande ("The Microscope of Experience") 83-85. Hahmann sottolinea come la capacità del pensiero religioso di inserire la beatitudine dentro categorie temporali, rappresentandola non come un possesso attuale, ma come l'effetto di un perfezionamento progressivo, contenga per Garve la risposta più efficace alle sue riserve nei confronti delle astrazioni dello stoicismo (133-134).

BIBLIOGRAFIA

- Bachmann-Medick, Doris. *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*. Metzler, 1989.
- Buchenau, Stefanie. "Menschenwürde. Die Kontroverse zwischen Garve und Kant." *Christian Garve (1742-1798). Philosoph und Philologe der Aufklärung*, a cura di Udo Roth e Gideon Stiening, De Gruyter, 2021, pp. 101-26.
- Cicerone. *Dei doveri*, a cura di Dario Arfelli, Mondadori, 1994.
- Espagne, Michel. *Les transferts culturels franco-allemands*. P.U.F., 1999.
- Espagne, Michel, e Michael Werner. "La construction d'une référence allemande en France 1750-1914. Genèse et histoire culturelle." *Annales E.S.C.*, vol. 42, 1987, pp. 969-92.
- Feder, Johann Georg Heinrich. "[Recensione a] Abhandlung über die menschlichen Pflichten in drey Büchern, aus dem Lateinischen des M. T. Cicero übersetzt von Chr. Garve." *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 28 febbraio 1784, pp. 337-46.
- Fox, Matthew. "Cicero during the Enlightenment." *The Cambridge Companion to Cicero*, a cura di Catherine E.W. Steel, Cambridge University Press, 2013, pp. 318-36.
- Frühsorge, Gotthardt. "Vom «Umgang» und von den Büchern. Zu Christian Garves Reflexionen bürgerlicher Existenz." *Euphorion*, vol. 81, 1987, pp. 66-80.
- Garve, Christian. *Gesammelte Werke*, a cura di Kurt Wölfel, Olms, 1985-1999.
- Gawlick, Günther. "Cicero and the Enlightenment." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 25, 1963, pp. 657-82.
- Geldsetzer, Lutz. "Zur Frage des Beginns der deutschen Soziologie." *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, vol. 15, 1963, pp. 529-41.
- Hahmann, Andree, "Christian Garve als Ausleger der stoischen Philosophie. Die «Philosophischen Anmerkungen und Abhandlungen» zu Ciceros «Büchern von den Pflichten»." *Christian Garve (1742-1798). Philosoph und Philologe der Aufklärung*, a cura di Udo Roth e Gideon Stiening, De Gruyter, 2021, pp. 127-42.
- Hahmann, Andree, e Michael Vazquez. "Cicero in the German Enlightenment." *Cicero as Philosopher. New Perspectives on His Philosophy and Its Legacy*, a cura di Andree Hahmann e Michael Vazquez, De Gruyter, 2024, pp. 391-407.
- Holzhey, Helmut. "Popularphilosophie." *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, a cura di Joachim Ritter e Karlfried Gründer, Schwabe, 1971-2007, vol. 7, pp. 1093-100.

- Koebner, Thomas. “«Was für uns erreichbar sei und was wir aufgeben müssen». Garves Überlegungen zu einer Maxime Rochefoucaulds und zum bürgerlichen Air.” *Gebundene Zeit. Zeitlichkeit in Literatur, Philologie und Wissenschaftsgeschichte. Festschrift für Wolfgang Adam*, a cura di Jan Standke, Winter, 2014, pp. 567-83.
- Ludwig, Bernd. “Kant, Garve, and the Motives of Moral Action.” *Journal of Moral Philosophy*, vol. 4, 2007, 2, pp. 183-93.
- Nannini, Alessandro. *Christian Garve e l'estetica dell'interessante*. Aesthetica, 2018.
- Oz-Salzberger, Fania. *Translating the Enlightenment. Scottish Civic Discourse in Eighteenth-Century Germany*. Clarendon Press, 1995.
- Stolleis, Michael. *Die Moral in der Politik bei Christian Garve*. Diss., München, 1967.
- Walschots, Michael. H. “Garves Eudämonismus.” *Christian Garve (1742-1798). Philosoph und Philologe der Aufklärung*, a cura di Udo Roth e Gideon Stiening, De Gruyter, 2021, pp. 171-82.
- Waszek, Norbert. “Christian Garve als Zentralgestalt der deutschen Rezeption Schottischer Aufklärung.” *Schottische Aufklärung. “A Hotbed of Genius”*, a cura di Daniel Brühlmeier, Helmut Holzhey e Vilem Mudroch, Akademie Verlag, 1996, pp. 123-45.
- . “La «tendance à la sociabilité» (Trieb der Geselligkeit) chez Christian Garve.” *Revue germanique internationale*, vol. 18, 2002, pp. 71-85.
- . “The Scottish Enlightenment in Germany, and its Translator, Christian Garve (1742-98).” *Scotland in Europe*, a cura di Tom Hubbard e Ronald D.S. Jack, Rodopi, 2006, pp. 55-71.
- . “Übersetzungspraxis und Popularphilosophie am Beispiel Christian Garves.” *Das achtzehnte Jahrhundert*, vol. 31, 2007, 1, pp. 42-64.
- Wolf, Friedrich August. *Studien, Dokumente, Bibliographie*, a cura di Reinhard Markner e Giuseppe Veltri, Franz Steiner Verlag, 1999.
- Zande, Johan van der. “In the Image of Cicero. German Philosophy between Wolff and Kant.” *Journal of the History of Ideas*, vol. 56, 1995, pp. 419-42.
- . “The Microscope of Experience. Christian Garve’s Translation of Cicero’s «De Officiis» (1783).” *Journal of the History of Ideas*, vol. 59, 1998, pp. 75-94.
- . “Goodbye to Aristotle. Christian Garve between Late and Neohumanism.” *Christian Garve (1742-1798). Philosoph und Philologe der Aufklärung*, a cura di Udo Roth e Gideon Stiening, De Gruyter, 2021, pp. 143-70.

—. “Lessons of Violence. Christian Garve on the French Revolution.” *Christian Garve (1742-1798). Philosoph und Philologe der Aufklärung*, a cura di Udo Roth e Gideon Stiening, De Gruyter, 2021, pp. 55-98.

Saggi

STUDIO STORICO DELLA LETTERATURA E DELL'ARTE.
NOTA AD UNA PAGINA DI ERNST ROBERT CURTIUSHISTORICAL STUDY OF LITERATURE AND ART.
REMARKS ON A PASSAGE BY ERNST ROBERT CURTIUS

Maria Lea Cassisi

 ORCID: 0009-0003-9008-9458

Università degli Studi di Siena (ror: 01tevnk56) - Friedrich-Alexander-Universität Erlangen Nürnberg (ror: 00f7hpc57)

ABSTRACT

Nel primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino* Curtius traccia le coordinate entro cui si muoverà la *Toposforschung*. Mentre il secondo capitolo introdurrà il lettore nel quadro storico della letteratura medievale dimostrandone l'importanza per l'evoluzione della tradizione occidentale, il capitolo che apre l'opera ne definisce lo scopo e il metodo. Al suo interno, viene delineata la prospettiva teorica che sostiene il disegno filologico di Curtius, costituendo una filosofia della storia letteraria. Questo saggio si sofferma in particolare sulle affermazioni di Curtius in relazione alla storia dell'arte e al suo oggetto, di cui sottolinea l'eterogeneità essenziale rispetto alla letteratura. L'analisi che segue si snoda tra il commento alle parole di Curtius sul tema e la ricostruzione delle discussioni che esse suscitano tra storici dell'arte e membri dell'Istituto fondato da Aby Warburg, il cui insegnamento ebbe sul filologo alsaziano una fortissima influenza.

Parole chiave: Ernst Robert Curtius; Aby Warburg; Letteratura europea; Storia dell'arte; Tradizione.

In the first chapter of *European Literature and the Latin Middle Ages* Curtius outlines the framework within which his *Toposforschung* will develop. Whereas the second chapter will introduce the reader to the historical context of medieval literature, the opening chapter defines the aim and method of his work. In this passage Curtius shapes the theoretical perspective sustaining his philological project, outlining a philosophy of literary history. Particular interest will be addressed towards Curtius' statements concerning art history and its object, which is, according to the philologist, essentially different compared to literature. The following analyses considers both Curtius' assertions on this topic and the discussions they raised among art historians and members of the Institute founded by Aby Warburg, whose legacy has held a strong influence on the Alsatian philologist.

Keywords: Ernst Robert Curtius; Aby Warburg; European Literature; Art History; Tradition.

Cassisi, Maria Lea. "Studio storico della letteratura e dell'arte. Nota ad una pagina di Ernst Robert Curtius". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 23-41.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

1. UNITÀ E AUTONOMIA: IL METODO DELLA RICERCA LETTERARIA

Sin dalle prime pagine di *Letteratura europea e Medio Evo latino* Curtius pone l'accento sulla necessità di una considerazione unitaria della cultura europea. Le prospettive teoriche sotto la cui egida il filologo pone il proprio progetto vengono quindi convocate e discusse, perché sia chiaro il contributo da esse fornito alla ricostruzione della storia letteraria operata nel testo. Curtius delinea il profilo della concezione dello storicismo che sostiene il suo studio della tradizione occidentale, che riprende in particolare i contributi teorici di Ernst Troeltsch e di Arnold Toynbee, in cui vede l'evoluzione della scienza storica in una «morfologia comparata delle culture» (13). Richiamandosi al pensiero di Troeltsch, Curtius connette quindi l'impostazione storicista con il tema dell'europeismo, promuovendo un'europeizzazione del quadro storico che riconosca la corrispondenza biunivoca tra il carattere unitario dell'Europa nel tempo e nello spazio, da un lato, e dall'altro lo sfondo, sostanziale a tale unità storica, della continuità della tradizione letteraria. La ricerca letteraria diviene, per Curtius, lo strumento per reagire alla crisi storica attraversata dall'Europa nei primi decenni del Novecento (Antonelli). Nel tempo della crisi, l'«umanesimo» sarà un «medievalismo» (Curtius, *Lo spirito tedesco in pericolo* 174), ovvero si rivolgerà al periodo di transizione della storia europea che sintetizza in sé il passaggio dall'antico al moderno, abbracciando il proprio oggetto in un unico sguardo sinottico. Per Curtius, ciò implica la possibilità di riconoscere nella letteratura europea una unità di senso comprensibile solo osservandone l'interna coesione e l'evoluzione costante.

Questa possibilità viene negata alle arti figurative, anzi: l'autonomia strutturale della letteratura, che permette di cogliere in essa una *Sinneinheit* in grado di gettare luce su un intero corso storico, si gioca proprio sulla sua essenziale differenza rispetto alla pittura e alle altre arti. Si tratta di affermazioni problematiche, specialmente se si considera che tra i dedicatari di *Letteratura europea e Medio Evo latino* figura, accanto al filologo Gustav Gröber, il *Kulturwissenschaftler* Aby Warburg, che ha svolto le proprie ricerche intorno alla scienza della cultura precisamente nella direzione della storia dell'arte. Eppure sin dal loro incontro, avvenuto alla fine degli anni Venti, Curtius ha ribadito quanto sia stato prezioso per la sua ricerca l'insegnamento dello studioso amburghese. D'altra parte, nonostante la difficoltà di conciliare la dedica a Warburg con la valutazione della storia dell'arte espressa in questo capitolo, Curtius non la modificò nemmeno durante la preparazione della seconda edizione del testo, lasciando da parte le preoccupazioni che le prime reazioni a queste pagine gli avevano causato e che sono documentate dagli scambi epistolari del filologo con alcuni membri del Warburg Institute.

Com'è noto, Curtius conobbe Aby Warburg e Gertrud Bing a Roma, durante il semestre sabatico che il filologo trascorse nella capitale italiana tra il 1928 e il 1929. La conferenza tenuta da Warburg alla Biblioteca Hertziana di Roma sulla formulazione di temi centrali di quello che sarebbe dovuto diventare l'Atlante *Mnemosyne* suscitò l'entusiasmo di Curtius dando il via a contatti epistolari che, nonostante la morte di Warburg avvenuta alla fine del 1929, sarebbero pro-

seguiti con gli altri membri dell'Istituto che ne porta il nome. L'edizione del carteggio tra Curtius e i membri del Warburg Institute, trasferito a Londra nel 1933, costituisce un documento di particolare importanza per ricostruire non solo i rapporti tra il filologo tedesco e il *Warburgkreis*, ma anche per la specifica questione del controverso giudizio di Curtius sull'arte figurativa, espresso nel primo capitolo della sua opera maggiore.

I contatti epistolari intrattenuti da Curtius, il cui interlocutore privilegiato presso l'Istituto è Gertrud Bing, procedono assidui fino allo scoppio della guerra, per poi riprendere nel 1946. Quando Curtius riceve, all'indomani del conflitto, la lettera con cui Bing ricuce i rapporti dopo gli anni di silenzio dovuti agli eventi bellici, la risposta che le invia è animata dall'entusiasmo per il lavoro che spera di licenziare a breve, pubblicandolo con il titolo, poi mutato, «Lateinisches Mittelalter und europäische Literatur». L'epistolario attesta anche l'invio, tra il novembre 1946 fino alla pubblicazione dell'opera nel 1948, di diversi materiali bibliografici da parte del Warburg Institute all'indirizzo di Curtius, costituendo uno strumento utile per ricostruire parte delle sue letture di quegli anni. Con una missiva del luglio 1947 Curtius ricevette, tra gli altri, anche un testo di Erwin Panofsky e uno di Fritz Saxl, dei cui lavori dedicati alla storia della teoria estetica si era già servito nel corso degli anni Trenta per redigere il saggio *Calderón und die Malerei*. Gli anni di gestazione di questo saggio, pubblicato nel 1936, sono anche quelli in cui gli interessi di Curtius virano con decisione verso la letteratura mediolatina. Come scrive in una lettera a Gertrud Bing del 1937, egli riconosce in quest'ambito di studio un territorio largamente inesplorato e congeniale a una ricerca sui temi che si ritrovano «in ununterbrochener Kontinuität» (Wuttke 118)¹ nella tradizione occidentale. Data l'utilità che rivestono per le sue ricerche, Curtius si interessa alle pubblicazioni dei collaboratori del Warburg Institute e, in quella stessa lettera, richiede a Bing il saggio di Panofsky e Saxl dedicato alla sopravvivenza della mitologia antica nell'arte medievale, il contributo con cui i due studiosi cercano di colmare la lacuna provocata dal pressoché totale disinteresse di Warburg per il Medioevo.

Ad ulteriore testimonianza di quanto Curtius considerasse rilevanti le indicazioni di Bing e i materiali offerti dalle pubblicazioni dell'Istituto, si può notare che, anche se ricevuti alla vigilia della stampa di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, diversi materiali acclusi alle lettere sono stati effettivamente utilizzati nell'opera. Il testo di Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, ad esempio, viene citato nel primo *Excursus* inserito nell'opera, nonché in una nota riferita ad un passaggio in cui i rapporti tra mondo antico e moderno vengono chiariti tramite un esempio proveniente dalle arti figurative. La tesi secondo cui l'età medievale avrebbe costituito il tramite affinché l'eredità antica potesse essere accolta e trasformata nel passaggio alla modernità è avvalorata, infatti, dal riferimento ai disegni dell'architetto del XIII secolo Villard

¹ Le indicazioni bibliografiche relative al carteggio tenuto da Curtius con storici dell'arte e membri del Warburg Institute rimandano all'edizione pubblicata da Dieter Wuttke nel 1989.

de Honnecourt in cui, riconoscendo un punto di raccordo tra arte medievale ed arte antica, è possibile cogliere il modo in cui lo stesso Medioevo interpretava l'Antichità. La proposta di confrontare i disegni «con le fotografie degli originali» (Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* 33-34) per cogliere il legame tra le due espressioni artistiche, oltre a contraddire la tesi del primo capitolo sull'impossibilità di fare esperienza reale di un'opera d'arte tramite una sua riproduzione fotografica, suona come un richiamo al progetto warburghiano dell'*Atlas*, che argomenta in forma visiva la sopravvivenza dell'Antico tramite la giustapposizione di immagini fotografiche.

Questo non è l'unico riferimento alla ricerca in campo artistico presente in *Letteratura europea e Medio Evo latino*: diversi luoghi, anzi, ricordano l'influenza reciproca tra produzione artistica e letteraria. Per sostenere il legame storico tra poesia e pittura, Curtius ricorderà infatti l'importanza dei suggerimenti di Poliziano per le tele a tema mitologico di Botticelli, richiamandosi in nota (113) proprio alla dissertazione che Warburg gli aveva dedicato. Viceversa, nel commentare l'uso degli *exempla* nella *Commedia* dantesca, Curtius farà riferimento al passaggio del *Purgatorio* che narra l'episodio dell'umiltà di Traiano di fronte alla vedova riportando in una nota, inserita non prima di aver chiesto indicazioni a Bing (Wuttke 149), l'ipotesi che la leggenda sia nata «dall'interpretazione di un antico bassorilievo» (Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* 511), come già sostenuto da Warburg («L'ingresso dello stile anticheggiante» 622; De Laude, «Il Medioevo» 54-56). Questi riferimenti possono però essere visti nella giusta luce solo comprendendo l'atteggiamento del filologo verso la storia dell'arte, che appare essere, nel primo capitolo dell'opera, del tutto diverso dalla pacata ammissione di questi contatti reciproci. In questo passaggio, infatti, Curtius rifiuta il metodo della *Kunstwissenschaft*: la ricerca letteraria rischia di essere ostacolata, anziché favorita, dal ricorso a fondamenti teorici provenienti da altre discipline, siano esse la filosofia, o, appunto, la storia dell'arte. La critica di Curtius si indirizza in particolare all'opera di Heinrich Wölfflin, legata a una periodizzazione dello sviluppo artistico di cui il filologo alsaziano deplora l'ineffica applicazione allo studio della letteratura. Trasporre nell'ambito letterario una simile concezione dell'evoluzione degli stili produce, secondo Curtius, degli esiti grotteschi, evidenti specialmente nell'applicazione in ambito letterario dei «concetti-base» che per Wölfflin descrivono le «forme fondamentali nel campo dell'arte moderna» (*Concetti fondamentali* 29), permettendogli di associare ai diversi momenti della produzione artistica una peculiare *Weltanschauung*.

La formulazione delle norme che presiedono al mutamento delle forme artistiche consente, secondo Wölfflin, di situare uno stile «secondo le sue espressioni, al suo giusto posto nella storia generale del tempo, dimostrando che le sue forme parlano lo stesso linguaggio delle altre espressioni dell'epoca» (*Rinascimento e barocco* 89). Curtius non avrebbe potuto condividere questo asserto, dal momento che egli stabilisce invece una fondamentale eterogeneità tra espressione figurativa e letteraria, ponendo l'alternativa tra una forma di espressione «latrice di pensieri» (*Letteratura europea e Medio Evo latino* 26), qual è la letteratura, e una, l'arte figurativa, che non lo è: il cammino della *Kunstwissenschaft* è, pertanto, più facile da percorrere di quanto lo

sia quello della ricerca letteraria.² Non si presentano, in ambito artistico, le difficoltà esegetiche cui è compito della filologia far fronte: se la filologia deve scomporre la materia testuale nei suoi microelementi, per comprenderne le strutture portanti e le loro reciproche relazioni, nel caso delle opere d'arte e delle loro fotografie – surrogato dell'esperienza diretta dell'opera, spesso resa difficile dalla distanza geografica – il significato risulta già esplicito. Soprattutto, però, l'arte figurativa si rivela incapace di sostenere una unitaria sinossi storica, almeno finché la si scandaglia con le maglie ermeneutiche della *Kunstgeschichte* di tipo wölffliniano. L'arte figurativa è caratterizzata dalla frammentazione: dispersa nello spazio, perché le opere sono disseminate nei musei, nonché nel tempo, vittima di una teoria che la divide in periodi nettamente distinti per impostazione e pensiero. Al contrario, lo spazio della letteratura è quello di un presente atemporale che abbraccia al proprio interno le culture e le epoche.

La complessità della letteratura si nutre, infatti, anche della contemporaneità tra le opere di ogni tempo, stabilendo delle parentele più o meno esplicite. Ogni testo costituisce un tramite per accedere alla realtà poetica, che «nel libro [...] è presente in tutta la sua realtà [*im Buch ist die Dichtung real gegenwärtig*]» (Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* 26-27), e l'universo poetico che si può far proprio nell'atto della lettura è costituito da «configurazioni e sistemi di configurazioni»: le forme, «in cui fenomeni di ordine spirituale si concretizzano e divengono percepibili» (545). Dietro ogni testo è possibile insomma intravedere la rete di rapporti che lo sostanziano e di cui esso partecipa. Curtius traccia così il contorno di una «filosofia ontologica» (27) del testo: la natura «più reale [*realer*]» di un libro, che lo distingue ad esempio dai prodotti dell'attività pittorica, è legata al suo essere intrinsecamente relazionale. Viventi e inesauribili, le connessioni tra opere letterarie del passato e del presente si concretizzano nel «giardino delle forme letterarie» (27): la contemporaneità della letteratura si manifesta oggettivamente nei testi attraverso il ripetersi di queste *Formen*, che descrivono una tradizione continua le cui maglie sono ben saldate le une nelle altre.

Ciò ha anche un'altra conseguenza: la ricostruzione della tradizione letteraria europea, cui Curtius riconosce i secoli di storia che separano Omero da Goethe, non può seguire la stessa scansione cronologica impostasi nella storia dell'arte. Pur facendo propria la critica di Warburg ai «sacerdoti di Sion» che sorvegliano i confini disciplinari, in questo primo capitolo Curtius nega risolutamente che lo studio dei fenomeni letterari possa abdicare alla determinazione dei propri principi teorici e metodologici. «La storia dell'arte non è una superscienza [*Überwissenschaft*]» (23) e non c'è motivo perché la storia della letteratura si appoggi ad essa: la negazione dell'esistenza di qualcosa come una filologia dell'arte figurativa e dei suoi eventuali apporti allo studio della letteratura porta Curtius ad abbandonare anche la terminologia che, dall'ambito storico-ar-

² Il giudizio sull'eterogeneità strutturale tra letteratura e arti figurative è avvalorato da Curtius in questo passo di *Letteratura europea e Medio Evo latino* anche tramite il rimando a *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* di G.E. Lessing (1766).

tistico, era arrivata a designare fenomeni appartenenti al campo letterario. Evita infatti il termine *barocco* preferendogli «manierismo [*Manierismus*]», che Curtius utilizza nella sua ricostruzione della tradizione occidentale per designare «una costante della letteratura europea; è il fenomeno complementare del classico, in ogni epoca» (381-82).³ Anche nel periodo medievale, secondo Curtius, «si presentano fenomeni quali l'epica», il «classicismo», il «barocco» (cioè il manierismo)» (24), che vanno compresi nella loro portata strutturale e non come una sequenza di fasi storico-artistiche. Questo aspetto della terminologia di Curtius sarà discusso da Erich Auerbach nella sua recensione a *Letteratura europea e Medio Evo latino*: diffusosi anche nell'ambito della critica letteraria, il termine *barocco* possiede, secondo Auerbach, una propria forza esplicativa – individuando «un atteggiamento, a volte poderosamente turgido, ma che sempre trascina ed esaspera, rimanendo però costantemente prigioniero di ben stabiliti confini» (Auerbach 275) – che ne rende inopportuna la sostituzione.

Questa scelta lessicale non mancherà, inoltre, di suscitare la perplessità degli interlocutori di Curtius legati al Warburg Institute. Tra le critiche svolte nella sua lettera a Curtius del 1948, Gombrich non dimentica di ribadire la validità della terminologia ormai entrata nell'uso, in cui i termini *barocco* e *manierismo* non sono sovrapponibili (Wuttke 180). In verità, da un punto di vista puramente concettuale, la scelta terminologica di Curtius risulta affine all'impostazione critica di Warburg. Lo storico dell'arte aveva infatti individuato un tratto comune a tutte quelle modalità espressive in cui la grandiosità gestuale e patetica prevale sul significato da essa veicolato: «ogni manierismo poggia sul tentativo di far coincidere una nuova esperienza con un fondo antico» (Warburg, «Frammenti costitutivi» 62). La scelta di Curtius di non adoperare il termine *barocco* non sarebbe dovuta dunque ad una svalutazione dei fenomeni normalmente designati come tali, ma ad una scelta metodologica che riunisce le diverse forme espressive in un divenire che è possibile spiegare rendendone evidenti le costanti. Allo stesso modo, per Warburg i fenomeni artistici solitamente definiti barocchi si caratterizzano per l'uso di forme supplementari prive di un necessario e diretto rapporto con l'oggetto, costituendo piuttosto delle forme affettate, dei «superlativi vuoti» (Ghelardi, *Aby Warburg* 313).⁴ In questo caso, i personaggi raffigurati sono secondo Warburg «ipersaturi di temperamento patetico a tal punto che la [...] retorica muscolare del linguaggio gestuale è ai limiti manieristici e barocchi» (Warburg, «L'ingresso dello stile anticheggiante» 641). Come sottolineato anche da Martin Warnke, Warburg aveva infatti distinto, nella fenomenologia delle formulazioni di *pathos*, anche la possibilità di un loro utilizzo *vuoto*, quando il loro impiego non è finalizzato all'espressione di una tonalità emotiva ma costituisce una mera ripetizione di forme già codificate.

³ Nel denunciare le confusioni cui può dar luogo il termine *barocco*, Curtius ricorda un saggio dove René Wellek sottolinea l'importanza dell'opera di Wölfflin perché la critica letteraria cominciasse a farne uso (Wellek 78-79).

⁴ Le *Pathosformel* sono definite da Warburg stesso come dei superlativi dell'espressione gestuale: all'origine della teoria warburghiana delle formulazioni di *pathos* sta il paragone con la filologia, in particolare con la teoria delle forme suppletive nei gradi dell'aggettivo (Guillemain 615-18).

Come si è già accennato, il rifiuto di parlare di una letteratura barocca si motiva anche, in Curtius, con l'ostilità nei confronti delle periodizzazioni consolidate nella storiografia artistica, tese a riproporre una frammentazione temporale che ostacola la ricostruzione dell'unità della letteratura europea. Solo liberandosi dalle stesse divisioni interne alla disciplina filologica sarà possibile operare una ragionata sintesi di tutto il materiale a disposizione. Questo sarebbe un modo di comprendere i fenomeni letterari nel loro insieme mostrando che costituiscono un sistema complesso, di cui elaborare la sintesi tramite la minuziosa analisi svolta nella ricostruzione storica. Conformemente ai rilievi metodologici contenuti in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, la continuità della tradizione sarà dimostrata solo raccogliendo come prove elementi concreti, acquisiti con filologica esattezza, ovvero con metodi «ad un tempo sistematici ed empirici» (321). L'arco della storia letteraria viene interpretato alla luce di queste costanti concrete, che segnalano con la loro presenza o assenza l'andamento di un processo evolutivo che le sopravanza.

Allo stesso modo, nel suo scritto sul metodo della *Kulturwissenschaft* Warburg rifiuta la rigida periodizzazione delle fasi artistiche, inconciliabile con la propria interpretazione su base psicologica dello sviluppo dello stile. L'impostazione storico-artistica di Warburg reclama infatti per sé un metodo coerente con la ricerca filologica, dal momento che egli interpreta l'evoluzione dello stile nella forma di «un'irruzione di varianti che operano una rottura nell'equilibrio della rappresentazione» (Ghelardi, «La ricerca di una fisica del pensiero» 25), piuttosto che come un complessivo cambio di paradigma. Warburg prende quindi le distanze dalla storia dell'arte elaborata da Wölfflin, che scandisce i momenti di una «storia della percezione visiva»⁵ in cui il cambiamento stilistico si determina secondo una necessità che «non gli viene dall'esterno: il senso per la forma si svolge secondo proprie leggi» (Wölfflin, *Rinascimento e barocco* 84). Se si interpreta in questo modo la *ratio* del mutamento dello stile, una componente antropologica come il rinvio mnemonico alla tradizione ne viene chiaramente esclusa. Al contrario, l'attenzione filologica che Warburg rivolge al materiale iconografico gli permette di riconoscere che vi sono delle formulazioni che mantengono la loro coerenza anche all'interno del flusso della storia (Efal). Risulta pertanto molto più coerente con il progetto di Curtius l'antropologia warburghiana dell'espressione, che porta lo storico a riconoscere il cambiamento stilistico tramite la presenza e la rielaborazione delle *Pathosformel* derivate dall'antichità, riscontrando spie stilistiche quali gli accessori in movimento: «varianti filologiche» dello stile (Ghelardi, *Aby Warburg* 329).

L'impressione che si riceve da queste pagine è che, quindi, la critica di Curtius sia rivolta solo verso un certo modo di praticare la storia dell'arte. Essa non contrasta con l'adesione al pensiero di Warburg che, al contrario, viene messo al servizio di una filosofia della storia letteraria a sua volta tesa, come qui si può solo accennare, ad un più ampio disegno culturale. Nel *pamphlet* del

⁵ La differenza tra i due modi di considerare la storia dell'arte, come storia della percezione o come «storia dell'espressione», è evidente agli occhi dello stesso Wölfflin (*Concetti fondamentali* 289). Secondo Forster, questa pagina di Wölfflin riassume bene, seppur inconsapevolmente, la prospettiva teorica warburghiana (Forster 17).

1932 *Deutscher Geist in Gefahr* l'importanza dell'insegnamento di Warburg era stata individuata nell'indicazione di una «scienza delle costanti» (147), le *Pathosformeln*, che in quell'opera Curtius interpretava già più come nozioni portanti di una scienza storica che come concetti puramente artistici, al pari delle coppie oppositive di Wölfflin. Si capisce, in questo senso, la nota al primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, dove il filologo dichiara di distinguere la *Kunstwissenschaft*, «dalla scienza storica della storia dell'arte [*historische Wissenschaft der Kunstgeschichte*]» (27). Occorre quindi distinguere la storia dell'arte promossa da Wölfflin, in qualità di scienza dell'arte intenta ad assegnare a ciascuna epoca una sua essenza particolare, dall'interpretazione dei fenomeni artistici nella prospettiva della storia delle culture, ovvero attraverso una morfologia comparata dello sviluppo dei «complessi storici [*Geschichtskörpern*] più ampi, che Toynbee chiama 'società' (*societies*) e che noi possiamo anche designare come 'culture'» (13).⁶

Per questa ragione la concezione warburghiana dell'evoluzione culturale, pur non essendo chiamata direttamente in causa all'interno del primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, può essere intravista nel riferimento al concetto bergsoniano di funzione fabulatrice e al suo legame tanto con l'interpretazione animistica della mentalità primitiva quanto con la moderna *Weltanschauung*. Spiegando la funzione fabulatrice come punto di raccordo tra poesia e religione, Curtius la presenta, reinterpretando Bergson attraverso il pensiero di Max Scheler, come una costante antropologica evolutasi nel tempo da strumento di sopravvivenza a motore dell'interpretazione mitica, fino a farsi «radice e fonte inesauribile di ogni grande opera poetica» (*Letteratura europea e Medio Evo latino* 20). Esiste, dunque, un immaginario comune, legato all'esistenza di una funzione condivisa come quella che porta a tessere racconti: esso è lo sfondo da cui emerge la letteratura europea, e alla luce del quale questa va interpretata⁷. Curtius modella in tal modo il fondamento filosofico e antropologico che sosterrà la sua ricostruzione della tradizione letteraria occidentale.

2. LA REAZIONE DEGLI STORICI DELL'ARTE

La pubblicazione del primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino* avvenne nel 1947, un anno prima che fosse mandato in stampa il volume completo, su un numero della rivista *Mer-*

⁶ La proporzionalità diretta tra indagine culturale e filologica costituisce uno dei presupposti di base della ricostruzione storica di Curtius, più volte sottolineata nel testo. Come «la cultura del Medio Evo non può essere descritta, perché è ancora incompleta l'analisi della sua letteratura latina» (*Letteratura europea e Medio Evo latino* 25), così, d'altra parte, «se non si modernizza lo studio della letteratura europea, non è assolutamente possibile studiare la tradizione europea» (28).

⁷ Questo risvolto psicologico e antropologico della storia letteraria di Curtius traspare in diversi luoghi del testo. Il *topos* può essere inteso come archetipo, «un'immagine dell'inconscio collettivo» (*Letteratura europea e Medio Evo latino* 148), «radicato negli strati profondi dell'anima» (152). Anche se nel suggerire al lettore un'interpretazione di questo tipo Curtius si rifà di preferenza a C.G. Jung, la nozione che in tal modo viene veicolata è affine a quella warburghiana di *engramma*, che il filologo riconosce legata a quella di *Pathosformel*. Egli ne parla infatti nei termini di «antiche formule di *pathos*, engrammi spirituali (come era solito dire Aby Warburg)» (*Lo spirito tedesco in pericolo* 158).

kur. Con una lettera del dicembre di quell'anno, il saggio fu segnalato a Gertrud Bing insieme con la proposta di dedicare il libro a Warburg e a Gröber (Wuttke 157). Bing accolse questa idea con entusiasmo, ricordando la stima che lo stesso Warburg nutriva nei confronti di Gröber e sottolineando, inoltre, che non sfuggirà ai lettori quale sia il significato dell'accostamento di quei due nomi (Wuttke 163). In effetti, non si tratta solamente dell'omaggio di Curtius verso due suoi maestri, ma di un accostamento motivato dal desiderio di esplicitare il fondamento metodologico della propria opera, in grado di combinare aspirazione sintetica e attenzione al dettaglio (Godman). Senonché, l'immediata reazione suscitata da questo capitolo arrivò persino a spingere Curtius, come confessa in una missiva a Gertrud Bing (Wuttke 159), a mettere in dubbio l'inserimento della dedica a Warburg.

La storia della ricezione del primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino* inizia con una lettera di Herbert von Einem, storico dell'arte e collega di Curtius presso l'Università di Bonn (Wuttke 160-61). Questi riconosce la difficoltà e la nobiltà del compito di una interpretazione della storia da una prospettiva autenticamente europea, rivendicando preoccupazioni affini a quelle che animano *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Sebbene ancora allo stato di aspirazione, la necessità di considerare le opere d'arte come momenti di un intero storicamente continuo è, secondo von Einem, fortemente sentita da tutti gli esponenti del settore. Ciononostante, vengono recisamente criticate alcune affermazioni di Curtius: in particolare la tesi secondo cui l'arte non sarebbe veicolo di pensiero, al contrario delle opere letterarie. La stroncatura di von Einem sembra individuare però il proprio referente polemico non soltanto in Curtius, bensì anche nella concezione bergsoniana dell'arte e nell'idea che la creazione artistica sia un libero gioco privo di una componente razionale. A questa interpretazione dei fenomeni artistici egli risponde che c'è tanta oggettività in un testo letterario quanta in un'opera d'arte: anche l'affermazione di Curtius secondo cui un libro è un oggetto più reale ed epistemologicamente più complesso di un'immagine avrebbe suscitato, secondo von Einem, la perplessità dello stesso Warburg.

Fortemente colpito dalle parole dello storico dell'arte, Curtius, oltre a mettere in dubbio, come si è detto, l'inserimento della dedica, cercò di informarsi sul modo in cui quel passaggio fosse stato recepito dagli esponenti del Warburg Institute. La morte di Fritz Saxl, avvenuta alla fine di marzo del 1948, impedì ai due studiosi un confronto su questo tema, ma Curtius ricevette una lunga lettera da Ernst Gombrich, la cui risposta, a quanto riportato dal suo autore, risente anche di un confronto con il già direttore dell'Istituto. La lettera di Gombrich discute le argomentazioni di Curtius per correggerle e ribadire, in tal modo, degli assunti fondamentali della storia dell'arte praticata dai membri dell'Istituto, ovvero «in Warburg's Sinn» (Wuttke 178).

Gombrich non si limita infatti a reinstradare Curtius verso una più accettabile interpretazione dell'arte figurativa e del suo studio, ma prende al contempo le distanze da un modo di intendere la storia dell'arte incompatibile con quello praticato da Warburg, le cui posizioni erano a loro volta distanti da un'interpretazione delle opere intesa come visione di essenze e da una concezione

fisiognomica dello stile artistico. Come Curtius in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, nemmeno Gombrich lesina critiche verso la pretesa formalistica di cogliere l'essenza di un'epoca tramite la mera analisi degli elementi formali delle opere d'arte. Tutt'altra è, però, la storia dell'arte in quanto scienza storica: essa si pone problemi analoghi a quelli della scienza della letteratura, come quello della sopravvivenza delle forme antiche e del rapporto dialettico tra la tradizione e la novità della creazione. D'altronde, ricorda Gombrich, una scienza storico-ermeneutica dell'arte esiste e, come il metodo filologico che guida il progetto storico-letterario di Curtius, indaga «la vita e la sopravvivenza» di simboli e forme: in seguito alla diffusione dei lavori di Panofsky, questa disciplina si chiama *iconologia* (Wuttke 179). Ciò non esclude la possibilità di un'interpretazione erronea delle opere d'arte, che rappresenta forse in questa materia un rischio particolarmente consistente. Ma ciò non è dovuto all'oggetto cui la ricerca iconologica si applica, bensì al rischio del diletterismo, che non giustifica la cesura tra «idee difficili e immagini facili» (Ritter Santini). D'altro canto, come nota Gombrich, le differenze esegetiche non si danno unicamente nel campo della storia dell'arte, ma anche in quello della critica letteraria. Allo stesso modo, di fronte al rifiuto, da parte di Curtius, di ammettere il principio della chiarificazione reciproca delle arti, Gombrich riconosce che, se mal esercitato, un tale presupposto può spingere a errori interpretativi data l'accortezza necessaria per maneggiare fonti di diverso tipo, ma che in caso contrario anche i documenti testuali possono alimentare la comprensione dell'opera d'arte, e viceversa.

Nonostante la lettera ricevuta da Gombrich, Curtius non apportò modifiche sostanziali al manoscritto: confrontando l'articolo apparso su *Merkur* nel 1947 con l'attuale primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino* si riscontrano solo poche differenze. La sola ad essere rilevante rispetto a questo tema è la riformulazione del rigido giudizio «das Buch ist realer als das Bild» (495), comunque mantenuto nel testo.⁸ Curtius scrisse a Bing dell'impossibilità di prendere in carico le osservazioni ricevute correggendo il manoscritto: il libro è già in stampa, non ammettendo se non minime modifiche, e soprattutto il suo lavoro lo sta portando altrove (Wuttke 186). In verità, risulta evidente come fosse un altro il motivo per cui Curtius non ha mai apportato delle modifiche a questo passo così discusso e problematico, e che non si sia trattato di un giudizio affrettato, ma di una posizione ben radicata nel pensiero dell'autore, che infatti non mancherà di ribadirla.

Nel mandare alle stampe il volume *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* Curtius inserirà al termine del capitolo una nota, in cui avvalora la propria posizione sul rapporto tra letteratura e arti figurative appellandosi a studiosi illustri come Jacob Burckhardt, nella prima edi-

⁸ Nel volume Curtius scriverà invece che «per molti aspetti [um vieles] il libro è più reale del quadro» (*Letteratura europea e Medio Evo latino* 27). Per quanto riguarda le altre differenze tra il saggio e la versione in volume accenniamo al fatto, interessante perché attinente alla maturazione della posizione di Curtius nei riguardi dello storicismo, che la versione su *Merkur* reca una nota, poi espunta, in cui *Die Entstehung des Historismus* di Friedrich Meinecke viene definito un bel libro («das schöne Buch») in cui però le analisi storiche non trovano un adeguato sostegno filosofico (482). Al termine del capitolo pubblicato nel volume Curtius inserirà, infine, delle considerazioni sul rapporto tra studio della letteratura e comprensione della tradizione europea che erano assenti dalla versione su rivista.

zione, e Bernard Berenson, nella seconda. Il filologo ricorda che il saggio apparso su *Merkur* suscitò l'opposizione degli storici dell'arte, alle critiche dei quali reagisce ribadendo che soltanto la parola, e non le immagini, sono capaci di veicolare dei pensieri: se le opere filosofiche andassero perdute, non sarebbe il patrimonio artistico a potercene restituire il significato (*Letteratura europea e Medio Evo latino* 29). Curtius avrà nuovamente occasione di affermare questa posizione in un articolo degli anni Cinquanta, adducendo come esempio lo stesso confronto tra l'architettura greca e le liriche di Pindaro già presente in *Letteratura europea e Medio Evo latino*:

Mit der Literatur hat es eine eigene Bewandnis. Man pflegt heute Poesie, bildende Kunst, Musik als drei Bereiche von gleicher Wesensart zusammenzustellen. Aber diese Angleichung ist trügerisch. [...] Bei Kunsthistorikern erregte ich durch die Behauptung Anstoß, die Literatur sei Träger von Gedanken, die Kunst nicht. Es koste Kopferbrechen, Pindars Gedichte zu verstehen; für den Parthenon-Fries gelte das nicht. (*Büchertagebuch* 85)⁹

In questo articolo apparso in origine sul quotidiano zurighese *Die Tat* nel 1952, Curtius sottolinea che la ricorrenza di personaggi e immagini antiche nelle opere letterarie è tale da renderle fruibili solo a chi padroneggi la tradizione da cui emergono. Al contrario, è possibile fare esperienza di un'opera d'arte anche per chi non abbia gli strumenti teorici o storici per comprenderla: una tela dal tema mitologico, ad esempio, può avere effetto anche su uno spettatore che non conosca l'episodio rappresentato. Se, invece, non è nota la storia che un *topos* letterario porta con sé, la strada di una reale esperienza del testo è preclusa e se ne fornirà un'interpretazione inevitabilmente errata. Ciò che Curtius sembra intendere è che, mentre è possibile abbandonarsi ad una fruizione meramente estetica dell'opera d'arte (Panofsky 14-15), senza che l'esperienza di essa ne risulti in questo modo dimidiata, affinché si entri realmente in contatto con la dimensione dischiusa dal testo letterario occorre pensarlo in relazione alla tradizione cui appartiene. D'altra parte, un'interpretazione non è, perché meno ingenua, necessariamente più corretta, se manca di un fondamento filologico: di qui la critica che Curtius rivolge alla lettura della poesia hölderliniana proposta da Martin Heidegger (*Büchertagebuch* 87).

Dietro la tesi dello iato tra letteratura e arte figurativa c'è, quindi, la difesa del metodo filologico per la ricerca storica, cui Curtius conferisce in via esclusiva la capacità di compiere la necessaria nonché finalmente possibile dimostrazione dell'unità della tradizione europea. L'atteggiamento ambivalente di Curtius di fronte alle critiche riscosse dal primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino* risulta coerente con la sua personalità di studioso, deciso a trarre dall'insegnamento warburghiano quanto vi fosse di funzionale rispetto all'esposizione della continuità della tradizione occidentale, recuperandone alcuni rilievi metodologici a scapito della materia iconografica cui li applica lo studioso amburghese. D'altra parte, lo scopo del lavoro di Warburg è

⁹ Un altro luogo del volume che raccoglie gli articoli di Curtius per il periodico svizzero (*Büchertagebuch* 37-40) contiene osservazioni che sottolineano la differenza tra l'esperienza *diretta* della letteratura, capace di imporsi immediatamente sul fruitore, e l'*indiretta* esperienza delle opere d'arte tramite immagini fotografiche.

lo studio della storia dell'espressione umana: la storia dell'arte e la permanenza delle forme antiche costituiscono, piuttosto, il mezzo dei suoi studi. La ricerca di Warburg ha mostrato che una volta compresa, anche attraverso l'analisi delle circostanze storiche in cui è nata, l'opera d'arte può essere interpretata come «fonte *sui generis* per la ricostruzione storica» (Ginzburg 61). Nel pensiero di Warburg infatti non viene mai meno la centralità dell'interesse storico, prima ancora che estetico. Non sono rari, anzi, gli attacchi dello studioso alla concezione meramente estetizzante dell'arte, che non comprende lo statuto dell'immagine in quanto «prodotto biologicamente necessario collocato tra la religione e la pratica artistica» (Warburg, «Ricordi di viaggio» 168). La prospettiva di Warburg si pone agli antipodi rispetto ad un'analisi che ricusi di ricostruire a partire dalle espressioni artistiche un più ampio quadro storico, e cui sfugge dunque «l'indistruttibilità dell'uomo primitivo», cioè il fondamento unitario e costante dell'evoluzione culturale.

Le tracce mnemiche o engrammi non sono conservate staticamente nella memoria sociale che, al contrario, le vede modificarsi e rinnovarsi: nella tradizione non ci sono rotture, ma continue metamorfosi. La stessa possibilità di «dar vita a un nuovo stile [...] è offerta solo a coloro che partecipano dell'eredità spirituale complessiva» (Warburg, «Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet» 250). A causa di questo rapporto dialettico individuato tra tradizione e creazione, il metodo messo a punto da Warburg esige «l'interazione di forme e contenuti nel contrasto tra diverse tradizioni» (Gombrich 303), che permetta di vedere, a partire da uno stesso tema, diverse incarnazioni formali. È osservando il riapparire di determinate forme artistiche, interpretate come «indizio di uno stato dello spirito collettivo» (299), che Warburg giunge alla conclusione della continuità della tradizione: essa non ha costituito il presupposto bensì l'esito delle sue ricerche, come sottolineato da Ernst Gombrich nella biografia dello studioso amburghese. Il percorso intellettuale di Warburg poté così confluire nella meditazione di Curtius intorno ad una filosofia della storia letteraria calibrata sulle idee di continuità e permanenza. Accompagnando l'intera evoluzione di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, l'idea della continuità della tradizione si intravede dapprima nella «vaga intuizione» di una «concatenazione di rapporti storici» (532) per essere poi portata alla luce, avvalorata e dimostrata nella mole di riferimenti di cui l'opera si compone.

La vicenda redazionale dell'opera pubblicata con il titolo di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* ci permette di ipotizzare che siano sorte insieme l'idea di dedicare il volume anche a Warburg e quella di porre l'accento, sin dal primo capitolo intitolato *Europäische Literatur*, sulla continuità della tradizione europea da ricostruire attraverso un apposito studio storico. Nella lettera del 1946 con cui Curtius risponde a Bing dopo il silenzio degli anni della guerra, egli le parla del suo impegno nella stesura di un libro il cui titolo dovrà essere «Lateinisches Mittelalter und europäische Literatur», e di cui, come le scrive (Wuttke 137), è stata pubblicata la premessa l'anno precedente, sulla rivista *Die Wandlung*. Più ampiamente di quanto avverrà nella premessa alla prima (1948) e alla seconda (1954) edizione dell'opera, nell'originario *Vorwort* Curtius descrive la genesi del proprio interesse per la letteratura mediolatina, le preoccupazioni da cui ha

avuto origine l'idea dell'opera e il metodo con cui intende trattarla, riassumibile nella collaborazione tra intuizione e intelligenza. Sebbene il nome di Warburg vi sia taciuto, alcuni elementi di questa prefazione – come il riferimento al ruolo di Roma in qualità di capitale simbolica dell'unità culturale europea (Curtius, “Vorwort” 430) – sono riconducibili all'insegnamento dello storico dell'arte e al suo interesse per i fenomeni attraverso cui si manifesta la transizione tra cultura pagana e cristiana (De Laude, “Contro il naufragio della memoria”). Stando alle parole di Curtius, la fotografia dello storico dell'arte ha troneggiato sul suo studio per tutta la durata della guerra, ma fu indubbiamente la ripresa dei rapporti con Gertrud Bing e l'Istituto, la ritrovata «Kosmopolis der Wissenschaft» nominata nell'epistolario (165), che contribuì a conferire all'insegnamento di Warburg la centralità cui l'edizione definitiva di *Letteratura europea e Medio Evo latino* paga tributo. Il titolo fu, infatti, modificato: la *europäische Literatur* ne costituisce ora il primo termine, costituendo l'epicentro delle ricerche raccolte nel volume. Lo stesso Curtius afferma, all'inizio dell'opera, che il suo titolo anticipa un significato che dovrà farsi, di capitolo in capitolo, più precipuo (25): i dati raccolti per descrivere la cultura del Medioevo in quanto periodo di transizione dall'antichità all'Europa moderna sono indirizzati a comprendere storicamente quest'ultima.

A questo punto dovrebbero essersi resi manifesti due aspetti del rapporto di Curtius con il pensiero di Warburg, emersi analizzando le controverse affermazioni sull'arte contenute nel primo capitolo dell'opera. In primo luogo, il giudizio di Curtius sulla *Kunstgeschichte* ha come principale obiettivo polemico una prospettiva teorica estranea allo stesso Warburg: esso non contraddice la dedica allo studioso amburghese, sugellando, al contrario, una meditazione profonda del suo metodo da parte del filologo. Questi infatti si appropria degli aspetti salienti della ricerca di Warburg: l'impostazione antropologica, la ricerca di elementi ricorrenti nel continuo della tradizione e le loro modificazioni. Se, poi, questa operazione – la separazione del metodo di Warburg dall'oggetto rappresentato dall'arte figurativa – sia pienamente legittima, è una questione da indagare in relazione alla genesi e agli obiettivi del metodo dell'amburghese. Dal punto di vista di Curtius essa è certo lecita in quanto coerente con la sua personale interpretazione del pensiero di Warburg, funzionale al progetto di ricostruzione dell'unità storica rappresentata dalla tradizione occidentale.

In secondo luogo, e di conseguenza, dovrebbe essere chiaro che Curtius rivendica affinità con la prospettiva teorica warburghiana per riallacciarsi ad una convincente elaborazione teorica della continuità del divenire storico-artistico. Se si può parlare di una filosofia warburghiana della storia, questa è da ricercarsi nell'antropologia sottesa alla sua concezione della storia dell'arte, che lo porta ad interpretare l'attività artistica come un momento della storia del pensiero. Questa sede non consente di approfondire il problema warburghiano del *Denkraum*, lo spazio del pensiero nei movimenti entro il quale si gioca la sfida dell'orientamento dell'uomo nel mondo: come già la divinazione e il mito, «l'ideale nell'arte e l'astrazione nella scienza discendono dallo stesso desiderio di fare ordine» (Warburg, “Frammenti costitutivi” 39), di reagire alla «metamorfosi delle cose» (Warburg, “Ricordi di viaggio” 194). «Tutto ciò che viviamo non è altro che metamorfosi»

(192) e l'uomo vi fa fronte appellandosi alle risorse della propria memoria, per introdurre tra sé e il mondo quella distanza che è agli occhi di Warburg l'atto fondante della civilizzazione.

La memoria è, in tal senso, il principale motore dell'orientamento: sul tema della *Orientierung*, centrale nelle ricerche di Warburg sulla divinazione antico-pagana, Curtius chiese indicazioni a Bing con una lettera del 1932 (Wuttke 41), spedita durante la stesura di *Deutscher Geist in Gefahr*. Questo *pamphlet*, che costituisce una sorta di introduzione a *Letteratura europea e Medio Evo latino*, manifesta con esemplare chiarezza la volontà di reagire alla crisi che ha investito l'Europa tra gli anni Venti e Trenta mettendone al riparo la tradizione. Il tema dell'orientamento viene messo in tal modo in relazione ad uno studio storico della letteratura, come quello prospettato da Curtius, che intende restituire il corso della tradizione guardando ai suoi microelementi e alle loro modificazioni, come se osservasse le metamorfosi di un organismo vivente, che nei propri cambiamenti non perde comunque l'unità con se stesso. L'Europa è infatti descrivibile come «un organismo [*Gebilde*] che partecipa di due insiemi culturali [*Kulturkörpern*]: antichità mediterranea e modernità occidentale (Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* 20).

3. CONCLUSIONE

Nel presentare a un vasto pubblico una silloge dei lavori di Warburg, Gertrud Bing qualifica la ricerca dello studioso come un tentativo di rinvenire

una categoria di espedienti espressivi della quale possono servirsi tanto la letteratura quanto le arti visive. In retorica, una forma divenuta convenzionale, usata correntemente per comunicare un significato o uno stato d'animo, è detta *topos*. Warburg stabilì l'esistenza di qualcosa di analogo nelle arti figurative. ("Introduzione" XX)

Se, poi, una tale interpretazione del lavoro del pensatore amburghese sia esaustiva o meno, è a sua volta discutibile: questa valutazione aiuterebbe più a comprendere la critica letteraria che fa uso dei concetti di Warburg, che non il genuino pensiero di quest'ultimo, falsandolo anzi almeno in parte (Settis 26). Se una tale sintesi risulta inadeguata per interpretare l'opera dello storico dell'arte, resta però l'altra faccia di questo giudizio sulle parole di Bing: esse possono aiutare a intendere alcuni aspetti dell'opera di Curtius. In una lettera del gennaio 1950, questi le scrive infatti manifestando meraviglia e interesse per i «parallelismi storico-artistici» che Bing ha individuato a seguito della lettura del suo libro, a scapito di ogni resistenza verso la storia dell'arte (Wuttke 196).¹⁰

Lo stesso Curtius ricercherà alcune corrispondenze artistiche alle proprie ipotesi filologiche, come emerge da testi editi negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione della prima edizione di *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Ad esempio, la tendenza, caratteristica dello

¹⁰ Secondo quanto indicato dal curatore del carteggio il giudizio di Bing cui Curtius si riferisce è quello che sarà espresso in un saggio del 1965 (Bing, "A.M. Warburg") che a sua volta anticipa le affermazioni, qui riportate, dall'introduzione a *La rinascita del paganesimo antico*.

stile di Góngora, ad enfatizzare delle descrizioni presentando coppie oppositive di termini «trova un'analogia [...] nella scultura: Bernini sa dare al marmo forma e morbido disegno di piume e di volute o la struttura della dura roccia» (Curtius, "La nave degli Argonauti" 307). Nel testo della conferenza su *Le basi medievali del pensiero occidentale* egli sostiene che è una medesima, nuova, concezione della storia la quale, accantonando il bisogno di un progresso lineare, ci dice che «una cattedrale gotica non è sostituita dalla splendida basilica di San Pietro, né il poema di Dante lo è dai lavori teatrali di Shakespeare» (329). In questo passaggio Curtius si spinge ad affermare anche che «le gemme spirituali di ogni età devono essere trovate nella sua arte e nella sua poesia piuttosto che nella sua filosofia e nella sua scienza», ribadendo la diffidenza per le interpretazioni filosofiche della letteratura già evidente dal severo giudizio sull'*Hölderlin* heideggeriano. Quel testo è sintomo dell'«incursione di filosofi, esistenzialisti o altri» (Curtius, "Le basi medievali del pensiero occidentale" 336), che la critica letteraria si ritrova a fronteggiare, nei tentativi di rispondere alla complessa questione dei rapporti tra filosofia e poesia.

La riflessione sul rapporto tra filosofia e letteratura si apre con la constatazione del fatto che «il mezzo espressivo di questa tradizione è la letteratura, cioè la scrittura d'immaginazione» (Curtius, "Le basi medievali del pensiero occidentale" 331). È significativo, da questo punto di vista, che nella seconda metà del XX secolo la scoperta del metodo topologico in *Letteratura europea e Medio Evo latino* venga ricordata da uno storico dell'arte ricucendo la frattura tra arte figurativa e letteraria. Il giudizio di André Chastel è che «i "motivi" si presentano sempre fin dall'origine in duplice versione, verbale e figurata, per la semplice ragione che la poesia biblica o antica è metaforica, e le forme arcaiche sono simboliche» (Chastel 9). Per Chastel, la diffidenza di Curtius rispetto alla possibilità di trovare un metodo di ricerca comune alla storia dell'arte e alla storia della letteratura non è più problematica: è sufficiente ribadire che tanto le forme letterarie quanto quelle pittoriche sono frutto di una medesima facoltà creatrice, per stabilire le basi di uno studio che, pur prendendo ad esame oggetti diversi, si occupi in ogni caso delle «metamorfosi della favola».

Nonostante le contraddizioni apparenti, è possibile leggere le considerazioni di Curtius sull'arte e sulla filosofia in rapporto alla letteratura sotto un profilo unitario, per far sì che si chiariscano a vicenda. Differente dalle arti figurative in quanto esprime dei pensieri, la letteratura non può essere interpretata secondo le premesse metodologiche della storia dell'arte, ma ciò non implica che possa essere compresa sotto l'esclusivo profilo concettuale. La filosofia è incapace di seguire l'evoluzione delle forme letterarie, la cui origine, come si è visto in riferimento alla funzione fabulatrice, è molto più affine alla creatività che plasma i miti e le opere d'arte che non alla speculazione teoretica. Ciò non toglie che Curtius elabori a sua volta una filosofia della storia letteraria che si appropria di elementi tratti dal pensiero di autori come Bergson e Scheler, nonché di alcuni presupposti della storia dell'arte warburghiana.

Per questa ragione, sebbene il primo capitolo di *Letteratura europea e Medio Evo latino* affermi a più riprese che lo studio della letteratura non deve essere condotto secondo principi dedotti da

discipline estranee alla filologia, queste forniscono in verità molteplici apporti al lavoro di Curtius. Ciò non contraddice l'affermazione dell'autonomia della letteratura, dal momento che sono tutti funzionali ad una ridefinizione della ricerca letteraria come scienza rigorosa. Il giudizio di Curtius in merito alle discipline che circondano la filologia non consiste in un mero rifiuto, ma determina un atteggiamento produttivo, volto alla selezione di ciò che è utile e di ciò che è dannoso per una scienza della letteratura correttamente intesa. Una ricostruzione sintetica come quella intrapresa da *Letteratura europea e Medio Evo latino* non può evitare di rivolgersi, come Curtius ammette, alla storia, alla sociologia, alla filosofia, «ma nel cono di luce dell'osservazione c'è sempre la letteratura» (Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* 8). Occasionalmente, la ricerca letteraria potrà anche guardare alla storia dell'arte, purché la si intenda secondo il programma di Warburg, ovvero come «una scienza dell'orientamento in immagini [...] una nuova storia dell'arte inscritta nell'ambito della scienza della cultura: una storia dell'arte senza frontiere, che non avrebbe avuto limiti temporali e spaziali» (Warburg, "Frammento di un'autobiografia" 15). Ciò non implica da parte di Curtius una revisione, che come si è visto non ha mai avuto luogo, del proprio modo di intendere l'arte figurativa. Ma Warburg ha dimostrato che esiste uno studio storico dell'arte che dalle opere e dalla loro interpretazione trae conclusioni valide per chiunque affronti il problema della tradizione.

4. BIBLIOGRAFIA

- Adhémar, Jean. *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*. The Warburg Institute, 1939.
- Antonelli, Roberto. "Letteratura europea e Medio Evo latino, ovvero Ernst Robert Curtius e l'«altra» Germania." *La letteratura medioevale tedesca nel contesto delle letterature europee. Cinque conferenze*, a cura di Paola Colombo e Chiara Cozzani, Associazione Culturale Italo-Tedesca, 1996, pp. 5-40.
- Auerbach, Erich. "Medioevo romanzo." 1950. *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di Guido Mazzoni, traduzione di Simone Aglan-Buttazzi e Vittoria Ruberl, Nottetempo, 2022, pp. 271-85.
- Bing, Gertrud. "A.M. Warburg." *Journals of the Warburg and the Courtauld Institutes*, vol. 8, 1965, pp. 299-313.
- . "Introduzione." *La rinascita del paganesimo antico* di Aby Warburg, La Nuova Italia, 1966, pp. VII-XXXI.
- Chastel, André. *Favola Forme Figure*. 1978. Traduzione di Maria Vittoria Malvano e Maria Zini, Einaudi, 1988.
- Curtius, Ernst Robert. "Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter." *Merkur*, vol. 1, n. 4, 1947, pp. 481-97.

- . “Calderón und die Malerei.” 1936. *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Francke Verlag, 1960, pp. 376-411.
- . *Büchertagebuch*. 1951-1952. Francke Verlag, 1960.
- . “Vorwort zu einem Buche über das Lateinische Mittelalter und die Europäische Literatur.” 1945. *Kritische Essays zur Europäische Literatur*. Francke Verlag, 1984, pp. 429-35.
- . “Le basi medievali del pensiero occidentale.” 1949. *Letteratura della letteratura. Saggi critici*, a cura e con un saggio di Lea Ritter Santini, Il Mulino, 1984, pp. 327-45.
- . “La nave degli Argonauti.” 1950. *Letteratura della letteratura. Saggi critici*, a cura e con un saggio di Lea Ritter Santini, Il Mulino, 1984, pp. 301-25.
- . *Lo spirito tedesco in pericolo*. 1932. A cura e con un saggio di Annamaria Bercini, I libri di Emil, 2018.
- . *Letteratura europea e Medio Evo latino*. 1948. A cura e con introduzioni di Roberto Antonelli, traduzione di Anna Luzzatto e Mercurio Candela, indici di Corrado Bologna, Quodlibet, 2022.
- De Laude, Silvia. “Contro il naufragio della memoria. *Letteratura europea e Medio Evo latino* di Ernst Robert Curtius: approssimazioni all’edizione definitiva.” *Engramma*, n. 147, 2017, pp. 11-29, doi.org/10.25432/1826-901X/2017.147.0006. Ultimo accesso 18 Giugno 2026.
- . “Il Medioevo secondo Ernst Robert Curtius e Aby Warburg.” *Immagine & Parola*, vol. 1, 2020, pp. 45-69, doi.org/10.19272/202014601003. Ultimo accesso 18 Giugno 2026.
- Efal, Adi. “Le regard philologique de Warburg.” *Images revues*, n. 4, 2013, DOI: doi.org/10.4000/imagesrevues.2853. Ultimo accesso 18 Giugno 2026.
- Forster, Kurt W. *Il metodo di Aby Warburg. L’antico dei gesti, il futuro della memoria*. 2018. Traduzione di Giulia Bordignon, Ronzani, 2022.
- Ginzburg, Carlo. “Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo.” 1966. *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*. Adelphi, 2023, pp. 49-115
- Ghelardi, Maurizio. *Aby Warburg. La lotta per lo stile*. Aragno, 2012.
- . “La ricerca di una fisica del pensiero”. *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*. Carocci, 2022, pp. 17-28.
- Godman, Peter. “The Idea of Ernst Robert Curtius and the Genesis of ELLMA.” Ernst Robert Curtius. *European Literature and the Latin Middle Ages*, traduzione di William R. Trask, Princeton University Press, 1990, pp. 599-653.

- Gombrich, Ernst. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*. 1970. Con un saggio di Katia Mazzucco, traduzione di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Abscondita, 2018.
- Guillemin, Anna. "The Style of Linguistics: Aby Warburg, Karl Vossler and Hermann Osthoff." *Journal of the History of Ideas*, vol. 69, n. 4, 2008, pp. 605-26, [jstor.org/stable/40208081](https://www.jstor.org/stable/40208081). Ultimo accesso 18 Giugno 2026.
- Panofsky, Erwin, e Fritz Saxl. "Classical Mythology in Medieval Art." *Metropolitan Museum Studies*, vol. 4, n. 2, 1932-1933, pp. 228-80.
- Panofsky, Erwin. "La storia dell'arte come disciplina umanistica." 1940. *Il significato nelle arti visive*, con un saggio di Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, traduzione di Renzo Federici, Einaudi, 2010.
- Ritter Santini, Lea. "Idee difficili e immagini facili: Ernst Robert Curtius, Aby Warburg e le formule del patetico." *Lettere Italiane*, vol. 45, n.1, 1993, pp. 3-17, [jstor.org/stable/26265383](https://www.jstor.org/stable/26265383). Ultimo accesso 18 Giugno 2026.
- Settis, Salvatore. "Pathos ed ethos, morfologia e funzione." *Moderna*, vol. 6, n. 2, 2004, pp. 23-34, doi.org/10.1400/19051. Ultimo accesso 18 Giugno 2026.
- Warburg, Aby M. "Frammenti costitutivi per una teoria pragmatica dell'espressione". 1888-1903. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura e con un saggio di Maurizio Ghelardi, Einaudi, 2021, pp. 21-87.
- . "L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento." 1914. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura e con un saggio di Maurizio Ghelardi, Einaudi, 2021, pp. 615-82.
- . "Ricordi di viaggio dal territorio degli indiani Pueblo nell'America settentrionale." 1923. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura e con un saggio di Maurizio Ghelardi, Einaudi, 2021, pp. 166-94.
- . "Frammento di un'autobiografia." 1927. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura e con un saggio di Maurizio Ghelardi, Einaudi, 2021, pp. 5-18.
- . "Il metodo della scienza della cultura." 1927. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura e con un saggio di Maurizio Ghelardi, Einaudi, 2021, pp. 715-17.
- . "Il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto all'evoluzione del moderno sentimento della natura." 1929. *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura e con un saggio di Maurizio Ghelardi, Einaudi, 2021, pp. 519-33.

Warnke, Martin. "Pathosformel." *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, a cura di Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, Europäische Verlaganstalt, 1980, pp. 61-68.

Wellek, René. "The Concept of Baroque in Literary History." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 5, n. 2, 1946, pp. 77-109, doi.org/10.2307/425797. Ultimo accesso 18 Giugno 2026.

Wölfflin, Heinrich. *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*. 1888. Traduzione di Angelica Tizzo, Abscondita, 2010.

—. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. 1915. Traduzione di Rodolfo Paoli, Abscondita, 2012.

Wuttke, Dieter, a cura di. *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*. Valentin Koerner Verlag, 1989.

Sezione

LE EMOZIONI NEL TESSUTO LETTERARIO. AUTORE E LETTORE IN DIALOGO ATTRAVERSO LA GEFÜHLSTEXTUALITÄT

EMOTIONS IN THE LITERARY TEXTURE. AUTHOR AND READER IN DIALOGUE THROUGH
THE 'GEFÜHLSTEXTUALITÄT'

Irene Orlandazzi¹

 ORCID: 0000-0002-5127-2714

Università degli Studi di Parma (ror: 02k7wn190)

ABSTRACT

All'interno del quadro teorico transdisciplinare disegnato dalle emozioni, questo contributo intende presentare una categoria di analisi innovativa, la *Gefühlstextualität*, con la quale poter individuare i vari elementi testuali che veicolano le emozioni dell'autore e che funzionano al contempo come stimolo di nuovi fenomeni emotivi nel lettore nel momento della ricezione. Alla luce di questa categoria, le emozioni possono quindi essere indagate nella complessità del circolo ermeneutico, in quanto fenomeni incarnati che guidano e determinano tutto ciò che è l'umano *bíos*. Nella seconda parte dello studio, attraverso l'applicazione della *Gefühlstextualität* alla lettura di una pagina tratta dal *Werther* di Goethe, si mette in luce come le emozioni si facciano parole che continuano a preservare al loro interno un intenso valore emotivo, formando un vero e proprio tessuto letterario nel quale poter rintracciare una poetica delle emozioni che inserisce la letteratura e il suo studio all'interno del paradigma neuroscientifico odierno della *5E Cognition*.

Parole chiave: 5E Cognition; Antropologia letteraria; Circolo ermeneutico; Gefühlstextualität; Gefühlstextualität; Neurohumanities.

Within the transdisciplinary theoretical framework of emotions, this contribution presents an innovative analytical category, the *Gefühlstextualität*, to identify textual elements conveying the author's emotions, stimulating new emotional phenomena in readers during text reception. Emotions can therefore be investigated within the complexity of the hermeneutic circle as embodied phenomena that guide and determine all aspects of human *bíos*. The second part of the study applies the *Gefühlstextualität* to the analysis of a page from Goethe's *Werther*, highlighting how emotions become words that retain an intense emotional value, forming a literary texture in which a poetics of emotions can be traced, which places literature and its study within the contemporary neuroscientific paradigm of *5E Cognition*.

Keywords: 5E Cognition; Literary Anthropology; Hermeneutic Circle; Gefühlstextualität; Gefühlstextualität; Neurohumanities.

Orlandazzi, Irene. "Le emozioni nel tessuto letterario. Autore e lettore in dialogo attraverso la Gefühlstextualität". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 42-60.

¹ Titolare di un Contratto di Ricerca presso l'Università di Parma, finanziato dall'Unione Europea – NextgenerationEU, CUP D93C25000240006.



1. EMOZIONI: L'ANTROPOLOGIA LETTERARIA TEDESCA IN DIALOGO CON LA 5E COGNITIVE SCIENCE

Il tema delle emozioni rappresenta un terreno fertile per instaurare una riflessione che travalichi i confini tra le diverse discipline, scardinando la contrapposizione tra *hard sciences* e *human sciences* e rendendo invece evidente la necessità di nuovi e sistematici intrecci.

A ben guardare, in tutti i secoli fino a oggi e in tutte le differenti declinazioni del sapere i fenomeni emotivi sono il cuore pulsante della natura umana. Come già dimostra Darwin, le emozioni sono infatti alla base di ogni nostro atto comunicativo, di ogni nostra espressione, dunque del pensiero e di ogni nostra azione (239). Oggi questa stessa idea ha dato forma a un nuovo paradigma neuroscientifico, la *5E Cognitive Science*, che rispetto alla canonica *4E Cognition* aggiunge una quinta E, proprio per sottolineare l'importanza delle emozioni in ogni processo cognitivo.

La *4E Cognitive Science* è stata introdotta e teorizzata dal filosofo Shaun Gallagher, il quale ha sintetizzato la natura della cognizione attraverso quattro diverse 'E': il pensiero è incarnato (*embodied*), situato in un determinato ambiente sociale e materiale (*embedded*), volto all'azione (*enacted*), ed esteso (*extended*) – ormai in modo sempre più evidente e pervasivo – agli oggetti che rappresentano una vera e propria estensione delle funzioni del corpo e della mente. Di recente, a seguito delle ultime acquisizioni nel campo neuroscientifico in merito al ruolo delle emozioni nella determinazione del pensiero e delle azioni, il paradigma citato ha accolto una nuova, quinta E, la quale sta appunto per l'aggettivo *emotional*: ogni atto cognitivo è sempre, intrinsecamente e fortemente determinato dal punto di vista emotivo. Affermano Fausto Caruana e Marco Viola: «le nostre azioni, le nostre decisioni e i nostri ricordi hanno sempre una connotazione emozionale. Perché, insomma, il nostro pensiero è fatto di emozioni» (19). Ecco che si apre, oggi, il paradigma della *5E Cognitive Science*, entro il quale convergono le più recenti declinazioni teoriche di ogni ambito disciplinare.

Anche lo studio della letteratura, dunque, deve avvenire all'interno di tale paradigma, poiché ogni atto creativo e ricettivo è *in primis* un atto cognitivo radicato nel corpo e nella mente dell'autore e del lettore (Gallese e Wojciehowski; Zunshine). Con le parole di Vittorio Gallese, «la narrazione è uno dei modi per crearsi, uno dei modi per inventarsi, e per divenire se stessi definendo un rapporto stretto fra narrazione e individuazione» (*Cosa significa essere umani* 24).

In quest'ottica l'esperienza letteraria può essere considerata nella sua interezza e complessità, ovvero come azione incarnata e situata in un determinato ambiente, estesa ai dispositivi che la supportano e sempre connotata e guidata dalle emozioni di colui che scrive e di colui che legge (Gallese, *Embodied Simulation*; Caracciolo e Kukkonen). Lo stesso Gallagher afferma che la scrittura è a pieno titolo una pratica cognitiva, quindi, secondo la *5E Cognition*, anche emotiva (*Embodied and Enactive Approaches to Cognition* 23). A questo proposito Renata Gambino e Grazia Pulvirenti, nella loro più recente formulazione della proposta neuroermeneutica, affermano:

We became acutely aware that the arts are intricately embedded in biocultural discourse and hold a central position in the scientific exploration of the mindbrain and its processes. It progressively appeared to us inadequate to deal with any specific aesthetic phenomenon without considering the complexity in which it is rooted, namely the connection between the brain and its activity and all that this activity has produced and is nourished by—the body, the emotions, the environment, culture, society, and history. (xii)

L'opera d'arte deve essere considerata come il risultato materialmente tangibile della costante interazione tra mente, corpo e ambiente, la quale avviene secondo i rapporti riassunti nelle cinque 'E' descritte sopra. Ecco allora legittimato il dialogo transdisciplinare presentato finora:

Taluni temono che affrontare queste tematiche con l'armamentario prosaico della scienza possa in qualche modo sminuire, se non addirittura distruggere la magia che ci invade quando contempliamo un'opera d'arte. Se condividessi questa preoccupazione dedicherei il mio tempo ad altro. Al contrario, è proprio il convincimento che la prospettiva neuroscientifica consenta un'ulteriore valorizzazione della dimensione distintiva e straordinaria dell'arte e dell'esperienza estetica che mi convince che ci stiamo muovendo in una direzione potenzialmente gravida di risultati interessanti per chiunque sia interessato a meglio comprendere chi siamo. (*Corpo e azione nell'esperienza estetica* 262)

È per questo motivo che, soprattutto dagli anni Novanta del secolo scorso¹ e in modo sempre più proficuo oggi, le scienze umane dialogano con le scienze dure, e, nel caso specifico del presente contributo, la letteratura (tedesca) dialoga con le neuroscienze intorno al terreno comune delle emozioni (Ballerio; Hogan; Mellmann; Salgaro). Come già sottolineato da Gambino e Pulvirenti, lo studio della letteratura e di qualsiasi oggetto artistico frutto dell'immaginazione non può infatti prescindere dalla conoscenza e dall'indagine di tutti i processi neurali, somatici, emotivi e cognitivi sottesi all'atto creativo stesso. Letteratura e neuroscienze sono quindi entrambe rivolte verso l'indagine della natura umana e del rapporto corpo-mente, di cui le opere letterarie che leggiamo sono un risultato concreto che resiste allo scorrere del tempo.

Come provato dalle teorie enattiviste (Colombetti; Scarantino), le emozioni rappresentano il motore di ogni nostra azione, quindi anche di ogni atto creativo e immaginativo. Studiare letteratura attraverso quest'ottica significa allora potersi addentrare al di là del mero contenuto di un testo, delle sue caratteristiche formali e contestuali. Significa invece considerare questi aspetti, insieme a molti altri, come risultati *non-casuali* dei processi emotivi e cognitivi che attraversano corpo e mente dell'autore, guidando – fisiologicamente – la mano che scrive. Il *focus* sulle emozioni, al contempo, permette di considerare la prospettiva del lettore allo stesso livello di quella dell'autore. Oggi le più avanzate applicazioni dello studio empirico della letteratura (Salgaro; Jacobs) si concentrano infatti sull'indagine dell'interazione tra il testo e l'esperienza emotiva del fruitore, capace di aggiungere strati di significato al testo mantenendo in essere il circolo ermeneutico, ormai definito *neuroermeneutico* (Gambino e Pulvirenti, *Storie menti mondi*).

¹ È in questi anni che, con la scoperta dei neuroni specchio da parte del gruppo di ricerca parmense guidato da Giacomo Rizzolatti, diventano chiare le basi neurali di fenomeni cognitivi quali ad esempio l'empatia, l'immaginazione, l'immedesimazione, il ricordo. Si veda, a titolo esemplificativo, Rizzolatti e Sinigaglia.

Il cuore di questo contributo e il fulcro intorno al quale si riuniscono tutti i diversi aspetti finora menzionati è una categoria di analisi innovativa. Tale categoria, denominata *Gefühlstextualität*, rappresenta un utile strumento per sintetizzare le diverse metodologie proprie di una prospettiva transdisciplinare, e può essere utilizzata per mettere a fuoco i fenomeni emotivi – il *Gefühl* – che costituiscono il sostrato stilistico del testo letterario e che il lettore esperisce durante la sua ricezione.

La cornice teorica entro la quale si situa la *Gefühlstextualität*, insieme alle più recenti applicazioni della neuroermeneutica, è *in primis* quella di una concezione incarnata della conoscenza e soprattutto del linguaggio, formulata in modo esplicito e preciso entro il quadro dell'antropologia letteraria tedesca del secolo XVIII (Agazzi; Cometa; Gambino e Pulvirenti; Tedesco). All'interno di una più ampia visione antropologica, Johann Gottfried Herder postulava nella sua *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (*Saggio sull'origine del linguaggio*) del 1772 una riflessione sul linguaggio dell'uomo che oggi faremmo ricadere entro i confini della *Embodied Cognition*. Più in particolare, in questo saggio emerge in modo inequivocabile la connessione, logica e argomentata, tra il linguaggio e l'esperienza sensibile dell'essere umano. Herder lega infatti fin da subito la definizione di «linguaggio affettivo» (32) all'espressione dell'universo emotivo e degli istinti naturali di qualsiasi essere vivente. È questa la natura più profonda di ciò che chiamiamo oggi *lingua madre*: la lingua materna è l'unica lingua con cui riusciamo a esprimere il nostro io più intimo. Così già Herder affermava che «il momento più intenso di un sentimento, laddove e sebbene di rado lo si raggiunga, riafferma sempre i suoi diritti e vibra negli accenti immediati della lingua materna» (32).

Ecco dunque chiaro il legame tra lingua ed emozioni. Ponendo le basi per lo sviluppo del paradigma odierno della *5E Cognitive Science*, Herder dimostra che l'origine del linguaggio risiede nell'*anima*, luogo di incontro tra corpo e mente, dove vengono processati a livello cognitivo ed emotivo tutti gli stimoli sensibili provenienti dal mondo esterno. In questo nesso risiede anche il cuore della *poiesis*, atto creativo che, attraverso il *Gefühl*, il sentimento, fa di uno stimolo *poesia*, ovvero parola dotata di energia creativa che continua a significare e a ricrearsi nel tempo. Scrive Herder: «La poesia e la formazione dei generi della lingua attengono, dunque, alla stessa condizione umana e gli organi generativi del discorso ne sono, per così dire, lo strumento di propagazione» (76).

La lingua e tutte le creazioni che ne derivano hanno allora la loro origine nell'anima dell'essere umano, caratterizzata e movimentata da diversi stati d'animo, oggi chiamati scientificamente *emozioni*. Questo poiché, come spiegano le neuroscienze, ogni atto cognitivo ha origine nell'interazione tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda, e tale interazione è, come già detto, incarnata, situata, enattiva, estesa ed emotivamente connotata. È allora legittimo considerare il linguaggio come espressione del legame mente-corpo e dell'interazione con il mondo esterno (Gallese, *Language and bodily multimodality*): *Hirn*, *Herz* e *Welt*, cervello, cuore e mondo, come afferma lo

stesso Herder nel saggio *Sul conoscere e sul sentire dell'anima umana*, sono indissolubilmente collegati e interdipendenti (337-39; 351). Il linguaggio, e di conseguenza la parola poetica, sono determinati dal continuo scambio tra questi tre elementi. Si legge di nuovo nella *Abhandlung*: «non esiste stato dell'anima umana che non sia suscettibile di parole o che effettivamente non venga definito mediante parole dell'anima» (Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio* 117).

Quest'ultima affermazione, situata nel contesto odierno della ricerca, appare gravida di strade da percorrere. In particolare, il dialogo tra letteratura e neuroscienze promosso dal ramo transdisciplinare delle *Neurohumanities* consente di indagare l'affermazione herderiana in tutte le sue sfaccettature. Gli 'stati dell'anima umana', le emozioni, sono oggi al centro di studi neuroscientifici e cognitivi, che a loro volta possono intrecciarsi con gli studi letterari che si concentrano sulla 'parola', potente rivelatrice di quegli stessi stati latenti e altrimenti nascosti. Afferma a tal proposito Gallese:

L'arte è il frutto maturo del modo nuovo e diverso con cui l'uomo a un certo punto della propria storia si è rapportato con la 'realtà' del mondo esterno. Il mondo materiale non è più considerato esclusivamente come un dominio da piegare utilitaristicamente ai propri bisogni. L'oggetto materiale perde l'esclusiva connotazione di strumento per divenire simbolo, pubblica rappresentazione, *eidōs* capace di evocare la presentificazione di qualcosa che, apparentemente, non è presente se non nella mente dell'artista e in quella di chi guarda la sua opera. Questa 'sintonizzazione mentale' tra creatore e fruitore ha radici profonde nell'esperienza condivisa che tutti facciamo dell'evidenza naturale del mondo, verosimilmente anche se non soprattutto grazie ai meccanismi neurali [...]. L'arte distilla e condensa quest'esperienza universalizzandola e al tempo stesso affermando un nuovo modo possibile di guardare alla realtà mettendola in scena. L'oggetto artistico, che non è mai oggetto in sé stesso, ma polo di una relazione intersoggettiva, quindi sociale, emoziona in quanto evoca risonanze di natura sensori-motoria e affettiva in chi vi si mette in relazione. (*Corpo e azione nell'esperienza estetica* 249-50)

L'opera d'arte, anche dal punto di vista neuroscientifico, è una chiave d'accesso verso le emozioni altrui. Qualche decennio prima, il neuroscienziato Antonio Damasio dichiarava l'interconnessione tra sentimenti, emozioni e arte, facendo in questo caso particolare riferimento proprio alla *poesia*:

I do not see emotions and feelings as the intangible and vaporous qualities that many presume them to be. Their subject matter is concrete, and they can be related to specific systems in body and brain, no less than vision or speech. [...]
Finally it is important to realize that defining emotion and feeling as concrete, cognitively and neurally, does not diminish their loveliness or horror, or their status in poetry or music. Understanding how we see or speak does not debase what is seen or spoken, what is painted or woven into a theatrical line. Understanding the biological mechanisms behind emotions and feelings is perfectly compatible with a romantic view of their value to human beings. (182)

Il legame tra parole ed emozioni è allora il cuore pulsante dell'intreccio tra letteratura e neuroscienze, dove l'antropologia letteraria tedesca del secolo XVIII rappresenta un terreno privilegiato per poter mettere in atto tale dialogo transdisciplinare.

In particolare, il punto di vista neuroscientifico oggi può aiutare a comprendere oggettivamente e a indagare quello che fa di una serie di parole – declinate in prosa oppure in versi – po-

esia, quella di cui parla Damasio poco sopra. Per utilizzare un termine tecnico, si parla oggi di *literariness* – *letterarietà* –, ovvero di un «uso più consapevole delle proprietà rappresentazionali, formali, strutturali e cognitive del linguaggio» (Gambino e Pulvirenti, *Storie menti mondi* 69). Ciò che permette di tracciare una linea retta tra il passato e il presente, tra l'antropologia letteraria della *Aufklärung* e una teoria neuroscientifica degli affetti, risiede allora nel concetto di *stile*, quello che secondo Alberto Casadei è «il possibile punto di giunzione, la delicata sinapsi» (9) che permette di porre in contatto fattori come la corporeità, l'ambiente (*Umwelt*) e il contesto storico, sociale e culturale nel quale questi stessi fattori si muovono intrecciandosi. Nell'indagare il substrato biologico della letteratura, lo studioso arriva a definire lo stile come un insieme di elementi attrattori che riescono a perdurare in contesti differenti e anche tra loro molto distanti, creando così un *continuum* tra passato e presente e tra diversi ambiti disciplinari. Ecco che allora, in questo senso, il fatto che una determinata opera riesca a essere riletta ancora dopo secoli, trovando la possibilità di una riattualizzazione, sia da ricondurre innanzitutto alle sue caratteristiche stilistiche, «che devono essere tali da giustificare le riletture più libere, in grado di chiudere sinapsi rimaste incomplete nell'ambiente contemporaneo dell'autore, e invece riprese e attivate in nuovi contesti» (15). In questa prospettiva, continua Casadei,

L'analisi teorico-storica delle implicazioni dello stile in quanto proprietà biologico-cognitiva *higher level*, idonea a veicolare nuclei di senso generando elementi attrattori, ha permesso di toccare in modo nuovo [...] numerosi aspetti della fase creativa e della ricezione delle opere letterarie e artistiche in genere. (95)

Il *focus* sulle emozioni, e più in generale il paradigma della *5E Cognition*, aiuta a individuare proprio quegli 'elementi attrattori' che veicolano dal punto di vista stilistico l'universo esperienziale – intreccio di cuore, cervello e mondo – dell'autore trasmettendolo al lettore, il quale re-interpreta, riattivandoli, quegli stessi elementi stilistici². In questo continuo scambio, che si snoda tra mente e corpo, risiede il valore intrinsecamente antropologico della letteratura. Allora, attraverso la categoria della *Gefühlstextualität* si intende indagare il rapporto che sussiste tra il testo letterario e le emozioni, le quali, nel momento creativo messo in atto dall'autore, prendono la forma di parole che, nel momento della ricezione, agiscono sul lettore come stimoli (*trigger*) che attivano il sistema mente-corpo e che generano, quindi, una rinnovata energia emotiva che aggiunge ulteriori strati di significato al testo stesso. Con le parole di Arthur M. Jacobs:

Single words also have a meaning beyond the specific context we find them embedded in: we have encountered these words in many other contexts before, and our semantic representation of these words potentially contains traces of all these different contexts, giving them complex emotional connotations. (187)

² Si consideri a questo proposito anche il concetto di *Affective-Cognitive Stylistics* elaborato da Patrick Colm Hogan, *Style in Narrative*.

Il dialogo tra letteratura e neuroscienze, con particolare riferimento alle metodologie più recenti proprie della neuroermeneutica e della poetica cognitiva, permette di indagare e mettere scientificamente alla prova quest'ultima citazione e tutto quanto affermato in precedenza. Lo strumento di indagine che si intende presentare in questo contributo è una categoria di analisi innovativa dalla natura transdisciplinare, capace di rivelare il ruolo chiave delle emozioni nella creazione e nella ricezione del testo letterario.

2. LA GEFÜHLSTEXTUALITÄT: LE EMOZIONI NEL TESSUTO LETTERARIO

Lo sguardo transdisciplinare, che si trasmette anche sul piano metodologico della ricerca, è richiesto dall'oggetto di studio stesso, per natura non circoscrivibile a un unico ramo del sapere e a una unica metodologia di indagine. Parlare di emozioni e della loro espressione e ricezione nel testo letterario, infatti, significa *in primis* parlare dell'essere umano, del suo complesso sistema mente-corpo e della necessità innata di *esprimere*, attraverso differenti forme d'arte, le sensazioni, i sentimenti e i pensieri che attraversano quello stesso sistema. Studiare le emozioni, che sia da una prospettiva letteraria o da una prospettiva neuroscientifica, significa allora addentrarsi nel concetto di *bíos*, la parte più intima e vitale dell'essere umano che sradica e ricongiunge qualsiasi dicotomia.

Ci si muove dunque all'interno del quadro della *narratologia naturale* teorizzata da Monika Fludernik, secondo la quale l'atto del narrare è legato all'essenza della natura umana, compresa in senso innanzitutto biologico, dunque in senso sovrastorico e transculturale: «*la narratività è una funzione dei testi narrativi che s'incentrano su un'esperienzialità di natura antropomorfa*» (221). Come ci conferma oggi la *5E Cognition*, l'esperienzialità è guidata soprattutto dalla sfera emotiva, che determina e filtra tutti i nostri processi cognitivi, decisionali, dunque le nostre azioni. La narratologia naturale di Fludernik si cala in questa prospettiva all'interno di una riflessione sulla funzione del racconto e della sua relazione con l'espressione dell'interiorità:

Gli esistenti, nella misura in cui sono esseri umani, possono muoversi, parlare e pensare, e il loro agire necessariamente ruota intorno alla loro interiorità, alla loro autoconsapevolezza, alle loro percezioni e alla loro sfera emotiva. [...] Il racconto è l'unica forma discorsiva in grado di rappresentare l'interiorità, in particolare l'interiorità altrui, e di farlo dall'interno. (222)

Non è un caso che il discorso di Fludernik emerga nella metà degli anni Novanta del secolo scorso, momento in cui stavano arrivando le prime scoperte rivoluzionarie nel campo neuroscientifico – ad esempio quella dei neuroni specchio –, che hanno reso possibile la comprensione profonda dei meccanismi cognitivi ed emotivi sottesi a quella 'interiorità' e alla sua espressione attraverso i processi creativi. Al centro della narratologia naturale presentata dalla studiosa, infatti, ci sono le emozioni e l'intera esperienza del soggetto che racconta e di colui che, in seguito, legge il racconto. È questa intera esperienza – l'interconnessione di mente e corpo del *ganzer*

Mensch – a determinare l'atto creativo e quello ricettivo. Nelle parole di Fludernik, in sintesi, si intravedono già i contorni di ciò che oggi viene definita più concisamente *5E Cognitive Science*:

L'esperienzialità si lega a un certo numero di fattori cognitivamente rilevanti, a partire da quelli che riguardano la presenza di un protagonista umano e la sua reazione non solo fisica ma anche emotiva a una serie di eventi; in effetti, lo si è detto, l'esperienzialità può implicare soltanto la messa in rilievo dell'interiorità di un personaggio. In altre parole, perché si dia un racconto non è necessario che a essere mostrata sia la reazione di un personaggio di fronte a una serie di eventi; è in effetti sufficiente che a emergere sia la sua sfera intima, senza che 'in gioco' entri alcun tipo di azione. (228)

Quello che interessa oggi nell'ambito degli studi letterari, in particolare nella cornice di questo contributo, è indagare *come* l'interiorità venga rappresentata e veicolata attraverso l'atto del raccontare.

Le emozioni dell'autore entrano a far parte del testo che leggiamo attraverso diversi elementi stilistici, retorici, semantici e altri ancora, che nel momento della ricezione emanano il loro potenziale emotivo e si riattivano nell'esperienza del lettore. Il testo è in questo senso un luogo di contatto tra autore e lettore, tra passato e presente, dove diverse esperienze emotive e cognitive si incontrano in un unico ambiente. Per comprendere un testo letterario nelle sue profondità, allora, serve scorgere tutti quegli elementi portatori di potenziale emotivo che l'autore ha inteso tra le parole. Il testo, in questo senso, viene concepito secondo il suo significato etimologico di *tessuto*, derivato dal termine latino *textus*, che indica un intreccio ordinato di trama e ordito, due elementi traducibili, per la tesi che si sta sostenendo, tra ambiente e individuo, *Außenwelt* e *Innenwelt*. Afferma a questo proposito Monika Schwarz-Friesel:

Il potenziale emotivo dei testi letterari, e quindi anche la loro capacità di stimolare la fantasia, di forzare le strutture del pensiero, di evocare nuovi contenuti nella coscienza e sentimenti intensi, dipende in ultima analisi non solo dalla struttura complessiva di tutti gli elementi emotivi della lingua, ma anche dall'interazione di tutte le informazioni incentrate sul testo a livello micro e macrostrutturale. L'impatto potenziale delle opere finzionali può essere ricostruito solo attraverso la complessa interazione tra fattori interni e fattori esterni al testo. (366-67; trad. mia)

Grazie a queste considerazioni si rinforzano i confini di una categoria di analisi innovativa, la *Gefühlstextualität*, capace di leggere il testo scorgendo i singoli fili che lo compongono, focalizzando l'attenzione sull'espressione emotiva e sul suo effetto.

La categoria è composta da due concetti principali: *Gefühl*, quel sentimento inteso alla luce della *5E Cognition*, e *Textualität*, ovvero l'insieme di tutti gli elementi testuali che, come in un tessuto, veicolano un determinato messaggio. Il concetto di *Textualität* si rifà in particolare alla definizione che Peter Stockwell dà dalla prospettiva della poetica cognitiva: «[h]umans are comprised of minds, bodies and shared experiences. Texts are the objects produced by people drawing on these resources. Textuality is the outcome of the workings of shared cognitive mechanics, evident in texts and readings. Texture is the experienced quality of textuality» (1). *Da questa citazione si comprende la differenza tra i concetti di texture e textuality*: la testualità è l'insieme

di tutte le caratteristiche che compongono un testo, e che possono anche risiedere al di fuori del testo stesso, ovvero nel contesto o nelle connessioni tra testi diversi. La *texture* si riferisce invece alle caratteristiche tangibili a livello intratestuale, ovvero all'insieme di tutti gli elementi stilistici che creano diverse modulazioni e varie densità in uno specifico testo, che determinano a loro volta differenti esperienze ricettive. In generale si può quindi affermare che la testualità comprende la *texture*, mentre non è vero il contrario. La categoria di analisi include dunque il concetto di 'testualità', poiché si concentra sulla *texture* di un testo letterario ma, al contempo, la considera all'interno di un contesto più ampio, formato dalle condizioni storiche e culturali entro cui si situa il testo stesso, dall'ambiente sociale e materiale che esperiscono prima l'autore e poi il lettore, e dalle varie influenze letterarie che confluiscono nel testo in oggetto. Il testo viene quindi considerato all'interno del processo dinamico che intercorre tra individuo e ambiente secondo i principi riassunti dalla *5E Cognition*. Con le parole di Stockwell:

The physical material and sensible world and the abstract idealised and conceptual world are intimately bound together: mind/body dualism is rejected, and along with it, other false discontinuities such as rationalism and emotion, form and function, literal and metaphorical, real and fictional, and so on. [...] Creating literature is natural; reading is a natural process – both draw on our natural cognitive capacities even as they create a sense of transcendence. (4-5)

Tornando alla categoria di analisi, specificare la testualità con il determinante '*Gefühl*' significa concentrare la propria attenzione su tutti gli elementi – testuali, stilistici, letterari, contestuali – che rimandano alla sfera delle emozioni e dell'espressione degli affetti tramite l'atto creativo della scrittura. A livello testuale, il *Gefühl* è sollecitato da una serie di termini ricorrenti, riconducibili alla sfera degli affetti, e da una consapevole articolazione da parte dell'autore del proprio sentire attraverso il ritmo del testo, dato dal susseguirsi delle frasi e da particolari scelte operate a livello sintattico e fonologico. In sintesi, il concetto di *Gefühl* richiede di considerare la testualità, di cui parla Stockwell, in relazione al campo semantico del *Fühlen*, del sentire, rendendo così l'esperienza della scrittura e della fruizione del testo particolarmente intensa sul piano emotivo. Mediante la categoria della *Gefühlstextualität* è dunque possibile mettere in luce nel testo le caratteristiche riconducibili alla volontà dell'autore di esprimere le proprie emozioni attraverso la materialità del tessuto letterario. Tali caratteristiche fungono da *input*, generando durante la lettura fenomeni empatici e associativi legati all'esperienza soggettiva del lettore, che oggi le neuroscienze possono indagare e dimostrare.

In sintesi, la *Gefühlstextualität* può essere definita come l'insieme delle caratteristiche testuali e stilistiche che rendono discorsivi i processi emotivi e cognitivi legati alla sfera del *Fühlen*. In questo senso, tale categoria testuale fa emergere una vera e propria *poetica delle emozioni* che si sprigiona nella interazione tra testo, autore e lettore rendendola tangibile nella *texture* della pagina.³

³ Lo studio preparatorio di quanto segue è contenuto in Orlandazzi 205-11.

Nel concreto, la *Gefühlstextualität* aiuta ad analizzare il testo prendendo in esame contemporaneamente diversi livelli, focalizzando l'attenzione sulla resa testuale dei fenomeni emotivi che coinvolgono, anche nel processo della scrittura, corpo e mente di autore e lettore:

1. Livello fonologico: la *Gefühlstextualität* mette in evidenza innanzitutto gli aspetti fonologici di un testo che, considerati insieme all'intera stratificazione formale, manifestano l'intenzionalità autoriale e più in particolare i sentimenti e le sensazioni che l'autore esprime attraverso la fonetica – il suono – del tessuto letterario. Emergono in questo senso assonanze, allitterazioni, rime e altre caratteristiche veicolate dalle singole lettere delle parole che costellano un testo.
2. Livello lessicale: con l'ausilio di strumenti propri della linguistica, come software e corpora, è possibile applicare la *Gefühlstextualität* all'analisi lessicale quantitativa e qualitativa di un testo, facendo emergere un vero e proprio *tessuto* di parole che rimandano alla sfera delle emozioni, degli affetti e delle sensazioni provenienti dall'esterno che attraversano corpo e mente. Tale livello è reso ancora più esplicito non solo dalla frequenza di alcuni lessemi ricorrenti, che in termini retorici si traduce in anafore e ripetizioni, bensì anche dal loro reciproco accostamento e intreccio.
3. Livello sintattico: il modo in cui vengono articolati e strutturati frasi e periodi concorre a impartire al testo un determinato ritmo, il quale, alla luce della *Gefühlstextualität*, altro non è che una riproduzione del ritmo dei pensieri e delle sensazioni dell'autore nel momento della scrittura. Si crea così a livello testuale una scansione ritmica degli affetti, che può essere messa in evidenza attraverso la combinazione di un'analisi quantitativa e di una più dettagliata analisi qualitativa, che consideri dunque anche le caratteristiche della sintassi di un determinato passaggio e non solo la frequenza di frasi, periodi o strutture specifiche. La sintassi, ovvero il ritmo del testo, diviene in questa prospettiva un ulteriore livello di stratificazione che contribuisce a esprimere i moti interiori legati allo stato emotivo e cognitivo dell'autore e che, al contempo, riproduce testualmente azioni e movimenti corporei, come il respiro o l'atto stesso della scrittura.
4. Livello retorico: nel quarto livello di stratificazione testuale, la *Gefühlstextualität* si esplicita attraverso una serie di espedienti retorici messi in atto dall'autore col fine di trasmettere e amplificare il proprio sentire (Gambino e Pulvirenti, *Mind the Text!* 83-91). Di nuovo attraverso l'analisi, al contempo quantitativa e qualitativa, è possibile riconoscere una serie di figure retoriche che rimandano alla sfera delle emozioni e degli affetti. La figura retorica più ricorrente è quella della metafora, nella quale termini afferenti a concetti apparentemente distanti vengono accostati in un'unica espressione linguistica generando così nel lettore, durante la ricezione del testo, processi associativi e immaginativi. Le figure retoriche diventano in questo senso strumenti linguistici e stilistici fondamentali per imprimere nel testo l'idea di quella interdipendenza tra mente e corpo

che caratterizza i fenomeni emotivi. Applicare la categoria di analisi al livello retorico di un testo significa dunque riconoscere e mettere in evidenza tutte le diverse associazioni semantiche (similitudini, metafore) o le apparenti incongruenze⁴ prima testuali e poi cognitive che, insieme ai precedenti livelli, contribuiscono a veicolare il sentire e il pensiero dell'autore, generando al contempo piacere estetico nel momento della ricezione.

5. Livello semantico: l'integrazione dei quattro livelli precedenti concorre alla creazione di un livello ulteriore, ovvero il livello semantico. L'insieme delle caratteristiche fonologiche, lessicali, sintattiche e retoriche riconducibili alla categoria della *Gefühlstextualität* attribuisce al testo un determinato significato che viene trasmesso al lettore. A sua volta questi, proprio mediante l'atto della ricezione, ha la possibilità di interpretare ciò che legge e di aggiungere strati di significato sulla base della propria esperienza (in questo caso soprattutto *emotiva*) e del proprio pensiero. Ciò che si presenta – poeticamente e concettualmente – su un piano generale è una semantica legata a una concezione incarnata (*embodied*) dell'esperienza umana e di tutti i processi affettivi e cognitivi. Oggi tale semantica viene riproposta in chiave sperimentale all'interno del paradigma della *5E Cognitive Science*, ponendo così le basi per una possibile lettura transdisciplinare dei testi letterari e per una indagine sperimentale – per mezzo degli strumenti e delle tecniche proprie delle neuroscienze – degli effetti concreti che tutti gli elementi riconducibili alla *Gefühlstextualität* hanno sull'esperienza emotiva e cognitiva del lettore.

Di seguito si propone uno schema riassuntivo della *Gefühlstextualität*:

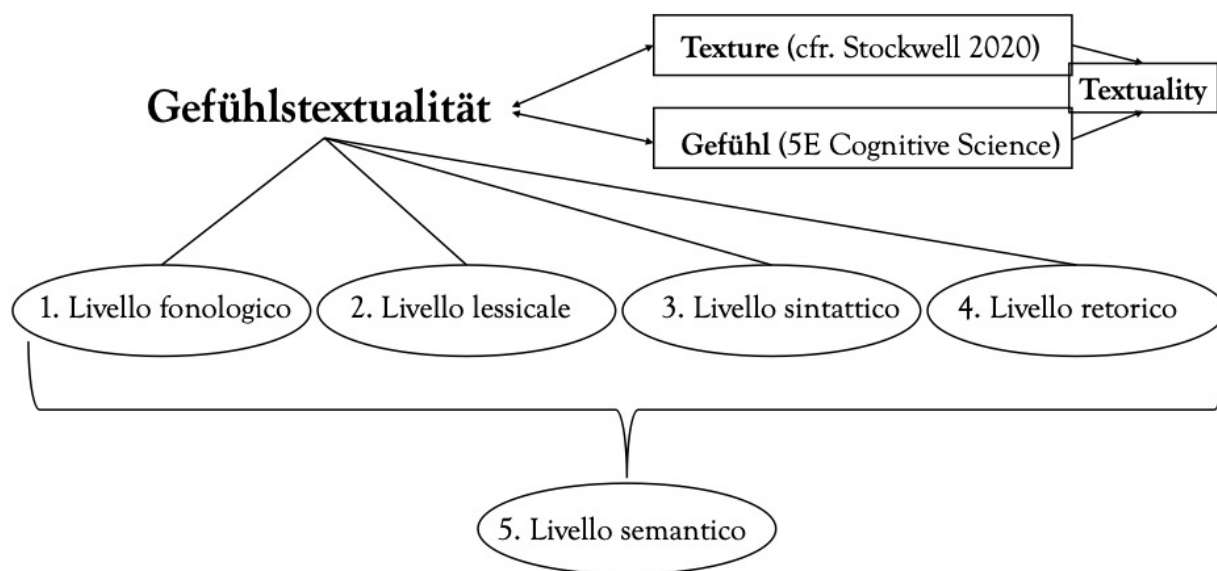


Fig. 1: Livelli di analisi della *Gefühlstextualität*

⁴ *Stolpersteine* nel lessico neuroermeneutico di Gambino e Pulvirenti. Si riveda a questo proposito la FAM 2.0 (*Mind the Text!* 83-91 e figura 1). Per quanto concerne il livello retorico, le studiose parlano di «Rhetorical foregrounded features, i.e. elements that mark an extensive array of possible tropes (e.g. metaphors, symbols, similes), but also structural disruptions, collisions between frames and scripts, rhetorical manipulation, situation model construction, etc.» (87).

In sintesi, questa categoria permette di analizzare il testo focalizzando l'attenzione su tutti gli elementi stilistici, ovvero fonologici, lessicali, sintattici, retorici e semantici, che l'autore *intesse* per veicolare il proprio sentire interiore.

3. UNA PAGINA DAL *WERTHER*

A titolo esemplificativo, si intende ora applicare la *Gefühlstextualität* all'analisi testuale⁵ del seguente passaggio tratto dal romanzo epistolare *Die Leiden des jungen Werthers* di Goethe, e più precisamente dalla famosa lettera del 18 agosto:

Das volle, warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt. Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Tal überschaute und alles um mich her keimen und quellen sah; wenn ich jene Berge, vom Fuße bis auf zum Gipfel, mit hohen, dichten Bäumen bekleidet, jene Täler in ihren mannigfaltigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Rohren dahingleitete und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüberwiegte; wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschwärme im letzten roten Strahle der Sonne mutig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite, und das Schwirren und Weben um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte, und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwängt, und das Geniste, das den dürren Sandhügel hinunter wächst, mir das innere, glühende, heilige Leben der Natur eröffnete: wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele. (51-52)⁶

In questo passaggio Werther descrive il pieno e tiepido sentimento – «Das volle, warme Gefühl» – *che lo pervadeva di fronte alla moltitudine e alla vivacità della natura*, prima che quello stesso sentimento non diventasse l'origine del suo struggimento interiore. Questo contrasto è messo in risalto dalla prima frase, che anticipa esplicitamente il tormento di Werther dovuto all'ambiguità della bellezza e dell'amore che diventano le passioni – *Leidenschaften* –, ovvero letteralmente i dolori che giorno dopo giorno lo portano alla morte.

Il contrasto, sottolineato dall'avverbio *sonst* alla quarta riga, viene rinforzato dalla descrizione del quadro naturale che *un tempo* rappresentava la fonte della felicità di Werther, nutren-

⁵ Per ragioni di spazio si prescinde ora da una analisi approfondita del romanzo goethiano nel contesto letterario e culturale del tempo.

⁶ «Quel sentimento pieno e caldo del mio cuore per la vibrante natura, quel sentimento che mi estasiava, che trasformava il mondo circostante in un paradiso, si è ormai tramutato in un crudele persecutore, in uno stato d'animo tormentoso che non mi abbandona mai. Un tempo, quando dalla rupe contemplavo la fertile valle distesa al di là dal fiume e sino alle colline, e intorno a me tutto germinava e cresceva, quando vedevo quei monti ammantati, dai piedi alla vetta, di alti, rigogliosi alberi, quelle valli dalle molteplici sinuosità ombreggiate da amene foreste, mentre il quieto fiume che scorre tra i bisbiglianti canneti rispecchiava le amate nubi che il venticello serotino cullava sì lì nel cielo, quando tutto intorno sentivo gli uccelli animare la foresta e i moscerini a milioni danzavano spavaldi negli ultimi rossi raggi di sole, il cui ultimo, dardeggiante sguardo liberava dall'erba il ronzante maggiolino, quando l'andirivieni intorno a me mi induceva a osservare il suolo, e il muschio, che alla mia dura rupe strappa nutrimento, e la sterpaglia cresciuta giù per l'arida, sabbiosa duna, mi svelavano l'intima, ardente, sacra vita della natura, allora accoglievo ogni cosa con cuore partecipe, mi smarrivo in quell'infinita pienezza e nella mia anima si agitavano le splendide, vivificanti forme del mondo infinito» (50).

dolo con sensazioni, stimoli e sentimenti che attraversavano corpo e mente insieme. A livello testuale, questo quadro naturale è reso attraverso una serie di espedienti stilistici e retorici che vogliono trasmettere anche al lettore il *Gefühl* al centro della descrizione.

Applicando la categoria della *Gefühlstextualität* all'analisi, si nota immediatamente come il passaggio sia caratterizzato da un susseguirsi di lessemi che, accostati, disegnano con precisione la visione naturale che si apriva davanti al protagonista: Felsen, Fluß, Hügel, Tal, Berge, Gipfel, Bäume, Wälder, Wolken, Himmel, Vögel, Sonne, per citarne alcuni. Questi vocaboli, tutti riconducibili alla sfera semantica della natura, costituiscono un fitto tessuto entro cui si snodano le sensazioni corporee e i pensieri descritti da Werther nella lettera, restituendo così a livello lessicale il legame tra il mondo interiore e l'ambiente circostante, oggi alla base della *Embodied Cognition*.

Anche dal punto di vista fonologico, il passaggio è consapevolmente costruito affinché gli accostamenti delle singole lettere restituiscano i rumori, i fruscii e gli scrosci propri del paesaggio naturale al centro della descrizione. In particolare, si riconosce una bilanciata alternanza tra dentali, fricative, sibilanti e aspirate, volta a replicare, in modo quasi onomatopeico, i suoni della natura che circondano Werther e che generano l'insorgere di pensieri e sensazioni. La fonetica del passaggio è contraddistinta soprattutto dalla consonante sibilante /s/, che compare all'interno di molti sostantivi e verbi, col fine di restituire a livello testuale il flusso costante – si pensi al rumore di un fiume che scorre – di stimoli che provengono dall'ambiente che circonda il protagonista. Al contempo, la frequenza di sibilanti sottolinea foneticamente il legame che sussiste tra gli elementi naturali presenti e l'anima di Werther, rappresentata dall'ultimo sostantivo del passaggio citato 'Seele', che non a caso inizia con una sibilante, qui nella variante sonora /z/. Goethe, in questo modo, riproduce testualmente l'essenza incarnata del pensiero e dell'atto creativo, entrambi radicati nel rapporto di scambio dinamico tra individuo e ambiente. Vengono così poste le basi letterarie di ciò che oggi i neuroscienziati provano all'interno del paradigma della *5E Cognition*.

A questo proposito, l'autore utilizza in particolare la sintassi per veicolare e riprodurre il flusso costante di stimoli, sensazioni e pensieri che avvolgono il corpo e la mente di Werther. Dalla terza all'ultima riga del passaggio si riconosce infatti un unico lungo periodo, scandito da frasi coordinate principalmente per asindeto, che riproducono con le parole e con il ritmo del testo il 'mondo infinito' – «unendliche Welt» – intorno a Werther. Le virgole, i punti e virgola e i due punti che costellano il passaggio riproducono testualmente il dinamico accumularsi delle sensazioni che provengono dalla natura e che pervadono il protagonista, sottolineando la connessione costante – mai divisa da un punto fermo – tra il mondo interno (*Seele*) e il mondo esterno (*Welt*). Il ritmo che si snoda nel tessuto letterario riproduce così il circolo in continuo divenire tra gli stimoli provenienti dall'ambiente, sociale e materiale, e la mente e il corpo dell'individuo che li esperisce.

A livello retorico, il *Gefühl* del protagonista viene veicolato ed espresso soprattutto attraverso la sinestesia, ovvero nell'accostamento di lessemi e verbi che rimandano a diverse sfere sensoriali, con particolare enfasi sui sensi della vista e dell'udito, come è di esempio, alla settima riga, «der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Rohren», «il quieto fiume che scorre tra i bisbiglianti canneti» nella traduzione italiana (50), o ancora «summenden Käfer», «ronzante maggiolino» alla riga undicesima. La lettura del passaggio, grazie a tutti i livelli a cui si esprime la *Gefühlstextualität*, stimola infatti diversi sensi contemporaneamente, riproducendo in questo modo la pervasività delle sensazioni che provengono dal contatto con il mondo naturale.

Attraverso la lente della *Gefühlstextualität*, sommando i diversi livelli che la categoria di analisi aiuta a riconoscere, diviene chiara la semantica del passaggio, costruita sulla riproduzione testuale di stimoli, visioni e sensazioni che generano il sentimento – il *Gefühl* – che pervade l'anima di Werther. A questo proposito, il lessema *Seele* che chiude il passaggio funge da personificazione e da fulcro intorno al quale si ricongiungono tutti i livelli analizzati, esprimendo a livello lessicale, fonologico, sintattico e retorico una semantica volta a esprimere l'interiorità dell'individuo, in questo caso rappresentata dall'anima di Werther che incontra e incarna il mondo infinito intorno a sé.

4. PAROLE EMOTIVE: AUTORE E LETTORE IN DIALOGO

Attraverso la lente della *Gefühlstextualität*, e sulla base di tutto quanto esposto, si può dunque riconoscere nei testi letterari una poetica attraversata da *parole emotive* che racchiudono il sentire dell'autore per veicolarlo e farlo risuonare e riesperire in forma nuova anche nella mente e nel corpo del lettore. In questo senso, tale categoria risulta fondamentale per due ragioni principali: da una parte guida l'analisi e l'interpretazione del testo letterario nell'ottica della *Textimmanenz*, agendo come lente di ingrandimento per scorgere e analizzare tutte quelle caratteristiche intrinseche e immanenti al testo in questione che rimandano alla sfera del *Gefühl*, restituendo così *testualmente* una poetica delle emozioni. Dall'altra parte, la *Gefühlstextualität*, calata in una prospettiva neuroermeneutica, agisce sulla *Reader-response* uscendo quindi dall'immanenza del testo per diventare, con tutto l'insieme degli elementi testuali che la definiscono, il fattore elicitante delle risposte emotive e cognitive nel lettore di ogni tempo. È qui che si incontrano dunque la prospettiva dell'autore e quella del lettore.

LA GEFÜHLSTEXTUALITÄT

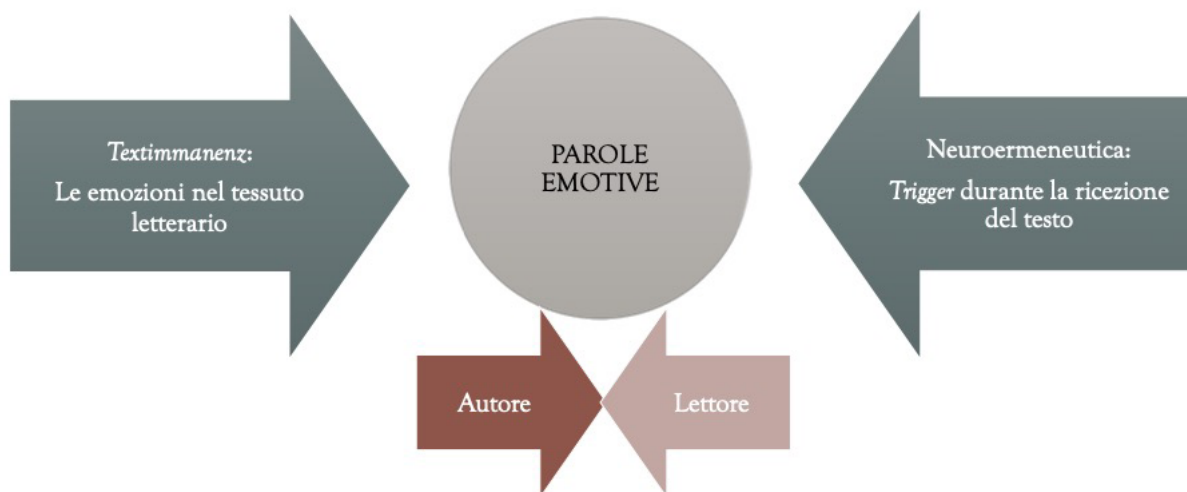


Fig. 2: Schema applicativo della *Gefühlstextualität*

Afferma Ulrich Knoop:

Le parole letterarie devono essere considerate con molta più attenzione, perché il loro significato non viene 'fornito' insieme a esse, ma può essere compreso solo attraverso una lettura linguisticamente attiva. Humboldt lo spiega quando parla di ciò che sono la lingua e la parola, ovvero *energeia*. Si tratta della capacità della parola di indicare cose e relazioni nella loro interezza, ovvero di riferirsi possibilmente a tutti i suoi ambiti, e ciò è possibile solo come apertura e movimento della parola. (151; trad. mia)

Quella *energeia* di cui parla Humboldt corrisponde al potenziale emotivo di una parola o di un intero testo, il quale continua a rigenerarsi nel perenne e dinamico circolo ermeneutico. Leggere i testi attraverso la lente della *Gefühlstextualität* permette in questo senso di riconoscere il materiale emotivo che compone il testo, rendendolo un vero e proprio *tessuto* portatore di energia sempre viva e rinnovabile in ogni interpretazione e lettura. Come sottolineato nel passo citato poco sopra, è questa energia emotiva che rende la parola aperta a nuove letture e al contempo dinamica, capace di condensare al suo interno l'interezza e la complessità del rapporto che intercorre tra l'individuo che scrive e l'ambiente che lo circonda, ovvero ancora una volta tra *Innenwelt* e *Außenwelt*. Come afferma Maurice Blanchot a proposito dello *spazio letterario*, infatti, «il poema – la letteratura – sembra legato ad una parola che non può interrompersi, in quanto essa non parla, essa è. [...] Così l'opera è opera solo quando diventa l'intimità aperta di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge» (23).

Le parole emotive, insieme a tutti gli elementi testuali riconducibili alla sfera degli affetti che emergono attraverso la categoria di analisi presentata, sono in sintesi ciò che determina la *letterarietà* di un testo. Per utilizzare ancora la definizione di Casadei, la *Gefühlstextualität* mette

in luce diversi «elementi attrattori» (9) che, grazie al loro intrinseco potenziale emotivo, rappresentano stimoli per il lettore, ovvero veri e propri *trigger* che elicitano nuovi processi emotivi e cognitivi nel momento della ricezione.

5. CONCLUSIONI, PROSPETTIVE

Attraverso questa categoria di analisi è allora possibile indagare l'esperienza letteraria nella sua totalità, rintracciando nei testi tutti gli elementi che risuonano con l'esperienza emotiva del lettore e che al contempo stimolano nuovi processi cognitivi. In questo senso, le emozioni creano un tessuto letterario aperto a continue riletture e interpretazioni, e capace di generare piacere estetico. Proprio le risposte relative al piacere estetico che si prova leggendo un testo letterario oggi possono essere studiate e osservate nei loro effetti concreti, che si riverberano a livello somatico, cognitivo ed emotivo nel momento della ricezione. In questa prospettiva, le neuroscienze rappresentano uno strumento fondamentale per poter indagare questi aspetti, e la categoria di analisi presentata si propone di entrare in dialogo con tali metodologie di indagine proprie delle scienze dure per poter considerare un testo nella sua complessità, riconoscendo e analizzando gli effetti di tutti gli elementi stilistici che veicolano un valore estetico, dunque, ancora una volta, *letterario*.

La *Gefühlstextualität* – costruita sull'idea di un connubio transdisciplinare tra letteratura tedesca e neuroscienze cognitive – rende infatti possibile leggere i testi letterari come concreti tessuti di emozioni, ovvero intrecci di sensazioni, sentimenti e pensieri che formano un fitto e solido sostrato testuale, sul quale poggiano materialmente le parole. In quest'ottica, la lente della *Gefühlstextualität* evidenzia con particolare efficacia la poetica delle emozioni che si snoda nei testi e che continua a risuonare nel corpo e nella mente del lettore.

Si aprono così nuove e stimolanti prospettive nella ricerca umanistica, nell'auspicio di una collaborazione sempre più concreta e frequente tra scienze umane e scienze dure, la cui efficacia si è inteso dimostrare in queste pagine, pur senza esaurirne in alcun modo le possibilità di approfondimento e ampliamento. La stessa categoria presentata origina dall'antropologia letteraria tedesca per proporsi come chiave di lettura transdisciplinare applicabile all'analisi di testi di diverse letterature e di diverse epoche, rappresentando un possibile punto di incontro e di ulteriore scambio tra differenti tradizioni culturali e letterarie.

BIBLIOGRAFIA

Agazzi, Elena. "Alcune riflessioni sul concetto di «ganzer Mensch» nel tardo Illuminismo tedesco." *Cultura tedesca*, n. 50, 2016, pp. 75-99.

Ballerio, Stefano. *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*. Ledizioni, 2013.

- . “Letteratura e emozioni”. *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di Laura Neri e Giuseppe Carrara, Carocci, 2022, pp. 343-56.
- Blanchot, Maurice. *Lo spazio letterario*. Trad. di Gabriella Zanobetti e Goffredo Fofi, Einaudi, 1967.
- Caracciolo, Marco, e Karin Kukkonen. *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*. The Ohio State University Press, 2021.
- Caruana, Fausto, e Marco Viola. *Come funzionano le emozioni. Da Darwin alle neuroscienze*. Il Mulino, 2018.
- Casadei, Alberto. *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*. Il Saggiatore, 2018.
- Colombetti, Giovanna. “Enacting Affectivity.” *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford University Press, 2018, pp. 571-88.
- . *The Feeling Body. Affective Science Meets the Enactive Mind*. MIT Press, 2014.
- Cometa, Michele. “Il paradigma estetico dell’antropologia di Johann Gottfried Herder.” *Ratio Imaginis: Uomo e mondo nell’antropologia filosofica*, a cura di Bruno Accarino, Ponte alle Grazie, 1991, pp. 67-76.
- Damasio, Antonio R. *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Putnam, 1994.
- Darwin, Charles. *The Expression of Emotions in Man and Animals*. John Murray, 1872.
- Fludernik, Monika. “Verso una narratologia naturale.” *Linguaggio, letteratura e scienze neurocognitive*, a cura di Stefano Ballero e Stefano Calabrese, trad. di Filippo Pennacchio, Ledizioni, 2014, pp. 194-266.
- Gallagher, Shaun. *Embodied and Enactive Approaches to Cognition*. Cambridge University Press, 2023.
- Gallagher, Shaun, et al., a cura di. *The Oxford Handbook of 4E Cognition*. Oxford University Press, 2018.
- Gallese, Vittorio. “Corpo e azione nell’esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica.” *Mente e Bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, a cura di Ugo Morelli, Allemandi, 2010, pp. 245-62.
- . “Embodied Simulation and the Aesthetics of Literary Experience: A Biocultural Approach.” *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 67, n. 3, 2025, pp. 261-83.
- . “Language and bodily multimodality. The role of embodied simulation.” *Sistemi intelligenti*, vol. 37, n. 2, 2025, pp. 165-82.

- Gallese, Vittorio, e Ugo Morelli. *Cosa significa essere umani?: corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*. Raffaello Cortina, 2024.
- Gallese, Vittorio, e Hannah Wojciehowski. "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology." *California Italian Studies*, vol. 2, n. 1, 2011.
- Gambino, Renata, e Grazia Pulvirenti. "Herder precursore delle teorie sull'Embodiment e sulla cognizione incarnata." *Cognitive Philology*, n. 12, 2019, pp. 1-27.
- . *Storie, menti, mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*. Mimesis, 2018.
- . *Mind the Text! Neurohermeneutics for Suspicious Readers*. Cambridge Scholars Publishing, 2024.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Die Leiden des jungen Werthers." 1774. *Goethes Werke [in 14 Bänden]*, Bd. 6, *Romane und Novellen I*, a cura di Erich Trunz. Beck, 1982, pp. 7-124; *I dolori del giovane Werther*, trad. di Enrico Gani, Einaudi, 2021.
- Herder, Johann Gottfried von. *Saggio sull'origine del linguaggio*. Trad. di Agnese Paola Amicone, Nuova Pratiche Editrice, 1995.
- . *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume (1778)*. *Werke [in 10 Bänden]*, Bd. 4, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, a cura di Jürgen Brummack et al., Verlag, 1994, pp. 327-93; *Herder. Saggi del primo periodo (1765-1787)*. Trad. Di Elena Orlandazzi, Bompiani, 2023, pp. 369-561.
- Hogan, Patrick Colm. *What Literature Teaches us about Emotion*. Cambridge University Press, 2011.
- . *Style in Narrative: Aspects of an Affective-Cognitive Stylistics*. Oxford University Press, 2020.
- Jacobs, Arthur M. *Neurocomputational Poetics. How the Brain Processes Verbal Art*. Anthem Press, 2023.
- Knoop, Ulrich. "Das Wort im literarischen Text". *Handbuch Sprache in der Literatur*, a cura di Anne Betten et al., De Gruyter, 2017, pp. 140-59.
- Mellmann, Katja. *Emotionalisierung – von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund: eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. mentis, 2006.
- Orlandazzi, Irene. *Per una poetica delle emozioni. L'antropologia letteraria del 'ganzer Mensch' in dialogo con le neuroscienze*. Milano University Press, 2026.
- Rizzolatti, Giacomo, e Corrado Sinigaglia. *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Raffaello Cortina, 2006.

Salgaro, Massimo. *Stylistics, Stylometry and Sentiment Analysis in German Studies*. V&R Unipress-Brill, 2023.

Salgaro, Massimo, a cura di. *Verso una neuroestetica della letteratura*. Aracne, 2009.

Scarantino, Andrea. "The Motivational Theory of Emotions." *Moral Psychology and Human Agency*, a cura di Justin D'Arms e Daniel Jacobson, Oxford University Press, 2014, pp. 156-85.

Scarantino, Andrea, a cura di. *Emotion Theory: The Routledge Comprehensive Guide*. Routledge, 2025.

Schwarz-Friesel, Monika. "Das Emotionspotential literarischer Texte." *Handbuch Sprache in der Literatur*, a cura di Anne Betten et. al., De Gruyter, 2017, pp. 351-70.

Stockwell, Peter. *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh University Press, 2020.

Tedesco, Salvatore. "Herder e la questione dell'Einfühlung. Estetica e teoria della conoscenza fra Mitfühlen e Familiengefühl." *Rivista di estetica*, n. 48, 2011, pp. 203-15.

Zunshine, Lisa, a cura di. *Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford University Press, 2015.

Saggi

ESPERIENZE ASSOLUTE E MONDO NON UMANO NELLE AUTOBIOGRAFIE DELL'AUTISMO

ABSOLUTE EXPERIENCE AND NON-HUMAN WORLD IN AUTISM AUTOBIOGRAPHIES

David Watkins

 ORCID: 0009-0003-8508-779X

Università degli Studi di Trieste (ror: 02n742c10)

ABSTRACT

In questo articolo, guarderemo al concetto di non umano – così centrale nel dibattito contemporaneo – dalla prospettiva dell'autismo. Sovvertendo l'idea dell'autismo come universo chiuso e autoreferenziale, andremo a cercare, proprio nelle autobiografie scritte da persone autistiche, modi più sottili e radicali di percepire il mondo esterno, di mettere in primo piano tutti gli elementi non umani che siamo soliti tenere sullo sfondo: l'aria, le luci, le cose che ci circondano.

Parole chiave: Autismo; Autobiografia; Non umano; Esperienze assolute; Donna Williams.

In this article, we will look at the concept of the non-human – so central to contemporary debate – from the perspective of autism. By overturning the idea of autism as a closed, self-referential universe, we will seek, precisely in the auto-biographies written by autistic people, more subtle and radical ways of perceiving the outside world, bringing into the foreground all the non-human elements that we usually keep in the background: the air, the lights, the things that surround us.

Keywords: Autism; Autobiography; Non-human; Absolute Experience; Donna Williams.

Watkins, David. "Esperienze assolute e mondo non umano nelle autobiografie dell'autismo".
Enthymema, No. 39, 2026, pp. 61-72.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

1. L'ARIA, LE LUCI, LE COSE

Un'interiorità chiusa, impermeabile dall'esterno. L'etimo dell'autismo – un “ismo” del “sé stesso” – contiene in sé l'idea di un'autoreferenzialità assoluta. Nel nostro vocabolario, così come nel nostro immaginario, autistica sarebbe quella sensibilità che, recisi i rapporti col circostante, vive isolata in un mondo a parte, ripiegata nel circuito dei propri interessi ristretti e ripetitivi, anaffettiva al cospetto di tutto ciò che esula da quel circuito. Autistico sarebbe il distacco freddo, l'identità irrelata, la solitudine originaria. Tutto, nell'autismo, starebbe *dentro*, niente *dintorno*: il mondo incapsulato nel versante del soggetto, di un soggetto incapace di sentire il mondo che è di fuori di lui. È la stessa idea che si riverbera nelle metafore che ancora oggi, non di rado, vengono utilizzate per descrivere questa condizione: il ‘recinto’, la ‘prigione’, la ‘barriera di vetro’, lo ‘sguardo perso’.

Non appena iniziamo a leggere le autobiografie scritte da persone autistiche, tuttavia, queste metafore rivelano la propria inconsistenza e il nostro vocabolario, insieme all'immaginario che si porta dietro, risulta via via più inadeguato. Entriamo negli universi letterari di Donna Williams, di Lucy Blackman, di Dawn Prince-Hughes, di Tito Mukhopadhyay, di Anand Prahlad, di Dara McAnulty, di Fabrizio Acanfora, e ci chiediamo come mai, nella nostra cultura, si sia finito per chiamare autismo una condizione in cui il mondo circostante viene percepito e descritto in un modo così intenso e preciso da essere il vero protagonista di queste autobiografie, le quali ci appaiono, d'altronde, meno autoreferenziali di quelle a cui la tradizione letteraria ci ha abituati. Le *Confessioni* (1782-1813) di Jean-Jacques Rousseau cominciano con l'affermare l'unicità di un individuo inimitabile, il solo addetto a narrare gli eventi del proprio mondo interiore: «Io solo. Sento il mio cuore e conosco gli uomini. Non sono fatto come nessuno di quanti ho incontrato» (55). *Nessuno in nessun luogo* (1992) di Donna Williams, per fare un esempio tra i tanti possibili, inizia con una descrizione estatica della luce e delle particelle dell'aria che attraversano una soggettività porosa – «Passavo attraverso loro e loro passavano attraverso me» – felice di «perdersi in qualsiasi cosa»: nella geometria di una carta da parati, nei pulviscoli della polvere, in uno «schema di suoni» (11) in sottofondo, nell'amicizia che si può instaurare non solo con gli animali, ma anche con gli oggetti e con le cose, quando queste vengono affrancate dal loro uso e guardate per sé stesse.

Contemplare l'aria e la luce che ci circonda, tenersi in contatto con il mondo inerte delle cose. Forse, se l'autismo ci è potuto sembrare un universo impermeabile e chiuso, è semplicemente perché, in fondo, non siamo ancora disposti a riconoscere come significative esperienze come queste, che pure implicano, per loro natura, un'uscita del soggetto da sé stesso, un incontro reale con il mondo. E se tali esperienze non ci sembrano significative è forse perché incontrare il mondo, per noi, equivale, essenzialmente, a stare in una relazione tra individui umani, nella forma di un io che dialoga con un tu, mentre il mondo a cui le persone autistiche guardano e danno voce è un mondo che, spesso, non riserva alcuna preminenza né all'io né all'umano.¹

¹ A questo proposito, vedi l'articolo di Silverman, quando afferma che, nella percezione autistica, «human and non human entities interface as equals» (314); l'articolo di Savarese, dove osserva che «Tito's relation to the world—his sense of around»

In uno dei suoi saggi più inesauribili, Proust notava come l'elemento essenziale dello stile di Flaubert, ciò che faceva di questo stile un analogo della rivoluzione copernicana, stesse tutto in una certa capacità di eliminare il privilegio dell'umano sul non umano e del soggetto sull'oggetto, subordinando l'occhio che guarda alla cosa che viene guardata e accedendo così a una visione in cui «gli uomini sono non già superiori, ma inferiori alle cose» (316). Qualcosa di simile accade in queste autobiografie. Qui, l'aria, le luci, le cose – tutto ciò che siamo abituati a tenere sullo sfondo dei nostri volti, dei nostri traffici e delle nostre parole – passano, finalmente, in primo piano.

L'autoreferenzialità che attribuiamo all'autismo sarebbe, allora, la cartina di tornasole del nostro antropomorfismo, il sintomo e la misura della nostra ritrosia a riconoscere come degne di essere vissute esperienze che si danno al di fuori dell'umano. E se la filosofia contemporanea, in alcuni dei suoi esiti più significativi,² sta tentando di uscire in vario modo da quel «sonno antropologico» (Foucault 366) che Foucault aveva diagnosticato come la cifra più caratteristica della cultura moderna, prestare ascolto alle parole degli autistici non sarà soltanto un esercizio utile a comprendere l'autismo, ma qualcosa che chiama in causa i grimaldelli della nostra stessa cultura e, con essi, il nostro modo di stare al mondo.

2. È TROPPO

La nostra percezione ordinaria è limitata a ciò che ci interessa ai fini dell'azione. Nel tran-tran degli impegni diurni, tendiamo a percepire soltanto ciò che è utile al nostro agire. Senza rendercene conto, operiamo di continuo una selezione che, separando il rilevante dall'irrilevante, ci consente di tenere in primo piano ciò che soddisfa i nostri criteri pratici e di relegare tutto il resto sullo sfondo. Questo filtro, questo setaccio che taglia e gerarchizza il reale, è, a un tempo, ciò che ci rende più funzionali e ciò che impoverisce il nostro senso della realtà. Nell'atto stesso con cui ci permette di mettere a fuoco ciò che ci interessa da un punto di vista pratico – è una delle tesi di fondo di *Materia e memoria* (1896) di Henri Bergson – esso ci abitua a percepire il mondo sotto forma di cliché.³ Un tratto che accomuna le autobiografie dell'autismo, invece, è quello di descrivere situazioni che vengono percepite senza filtri, senza suddivisione tra un primo piano e uno sfondo, senza gerarchie tra l'utile e l'inutile: momenti colti nella loro interezza, «con tutto ciò che includono nel loro campo» (Mukhopadhyay 53; trad. mia), momenti in cui tutto, utile o inutile che sia, viene posto sullo stesso piano, come se ciò che sta accadendo davanti ai nostri occhi non fosse per noi più vicino né più importante di tutto ciò che nel frattempo accade a lato, nelle periferie dei nostri sensi:

dness—is similarly alive, animistic, and anti-hierarchical» (284); il libro di Stenning (143-150), dove si concentra sui «meaningful encounters with non human nature» (150) che possiamo trovare nelle autonarrazioni delle persone autistiche.

² Per esempio, solo in Italia, vedi Cimatti; Coccia; Dattilo; Godani; Ronchi.

³ A questo proposito, vedi Deleuze 23-30.

Un momento si può guardare un quadro e, mentre si è consapevoli della parete rosa che circonda il quadro, si è consapevoli anche della voce di Jack che spiega qualcosa sul quadro. Potreste vedere una parte della stanza riflessa nel vetro, e potreste essere così assorbiti dal riflesso da non sentire più nulla dalla voce di Jack [...] Un momento può includere l'ombra della sedia di Jack che cade sul pavimento o una penna che fa capolino dalla pila di fogli [...] E all'interno di quello stesso momento, può esserci un suono improvviso di risate che può dissolvere le storie raccontate dai riflessi e il silenzio cupo dell'ombra della sedia all'interno del suo rumore esigente. (53-54)

Lungi dall'essere chiusi in sé stessi, come li vorrebbe il nostro vocabolario, gli scrittori autistici parlano, semmai, di «un'esposizione senza riserve al mondo» (Ronchi, *Oltre* 13), di un essere aperti, se non spalancati, a un eccesso di sensazioni esterne che si danno in simultanea e che strabordano da ogni lato. «Ci sono momenti in cui accadono talmente tante cose intorno a me, a volte cose apparentemente insignificanti, ma che mi sovrastano» (Acanfora 53). «Spesso il mondo mi confonde. Il rumore, le immagini, le istruzioni. Ordini, pretese. Le voci, sempre, ovunque» (McAnulty 119): i rumori del traffico che entrano dalla finestra, il ticchettio della matita sul fondo dell'aula, una voce che parla e che chiede, tutte le aspettative implicite in un contatto oculare o in una conversazione di circostanza, l'ansia e la gara che sottendono, il più delle volte, alle forme del nostro umano interagire.

In questo senso, anziché essere lette come testimonianze di uno stato patologico, le parole degli autistici dovrebbero essere guardate, anzitutto, come un termometro della frenesia in cui siamo immersi, perché il sovraccarico sensoriale, prima di essere un 'disturbo' soggettivo, è inscritto nella realtà stessa in cui viviamo, nei ritmi dei nostri giorni, negli ambienti in cui lavoriamo. Benché diverse, le loro pagine autobiografiche sono attraversate, infatti, da un grido comune: è troppo. Troppi stimoli, troppe informazioni, troppa enfasi, troppa competizione. «Il mondo va troppo veloce» (McAnulty 119); «fermate il mondo, voglio scendere» (Williams, *Nessuno* 44). Restituendoci ciò che resta ai margini della percezione ordinaria, facendoci ascoltare il brusio ininterrotto che la percorre, esse ci aiutano a sentire, come da una cassa di risonanza, tutto il troppo che c'è nelle nostre vite.

In mezzo a questo eccesso di stimoli e aspettative che guasta le relazioni umane e sociali, l'osservazione del mondo non umano appare come uno spiraglio, un riparo, una via d'uscita. Una tregua dall'eccesso: «per me, è un vero toccasana fissare le acque di stagni e laghetti [...] osservare le forme di vita che popolano una pozza d'acqua» (McAnulty 34-35). Nello sguardo perso nel vuoto che attribuiamo agli autistici, in quella fissità che tanto ci impegniamo a scuotere e a richiamare all'attenzione, dovremmo dunque vedere, più che una forma di disinteresse o di distrazione, un antidoto alla nostra fretta, un «atto di resistenza» (95) che punta a «fermare il tempo» (107) e a comprendere la realtà che ci circonda: «Quando sto seduto e osservo» continua McAnulty «di solito un adulto mi chiede se va tutto bene. Come se non fosse normale cercare con calma di capire il mondo, analizzare la realtà e studiare le altre specie» (44). Similmente, quando ripensa al suo ostinato interesse per la preistoria, al suo «attaccamento ai luoghi» (Prince-Hu-

ghes 69) più che alle persone, alla sua fascinazione per i disegni simmetrici, alla sua abitudine a catalogare e contemplare anche gli oggetti apparentemente più banali, al suo amore per i gorilla, Dawn Prince-Hughes comprende che tutte le cose che le stanno a cuore – siano esse oggetti, luoghi, animali, figure geometriche o tempi anteriori alla storia umana – rispondono in modo diverso a un medesimo bisogno, che ci riguarda tutti: il bisogno di vivere con «meno rumore» (60), di sottrarsi al frastuono e alla guerra che costituiscono la nostra storia, come se al fondo di tali passioni vi fosse, sempre, un «senso di riposo» (59), in cui diviene possibile percepire la persistenza «di un tempo in cui tutte le cose erano una sola» (60-61).

Anche la solitudine acquisisce, così, un nuovo senso, che non ha più nulla di desolante. Se ci si tiene in disparte, se di ogni situazione si cercano i margini, se si mantiene un senso di parziale estraneità all'umano, se lo sguardo non si sofferma sui volti degli altri, ma vaga nei loro dintorni, non è per arroccarsi in sé stessi, ma è per restare in contatto con qualcosa di più vasto e più elementare di una relazione o di un dialogo tra individui, è per «fluttuare nel cosmo» (78), in una calma che i dialoghi e le relazioni sociali tendono ad escludere per loro stessa natura. Come scrive Donna Williams: «lo rifiutavo ogni forma di contatto perché mi defraudava del senso di sicurezza che veniva dalla mia capacità di perdersi nei colori, nei suoni, negli schemi e nei ritmi» (*Nessuno* 177).

3. ESPERIENZE ASSOLUTE

Questa capacità di perdersi nelle qualità sensibili del mondo circostante, di «assorbire tutto» (McAnulty 62) e di ritrovare negli oggetti un senso di riposo, va di pari passo con una vocazione a guardare le cose prima del loro uso, a percepire le cose per sé stesse,⁴ senza attribuire loro, sin da subito, una funzione strumentale.

Quando vede una porta, Tito Mukhopadhyay non vede uno strumento che serve a passare da una stanza all'altra, vede anzitutto una certa forma, una determinata gradazione di colori (89); ai suoi occhi, il ventilatore non è soltanto un mezzo per rinfrescare l'aria della stanza, ma è una danza che ripete sé stessa e che lo invita a seguirne i movimenti, a far aderire il moto del proprio corpo a un ritmo vorticoso, tanto che la sua stessa esistenza, alla fine, sembra dipendere da quel volteggiare – «come se la mia esistenza dipendesse dai movimenti del ventilatore» (63). Prima di essere cose da utilizzare, quella porta, quel ventilatore sono per lui, semplicemente, figure da guardare, ritmi con cui entrare in rapporto.

L'autismo non è l'automatismo. Anzi, qui, è il processo automatico mediante cui assegniamo a ciascun oggetto la sua funzione – riducendolo immediatamente ad *utensile* – a essersi inceppato e arrivare soltanto in ritardo. Ma è proprio grazie al tempo immobile di questo ritardo – che sul piano delle azioni pratiche corrisponde a un'esitazione in cui il soggetto, visto da fuori, appare

⁴ In termine tecnico, si parla di *percezione letterale* delle cose.

impacciato – che qualsiasi cosa, anche la più banale, può diventare oggetto di una contemplazione estatica, se non di un'amicizia o un amore:

Mi ero innamorata della parete coperta di piume, di velluti e di maschere di lustrini, delle parrucche di ogni misura e foggia, e dell'enorme costume da orso, di grandezza naturale, che pendeva dal soffitto, legato a una corda e che minacciava i clienti, accanto al bancone. Avrei potuto creare un rapporto con tutte quelle cose. (Williams, *Nessuno* 135)

Qualche volta mi dispiaceva sedermi su una sedia: era come se mi volessi imporre [...] Il letto era mio amico [...] le cose che facevano rumore avevano una propria voce [...] Un barattolo cadde da uno scaffale: risi. Le cose [...] mi davano la sensazione di essere in compagnia. (Williams, *Qualcuno* 64-65).

Se sul versante degli oggetti le cose non sono più soltanto utensili, ma forme da osservare e amici con cui convivere, il soggetto di questo sguardo, d'altra parte, non è un io definito dai perimetri della propria individualità, ma una soggettività che, non di rado, vive anche gli eventi della propria vita in modo impersonale, come se si trovasse, più che nel proprio corpo, nella propria ombra:

Fino a vent'anni ero a malapena consapevole di me stessa come un individuo, e anche dopo lo sono stata solo a intermittenza (Blackman 8).

Tito non aveva consapevolezza del proprio corpo e per verificare di essere vivo, usava la sua ombra: sfarfallava le mani e guardava l'ombra che sfarfallava le mani. Gli sembrava di esistere grazie alla sua ombra. (Mukhopadhyay, citato in Bogdashina 81)

È una soggettività che, non a caso, non appiattisce l'uso del linguaggio sulla cronaca, sul racconto di ciò che è accaduto, ma che si discosta senza sforzo da questo utilizzo referenziale della parola: «Non mi venne mai in mente che avrei potuto raccontare [...] alcune delle cose che sono successe. Semplicemente non riuscivo a capire quell'uso delle parole» (Prince-Hughes 64).⁵ Quando viene descritta dall'interno, anche la famosa *inversione pronominale* – ovvero la tendenza a parlare di sé alla seconda o alla terza persona – cessa di apparire come un fenomeno ascrivibile alle categorie del patologico e dell'errore, per essere rivendicata come un modo di stare al mondo che non solo non ha nulla di malato o di sbagliato,⁶ ma che può portare con sé una certa pace. Non sorprende, pertanto, che alcune autobiografie dell'autismo siano interamente scritte in terza persona; ciò che conta è che questa ritrosia nel dire 'io' poggia su una reale e gioiosa predisposizione a viverci al di qua dell'io e a non prendere la vita sul personale. È questa felice capacità che – con la nostra psicologia e i nostri interventi – tentiamo di correggere, ovvero di eliminare:

Gli sforzi [della psicologia] perché riferissi quegli avvenimenti in un modo personale, trascuravano il fatto che il mio uso della parola 'tu' coglieva il modo impersonale in cui avevo sperimentato gli avvenimenti, al tempo in cui erano accaduti. Imponendo regole fondamentali come quelle, mi passava il messaggio che i miei sforzi per aprirmi a lei non erano abbastanza buoni. (Williams, *Nessuno* 92)

⁵ Sull'uso non referenziale del linguaggio nell'autismo, vedi Sterponi, de Kirby e Shankey, "Rethinking".

⁶ A questo proposito, vedi Sterponi, de Kirby e Shankey, "Subjectivity in autistic language".

Fin da bambina [...] ero stata in grado di perdere ogni senso dell'io. Tuttavia questa è una strategia considerata come il più alto livello di meditazione, a cui ci si abbandona per raggiungere la pace e la tranquillità interiore. Perché non dovrebbe essere interpretato come tale anche per le persone autistiche? (177)

Spesso, questa soggettività è dilatata e permeabile al punto da dissolversi del tutto negli oggetti della sua percezione. Sono momenti di pura quiete, che costituiscono una sorta di contro-canto, intermittente e incantato, del sovraccarico sensoriale. Se nel sovraccarico il soggetto si difende, come può, dai troppi stimoli, percepiti come una minaccia, qui, invece, non c'è più un soggetto, da una parte, e un oggetto, dall'altra. Non c'è più – ma sarebbe meglio dire: non c'è ancora – una relazione tra due elementi distinti della realtà, ma c'è solo un'onda in cui il soggetto e ciò che viene percepito sono la stessa, identica cosa. Tutto si muove, infatti, su un piano che precede la suddivisione tra io e mondo, pensiero e materia, coscienza e contenuto, e che William James chiamava *esperienza pura o assoluta*: «nell'esperienza per sé non c'è alcun dualismo di rappresentante e rappresentato. Allo stato puro, non c'è scissione interna tra coscienza e ciò di cui si ha coscienza» (16). Pura è, appunto, «l'esperienza mondata dalla macchia del dualismo» (Ronchi, *Canone* 59), là dove «io e te e il cielo e la terra e le altre cose» scopriamo di essere da sempre «fili collegati dentro la ragnatela del mondo», come suoi «elementi indecomponibili» (Tuppini 245).

Non bisogna credere che le esperienze assolute siano relegate a eventi d'eccezione che interrompono il decorso ordinario di un'esistenza. Anche le esperienze più semplici, come annusare una rosa, possono essere assolute, fintantoché si mantengono al di qua del dualismo soggetto/oggetto. Qualunque esperienza è assoluta prima di diventare l'esperienza di qualcosa e di qualcuno: «nella sua immediatezza, l'esperienza è l'identità della rosa, del suo profumo e del mio godimento estatico senza soluzione di continuità» (Ronchi, *Canone* 59). Solo quando riflettiamo su ciò che abbiamo esperito, solo allora introduciamo, in modo posticcio, una suddivisione tra elementi – io, la rosa, il suo profumo – che nel presente erano invece perfettamente amalgamati.

È come se le autobiografie dell'autismo riuscissero, a più riprese, a farci sostare nell'estasi di questo *prima*, in questo *irriflesso* che precede la riduzione dell'esperienza a relazione e anticipa lo scomporsi del suo intero nei suoi poli:

Ascoltando il suono dei miei passi, allungai una mano, staccai un petalo e lo sbriciolai. L'umido color di fragola mi coprì le dita, mentre strappavo il petalo, ne appallottolavo i pezzi e li raccoglievo sul palmo della mano. Il mio naso vi si avvicinò, come una macchina fotografica pronta allo scatto ed io respirai a fondo. Fui trascinata in alto da quell'odore, divenendo parte della rosa da cui proveniva. (Williams, *Qualcuno* 12)

Avevamo raccolto gli involucri di stagnola colorata di una scatola di cioccolatini; ne presi qualcuno e li lisciai, sistemandoli in uno schema ripetitivo. Stavo perdendomi nei colori, finché divenni i colori. (19)

Quando penso al vento, io sono il vento. (Mukhopadhyay 110)

La capacità di farci indugiare in questa estasi sobria, in cui il soggetto scompare nell'oggetto

della sua sensazione, accomuna queste autobiografie ai grandi momenti della letteratura del secolo scorso. In fondo, se si pensa all'*altro stato* di Robert Musil, o ai *momenti di essere* di Virginia Woolf,⁷ ci si ritrova immersi nello stesso piano dell'esperienza, questa «mistica laica» che accompagna i nostri giorni, lasciandosi alle spalle il nostro io, liquidando i confini che ci separano dal mondo. E a leggere questi due passaggi senza sapere il nome di chi li ha scritti, si farebbe fatica a capire dove sia Virginia Woolf e dove Donna Williams, tanto l'estasi che splende nelle loro parole sembra provenire dallo stesso sguardo:

Scoprii che l'aria è piena di puntini. Se guardavo nel vuoto, c'erano puntini. La gente mi passava davanti, ostruendo la mia visione magica del nulla. Io mi mettevo davanti a loro. Protestavano. La mia attenzione era saldamente fissata sul desiderio di perdermi in quei puntini e ignoravo la protesta, guardando dritto attraverso l'ostruzione con un'espressione calma, addolcita dall'essere io persa in quei puntini. Stavo imparando che cosa fosse il mondo.

Guardavo l'aiuola dalla soglia di casa. È il tutto, dissi. Stavo guardando una pianta con un ventaglio di foglie; e improvvisamente mi parve chiaro che il fiore era esso stesso parte della terra; che il cerchio racchiudeva la cosa che era il fiore; e quello era il vero fiore; in parte terra, in parte fiore. Fu un pensiero che misi da parte sicura che mi sarebbe potuto tornare molto utile in seguito.

È tempo che le parole degli autistici vengano lette e ascoltate anche da letterati e filosofi, soprattutto da coloro che più avvertono la necessità di uscire da quel lungo sonno che si chiama *uomo*, perché che cosa sono, infatti, queste descrizioni dell'aria e dei puntini che attraversano e riempiono il vuoto, «se non una meditazione sul mondo *prima e/o dopo* l'uomo, sul mondo *senza* l'uomo come unità di misura?» (Ronchi, *Oltre* 21).

4. «SEMPLICEMENTE ERAVAMO»

Dobbiamo dunque concludere che le persone autistiche – stando alle loro autobiografie – destino gli altri esseri umani, che preferiscano stare, in ogni caso, in compagnia dell'aria e degli oggetti anziché dei loro simili? No: amare il mondo prima dell'uomo non significa rifugiarsi nella posizione del misantropo, né tanto meno rifuggire del tutto le altre persone; significa piuttosto cercare, anche nelle relazioni umane, qualcosa che non sia soltanto umano, qualcosa che preceda, cioè, le forme umane del nostro interagire.⁸

Nei loro momenti più felici, nel parlare di un'amicizia, nel tracciare i dintorni di un amore, le autobiografie dell'autismo riescono infatti a descrivere anche la vicinanza con un altro essere umano come un'esperienza assoluta. Quando il rapporto con l'altro funziona, è perché non c'è un io che si relaziona a un tu, ma un io e un tu che vengono inglobati, entrambi, in un'unica espe-

⁷ Per Virginia Woolf, infatti, i momenti di essere sono proprio quei momenti in cui «non ho quasi coscienza di me, solo della sensazione [...] in cui io non sono che il recipiente della sensazione» (60).

⁸ Su un modo autistico di stare insieme che precede – o eccede – ciò che solitamente intendiamo per *relazione*, vedi Deligny. A più riprese, Deligny descrive una prossimità con i ragazzi autistici che non passa per la parola e che dà forma a una rete non relazionale, un «'nous' qui n'a pas le sujet pour pôle, ni la personne» (688).

rienza: «in compagnia l'uno dell'altro, non eravamo lì l'uno per l'altro, ma semplicemente 'eravamo'» (Williams, *Nessuno* 118). È la stessa differenza che passa tra un abbraccio di circostanza e un abbraccio, un abbraccio reale. Finché 'io' abbraccio 'te', finché 'tu' abbracci 'me', siamo in un abbraccio di circostanza; nell'abbraccio reale, non ci siamo né 'io' né 'te', c'è solo l'abbraccio, entro cui entrambi siamo. Che si tratti di una passeggiata nel silenzio, di due persone che guardano fuori dalla finestra senza fiatare o di due mani che si sfiorano senza rimarcare quel contatto in alcun modo, questo *semplicemente* dello stare insieme diviene possibile solo a patto di evitare proprio quegli elementi che, di solito, ci sembrano più indispensabili a relazionarci in un modo degno di esseri umani: il dialogo, le confidenze, le manifestazioni dell'empatia.

È tipico delle autobiografie dell'autismo farci vedere il rovescio di questi presunti valori. Qui, il dialogo figura come l'emblema della fatica del rapporto,⁹ tanto che può essere proprio la sua assenza a rendere possibile una vicinanza altrimenti interdetta dall'obbligo costante di comunicare:

Il mio ricordo preferito è quello di una passeggiata con mia madre, noi due sole. Stavamo esplorando un sentiero vicino al nostro campeggio e finimmo in una radura quasi mistica; il sole filtrava attraverso un baldacchino di foglie, altissimo sopra le nostre teste. Il sentiero si snodava senza fretta tra le radici degli alberi e le rocce, umili e concentrate. Non ricordo di aver parlato. A turno, ci siamo appese a una liana che pendeva tra due alberi [...] l'assenza di dialogo e la possibilità di stare sole consentì ai "muri" che avevo intorno di scomparire, inducendo in me un senso di connessione davvero profonda con lei. (Prince-Hughes 57-8)

Allo stesso modo, portare la conversazione su un piano intimistico non sempre è un gesto che apre all'amicizia; può essere, invece, l'«assenza di confidenza» (Williams, *Nessuno* 134), una tacita, condivisa esigenza di schivare l'intimismo, a consentirci di essere amici. E, con buona pace dei suoi innumerevoli cantori, l'empatia (soprattutto nelle sue forme più esibite) non gode di ottima fama presso coloro che ne dovrebbero beneficiare, i quali vi scorgono, anzi, la versione aggiornata di un pietismo¹⁰ che stronca sul nascere la possibilità dell'incontro: «Non potevano immaginare che io richiedessi un'espressione molto più costruttiva della loro cosiddetta empatia, che non le caritatevoli pratiche che talvolta seguivano, da martiri che salvano il mondo» (*Qualcuno* 107). Più che con gli empatici, sempre pronti a enfatizzare la propria presenza, si ha piacere di stare con coloro che sanno stare lì, presenti, ma con la stessa delicatezza di un'assenza: non rendeva mai evidente la sua partecipazione. Si limitava a stare con me e ad esistere» (*Nessuno* 145).

Trattenersi al di qua del dialogo non significa necessariamente restare in silenzio. Si può parlare molto, ma in modo obliquo, senza parlare di sé, tenendosi rigorosamente al margine di sé stessi: «comunicavamo attraverso le nostre discussioni sulla natura e sulle cose che ci circondavano» (*Nessuno* 118). Non a caso, quando descrivono il loro modo di guardare gli altri e di parlare con

⁹ Soprattutto se, come spesso accade, è un dialogo pretestuoso: «riuscire a chiacchierare del più e del meno rappresenta per me uno sforzo non indifferente. Parlare di cose che non mi interessano richiede una vigilanza costante» (Acanfora 27).

¹⁰ «[L]a pietà non serve» (Williams, *Nessuno* 188).

gli altri, gli autistici utilizzano spesso la preposizione *attraverso*, *through*,¹¹ che è la preposizione dell'obliquità, come se non si trattasse di guardare le persone, ma di «*guardare attraverso le persone*» (Nessuno 42), fino a percepirle nello stesso modo in cui si possono percepire dei fenomeni atmosferici: «mia madre era un profumo, mio padre un suono e mio fratello maggiore qualcosa che si muoveva» (Williams, cit. in Bogdashina 61). Anche la comunicazione, nei suoi esiti più gioiosi, come nell'amicizia, segue un'andatura obliqua. Evitare la comunicazione diretta, schivare il dialogo e l'intimismo – «comunicavamo direttamente molto poco» (Williams, Nessuno 118 – sono le condizioni che rendono possibile l'accesso alla «lingua evasiva dell'obliquità» (143), questo «gergo ... simile alla poesia» (143). Come nella poesia, anche in questa lingua obliqua si apprende l'arte di parlare attraverso le cose che stanno fuori di noi: «parlando attraverso gli oggetti e perdendo la consapevolezza di noi stessi» (143).

Tra le lezioni che possiamo imparare dall'autismo, infatti, c'è anche questa: che «la via d'uscita è di natura indiretta» (172), perché la verità di noi stessi non se ne sta dentro di noi, nella nostra psiche o nella nostra umanità, ma nelle cose che ci stanno a cuore, all'esterno, là dove soltanto possiamo essere davvero intimi con gli altri: «l'intimità con certe persone vive all'interno di questi oggetti» (185). A volte, abbiamo persino la fortuna di essere, noi stessi, le cose che amiamo, perché siamo riusciti, chissà come, a scomparire del tutto in esse: «le persone che preferivo erano un tutt'uno con le loro cose» (13). Potremmo chiamare *amicizia* il semplice stare di due o più persone che non si lasciano più distinguere dalle loro cose.

5. BIBLIOGRAFIA

Acanfora, Fabrizio. *Eccentrico. L'autismo in un saggio autobiografico*. Effequ, 2020.

Bergson, Henri. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. 1896. A cura di Adriano Pessina, Laterza, 2009.

Blackman, Lucy. *Autism and Other Adventures: Lucy's Story (Naught to Nineteen)*. Lucy Blackman Books, 2024.

Bogdashina, Olga. *Le percezioni sensoriali nell'autismo e nella sindrome di Asperger. Diverse esperienze sensoriali. Diversi mondi percettivi*. Trad. di Sante Bandirali, uovonero, 2021.

Cimatti, Felice. *Filosofia dell'animalità*. Laterza, 2013.

—. *Cose. Per una filosofia del reale*. Bollati Boringhieri, 2018.

Coccia, Emanuele. *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Il Mulino, 2018.

¹¹ «Riuscivo a guardare attraverso di loro» (Williams, Nessuno 11); «I would seem to glance through them as if they were inlaid in a plexiglass screen» (Blackman 11).

- Dattilo, Emanuele. *Il dio sensibile. Saggio sul panteismo*. Neri Pozza, 2021.
- Deleuze, Gilles. *L'immagine-tempo. Cinema 2*. 1985. Trad. di Liliana Rampello, Einaudi, 2017.
- Deligny, Fernand. *Œuvres*, a cura di Sandra Alvarez de Toledo, L'Arachnéen, 2017.
- Foucault, Michel. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. 1966. Trad. di Emilio Panaitescu, BUR, 2007.
- Godani, Paolo. *Il corpo e il cosmo. Per un'archeologia della persona*. Neri Pozza, 2021.
- . *Melanconia e fine del mondo*. Feltrinelli, 2025.
- James, William. *Saggi di empirismo radicale*, a cura di Sergio Franzese, Quodlibet, 2008.
- McAnulty, Dara. *Diario di un giovane naturalista*. Trad. di Chiara Mancini, Feltrinelli, 2020.
- Mukhopadhyay, Tito. *How can I talk if my lips don't move? Inside my autistic mind*. Arcade pub, 2008.
- Prahlad, Anand. *The Secret Life of a Black Aspie. A Memoir*. University of Alaska Press, 2017.
- Prince-Hughes, Dawn. *Canti della Nazione Gorilla. Il mio viaggio attraverso l'autismo*. Trad. di feminoska, Edizioni degli animali, 2024.
- Proust, Marcel. "A proposito dello stile di Flaubert." 1920. *Giornate di lettura. Scritti critici e letterari* di Marcel Proust, a cura di Paolo Serini, Einaudi, 1958.
- Ronchi, Rocco. "Oltre la fenomenologia. La questione della coscienza assoluta nella *Trascendenza de l'Ego*." *La trascendenza dell'Ego. Una descrizione fenomenologica* di Jean-Paul Sartre, trad. di Rocco Ronchi, Christian Marinotti Edizioni, 2023.
- . *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*. Feltrinelli, 2017.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Le Confessioni*. 1782-1813. Trad. di Valentina Valente, Mondadori, 2014.
- Savarese, Ralph James. "Toward a Postcolonial Neurology: Autism, Tito Mukhopadhyay, and a New Geo-poetics of the Body." *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, vol. 4 n. 3, 2010, pp. 273-89.
- Silverman, Gullian. "Neurodiversity and the Revision of Book History." *PMLA*, vol. 131, n. 2, 2016, pp. 307-23.
- Stenning, Anna. *Narrating the Many Autisms. Identity, Agency, Mattering*. Routledge, 2024.
- Sterponi, Laura, Katherine de Kirby, e Jennifer Shankey. "Subjectivity in autistic language: Insights on pronoun atypicality from three case studies." *The Palgrave Handbook of Child Mental Health*, a cura di Michelle O'Reilly e Jessica Nina Lester, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 272-95.

—. “Rethinking language in autism.” *Autism*, vol. 19, n. 5, pp. 517-26.

Tuppini, Tommaso. *Senza gli altri. Esperienza assoluta e solitudine*, Solferino, 2025.

Williams, Donna. *Nessuno in nessun luogo. La straordinaria autobiografia di una ragazza autistica*. 1992. Trad. di Carla Piccoli Dal Maso, Armando Editore, 2013.

—. *Qualcuno in qualche luogo*. Trad. di Carla Piccoli Dal Maso, Armando Editore, 2005.

Woolf, Virginia. *Momenti di essere. Scritti autobiografici*. Trad. di Adriana Bottini, Ponte alle Grazie, 2020.

Saggi

THE LIBERAL STRANGER IN J. M. COETZEE'S *DISGRACE*LO STRANIERO LIBERALE IN *VERGOGNA* DI J. M. COETZEESara Saei Dibavar¹, Hossein Pirnajmuddin² ORCID: SSD 0000-0003-1883-5498, HP 0000-0001-8349-2626¹ University of Mazandaran (ror: 05fp9g671)² University of Isfahan (ror: 05h9t7759)

ABSTRACT

J. M. Coetzee's *Disgrace* (1999) offers a potent depiction of the human condition within the complex milieu of post-apartheid South Africa, characterized by its diverse ethnicities and shifting interrelations. The novel, through the troubled trajectory of Professor David Lurie, a literary scholar steeped in liberal humanism, critically examines the limitations of such ideals when confronted with lived reality. Lurie's journey from an intellectual figure to a disgraced outcast, and subsequently to a guest and a stranger, highlights the disconnect between his education and the radically transformed (post-apartheid) environment and its occupants (the strangers). Lurie's struggle to navigate these altered social dynamics, and his entanglement with 'liquid fear,' underscores the failings of his liberal education. However, *Disgrace* does not merely present a bleak picture of societal disintegration. Lurie's eventual (uncanny) position as a stranger, stripped of his former status, paradoxically opens a pathway towards a rediscovery of "essential human value," specifically the capacity for 'caring,' suggesting a potential for moral transformation or rebirth.

Keywords: J. M. Coetzee's *Disgrace*; Liberalism; Liquid Fear; Stranger; Human Condition; Multicultural Environment.

Il romanzo *Vergogna* di J. M. Coetzee (1999) offre una potente rappresentazione della condizione umana nel complesso milieu del Sudafrica post-apartheid, caratterizzato da diversità etnica e da relazioni in continua trasformazione. Attraverso la travagliata parabola del professor David Lurie, uno studioso di letteratura intriso di umanesimo liberale, il romanzo esamina criticamente i limiti di quegli ideali quando messi a confronto con la realtà vissuta. Il percorso di Lurie, da figura intellettuale a emarginato in disgrazia, poi a ospite e a straniero, mette in luce il divario tra la sua formazione e l'ambiente radicalmente trasformato del post-apartheid, e dei suoi nuovi abitanti (gli stranieri). Le difficoltà di Lurie nell'attraversare queste dinamiche sociali alterate e il suo intreccio con la «paura liquida» evidenziano il fallimento della sua educazione liberale. *Vergogna*, comunque, non rappresenta soltanto un desolante quadro di disgregazione sociale. La posizione infine perturbante di Lurie come straniero, spogliato del suo status precedente, apre paradossalmente una strada verso la riscoperta di un «valore umano essenziale», la capacità di 'dare cura', lasciando intravedere la possibilità di una trasformazione morale, o di una rinascita.

Parole chiave: *Vergogna* di J. M. Coetzee; Liberalismo; Paura liquida; Straniero; Condizione umana; Ambiente multiculturale.

Sara Saei Dibavar, Hossein Pirnajmuddin. "The Liberal Stranger in J. M. Coetzee's *Disgrace*". *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 73-93.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



1. INTRODUCTION

Discussing the problem of us vs. them in the first chapter of his book, *Secretary of the Invisible* (2009), Marais asks the following question in his examination of Coetzee's novels: "how does the individual, who is part of a community, respond to the stranger as a stranger: i.e. without exactly positioning this outsider in opposition to the "we" in which s/he is located?" (1-2). Believing in Levinas's assertion that "unconditional hospitality" is efficiently imposed upon and disabled by the exclusionary movements which serve as the pillars of a community, Marais postulates that the stranger/ other is always differentiated from the "self" in any given culture where "protocols of inclusion and exclusion" (2) are always functioning to effectively pigeonhole the stranger and, hence, reaffirm and preserve the community. This would, naturally, form the premises for what Marais calls "conditional hospitality," meaning that the host remains the controlling agent, constantly screening for guest-enemy and us-them of the community. Upon being named and identified, the stranger "is incorporated into community's system of differential relations [as] the primary threat of his or her otherness is reduced" and his or her strangeness is "rendered not present" (3, 4). This strategy has been efficiently used for a long time in dealing with communal situations. However, in the context of the multicultural environment in contemporary times, the very term 'community' has, at best, liquid boundaries. In other words, in the volatile, ever-changing atmosphere of the postmodern world, such a promising binary between the host/we and the guest/them may not even materialize. Zygmunt Bauman calls this condition "postmodern liquidity," a postmodern situation in which human beings have experienced a "passage from the "solid" to a "liquid" phase of modernity" (*Times* 1) in which social structures do not function as they used to or were supposed to. This change – this new political and ethical paradigm – is the result of the drastic change in man's relationship to his environment.

As new problems emerge due to this liquidity, we have to look at them in new ways to entertain and examine the possibility of handling them. A possible solution in bridging gaps in multicultural environments, we are told, might well be the discourse of liberal humanism, where the role of narratives such as the neoliberal novel find importance. The multiplicity of paths in the neoliberal novel, Johansen and Karl propose, is not a "sign of its superfluity or its capitulation to capital" (201). Neoliberal novel is "a thoroughly sociable genre, mapping the worlds in which we live". Indeed, its "sociability under capital" as a response to neo-mobility, "renders the novel such an appropriate venue for the interrogation of what Smith calls "our condition" under neoliberal orthodoxy" (202).¹

The human (troubled) condition in the multicultural environment of the postmodern world is the idea that Coetzee also seems to be addressing in his treatment of the figure of the stranger

¹ Also pertinent to this discussion is Martha Nussbaum's notion that only the novel can do justice to the intricacy/ complexity of ethical questions. She believes that "the novel is itself a moral achievement, and the well-lived life is a work of literary art," hence the claim that "the novel can be a paradigm of moral activity" (148).

in his enigmatic novel, *Disgrace*.² Set in post-apartheid South Africa, *Disgrace* deals with otherness, strangerhood, political correctness, and, more importantly, the idea of human dignity and honor, all of which are pertinent to the discourse of liberalism. Through the medium of his fiction, Coetzee questions the limits and strengths of liberal discourse in dealing with the liquidity of life in contemporary times to judge its failure or success. His novel, we argue, rightly depicts the precarity of the human condition in the neoliberal space where he is supposed to thrive and facilitate “the smooth operation of everyday life – a kind of surface conviviality” (Johansen 298) that underpins the success of everyday life in a multicultural environment. In practice, however, underlying structural limits do not allow for or, at the very least, limit cultural interactions by not facilitating genuine negotiations between strangers. When strangers come together, the liberal attitude – the liberal tolerance – is supposed to help. This is where it fails though! When strangers encounter, there ensues a sense of panic, but such crisis of humanity can be solved through dialog; “fusion of horizons” can occur through such an exchange (Bauman, *Strangers* 18). A dialog that, apparently, is not opening.

This depiction of the ‘stranger’ and the limits of conventional social and political frameworks resonate deeply with Derek Attridge’s argument that literature, unlike philosophy or politics, uniquely stages an ethical event, demanding from the reader a responsiveness to a work’s “singularity, inventiveness, and otherness” (*Ethics* 11). Attridge argues that true ethical engagement requires an openness to the unpredictable and the other, an openness that the very social and political frameworks causing the “liquidity of life” (Bauman) inherently resist. Coetzee’s *Disgrace*, therefore, serves as a literary exploration of this very limit, dramatizing how the “conditional hospitality” (Marais) of (neo)liberalism forecloses the possibility of genuine dialog and the ethical encounter that Attridge posits literature can uniquely facilitate.

2. THE SHADOW OF STRANGERHOOD ON LIQUID LIBERALISM

By liberalism I don't mean the creed of any party or any century. I mean a generosity of spirit, a tolerance of others, an attempt to comprehend otherness, a commitment to the rule of law, a high ideal of the worth and dignity of man, a repugnance for authoritarianism and a love of freedom.
(Paton, 1973, as cited in Rubin, 1988)³

In *Stranger Fictions: Trajectories in the Liberal Novel*, Tony Morphet explains how Bauman’s idea of the stranger is a rendition, inside out, of the title of Nadine Gordimer’s second novel, *a World of Strangers* (1958) to “embrace the full ambit of modernity” (53). Though Bauman’s perspec-

² The figure of the stranger abounds in Coetzee’s fiction, especially in novels like *Foe* and *Waiting for the Barbarians*. In the latter, for instance, the very title indicates the uncanny operation of power in terms of relations to ‘strangers’ and the ambivalence inherent in them.

³ “On a visit to Yale University as a Chubb Fellow in 1973, Paton’s definition of liberalism when he founded the Liberal Party of South Africa in 1953” (Rubin).

tive, Morphet notes, is not the only instance of such recontextualisations of the phrase, it is “a particularly acute version of the now common view that the experience of the world looked at from beyond the Enlightenment reveals a set of conditions which had remained hidden within the modern project” (53). Morphet proceeds by examining Paton’s, Gordimer’s, and Coetzee’s approaches to their work and argues that the most important feature rendering Coetzee’s fiction liberal is “the presence in them of “strangers, “ people of “other” consciousnesses,” (57) as defined by Bauman: “neither neighbours nor aliens. Or, rather – confusingly, disturbingly, terrifyingly ... both. Neighbourly aliens. Alien neighbours. In other words *strangers*. That is, socially distant yet physically close. The aliens within physical reach” (*Ethics* 153). According to Morphet, such figures populate Coetzee’s fiction in an attempt to present the enigma of communication: “They are present in the story of each book, and they figure inside the stories of the other characters; but they become present in disconcerting, unpredictable, and, finally, unknowable ways” (57). Following Morphet’s lead, we argue that Coetzee’s obsession with the figure of the stranger is further accentuated in his unsettling account in *Disgrace*, 1999, where he introduces several, not one, figures of alterity to set in motion a relentless critique of liberal humanism by arguing that the liberal discourse, as taught in “abstractions,” is a far cry from the reality of the lived experience in “darkest Africa” (*Disgrace* 112, 95).

Liberal humanism is a philosophical view of life, society, and human beings. As such, it is committed to individualism, liberty, and equal rights and promotes the belief that society is made of people, not social classes, whose freedom is their most important possession. Liberal political theory, hence, “insists on toleration, fair procedures, and respect for individual rights – values that respect people’s freedom to choose their own values” (Sandel 8). Such an approach to man and his capabilities is intended to help materialize his potential as a free subject and the author of meaning/action capable of affecting a change in his condition. His liberty, rights, and values should thus be vigorously defended, hence the importance of human rights as “the ethical face of liberalism” (Schick 326). Its laudable intentions notwithstanding, liberalism has not always been an unalloyed good. Challenges posed to classical liberalism by the end of the nineteenth century highlighted people’s growing awareness of social problems such as poverty, deprivation, and unemployment. The ethos of hard work and talent which was believed to guarantee individual’s success seemed no longer plausible. Social balance, then, was seriously compromised and the general discontent with social injustice exacerbated the situation. The drastic change in the relationship between the individual and the state resulting from social changes necessitated the intervention of the liberals who attempted to resolve the situation by reviving liberalism to ensure that equal opportunities for success of individuals were provided. The extent to which such attempts were useful is, nonetheless, a matter of endless controversy. A notable reason for this, Kate Schick argues, is that “too much attention is paid to the codification of rules and too little to the move from promulgation to enforcement” that is from “an objective, neutral, universal set of

abstract rights” to “concrete historical situations” (322). Acknowledging the positive role human rights have played in world politics in giving “some voice to those suffering abuse and rais[ing] awareness in the process,” Schick criticizes the liberal humanist discourse as having a set of fundamental problems including, though not limited to, “the tendency to focus on observable, surface problems – assuaging our guilt and encouraging us to believe that things really are getting better – without addressing their underpinning structural problems” (324). The “impotence” (326) of liberal rules, then, renders them inefficient in dealing with everyday circumstances. It is such inefficiency that, we argue, has become central to Coetzee’s communication of the problem of interacting with alterity as a fact of South African life “where the collective project of decolonization has given way to the neoliberal redefinition of avaricious self-interest as a public good” (Christensen 317). Engaging with liberal humanism’s tenets of unbiased judgment and tolerance, *Disgrace* challenges individual autonomy, probing its limits and the exercise of careless freedom. To question dominant neoliberal rationalities, the novel starkly contrasts them with actions that violate fundamental human dignity.

3. LIFE AND TIMES OF PROFESSOR DAVID LURIE

J. M. Coetzee’s *Disgrace* owes a great deal of its popularity to its complex, realistic portrayal of the human condition in post-apartheid South Africa. The narrative depicts the individual and his relationship to others in a society conscious of its changes, without passing judgments on him. It lets the reader accompany David Lurie in his quest toward applicable, not dreamed for, reality of his existence in the color-conscious society of his time. A third-person narrator recounts the story in straightforward chronological order with flashbacks interspersed throughout the novel, filling the reader in on all the relevant data.

The narrative is focalized through its protagonist, Lurie, a fifty-two-year-old adjunct professor of communications at Cape Technical University. Through such a method of narration, “the reader is caught in the limitations of Lurie’s view of the world, in the structures of his ‘adequating consciousness’” (Drichel 155–56) and has to accompany him on his excursions. *It is specifically in this early part of the novel — before the end of his academic career and his subsequent withdrawal into a much narrower social sphere — that* the text registers a society in which encounters of all kinds – especially cross-racial and cross-cultural (but also cross-class, cross-gender and cross-generation) – are myriad and inevitable, more so than many other societies due to its colonial history and its engagement with neoliberalism. Through Lurie’s limited consciousness, the novel sharply focuses on these human encounters which, more often than not, fail to result in communication and, hence, keep humans mere ‘strangers.’

The first shot into Lurie’s life is shown to the reader through Lurie’s trip to a brothel known as Windsor Mansions, a rather peculiar ‘temple of consumption’ – to use Bauman’s phrase in a more

expanded sense – where a stranger has made her way into Lurie's life: "Waiting for him at the door of No. 113 is Soraya" (*Disgrace* 1). *Placed at the very start of the narrative, this scene exemplifies how, at this stage, Lurie encounters individuals who are strangers to him along several social axes (gender, class and ethnicity).*

In his discussion of liquid modernity, Bauman talks about 'temples of consumption' as places where consumers are served to fulfill the immediate interest of construction of such places in turning citizens into consumers. These places are public but not civil space. Common examples would be cafés, restaurants, shopping malls, and gyms where there is lots of action going on but no interaction. In fact, interaction would be deterrent to action, so encounters should remain short and *en cadre*! Such a place is separated from the city and the immediate life within it. It is another world/ space standing on its own, a sort of self-enclosed space "well protected against those likely to break this rule – all sorts of intruders, meddlers, spoilsports and other busybodies who would interfere with the consumer's [...] splendid isolation" (Bauman, *Modernity* 98). In a temple of consumption, another mode of life exists. It is a purified, multi-taste space "well supervised, properly surveilled and guarded [...] an island of order" (98).⁴

Lurie's pleasure companion, Soraya is described as possessing exotic qualities; her "copulation" with Lurie is likened to that "of snakes: lengthy, absorbed, but rather abstract, rather dry, even at its hottest" (*Disgrace* 1, 3). Apart from his immediate business, however, there is no genuinely humane connection between them. Their meeting is at best what Lurie calls "a moderate bliss, a moderated bliss" (6), a notable instance of arranged "civility" which "helps strangers interact without lowering their masks" (Bauman, *Modernity* 95) within defined borders. This is why it is terminated once Lurie ventures into Soraya's real life after an accidental encounter with her in the street.

Having been lost in the week which is now "as featureless as a desert" (*Disgrace* 11) and "nothing less than hellish" (Pechey 375) after Soraya's disappearance from his life, this once "man of the city, at home amid a flux of bodies where eros stalks and glances flash like arrows" (*Disgrace* 6) loses control over his apparently well-ordered life and is, hence, thrown into a confusion he cannot set himself free from:

What we all seem to fear, whether suffering from 'dependent depression' or not, whether in the full light of the day or harassed by nocturnal hallucinations, is abandonment, exclusion, being rejected, blackballed, disowned, dropped, stripped of what we are, being refused what we wish to be. We fear being left alone, helpless and hapless [...] We fear to be dumped [...] What we miss most badly is the certainty that all that won't happen – not to us. (Bauman, *Wasted* 128)

⁴ Cf. Marc Augé's notion of "non-places" defined as ambivalent spaces – like hotels, airports, motorways, train stations – which incite no sense of belonging as they are dissociated from the familiar attributes of place. Augé relates the prevalence of such spaces to what he calls supermodernity. Paradoxically, everyone feels at home in such non-places because they are equally alienating to everyone. See Augé. Also comparable in this regard is George Ritzer's McDonaldization thesis, "A process whereby all businesses and indeed institutions conform to the model of practice established by the fast-food chain giant McDonald's" (Buchanan).

Lurie is an impersonation of liberal education and – remarkably – its failure. “Once a professor of modern languages, he has been, since Classics and Modern Languages were closed down as part of the great rationalization, adjunct professor of communications” (*Disgrace* 3). Lurie is, presently, an “intellectually castrated” (Kosew 157) professor who belongs to the academy “deprived of *grace* by its failure to reproduce the cultural heritage that was placed in its keeping” (Kochin 4; our emphasis).⁵ In this sense, Lurie is already disgraced long before the disgracing affair with his student! The irony depicted by his situation is poignantly remarkable: while human dignity (*grace*) is the most important liberal humanist value a liberal society should be committed to maintain, the South African community in the post-Apartheid era is shown to disgracefully fail to do so.

Modern life in the postmodern consumer society, Bauman claims, has witnessed the “bureaucratic displacement of the educated experts” as a result of which intellectuals have been “deprived of the functions and entitlements” they used to enjoy. The intellectual situation is further exacerbated by the lack of any hope for future regaining of “monopolistic domain of authority – the area of culture in general, ‘high culture’ in particular” – because it is unlikely that the social world would ever again be hospitable to intellectuals in their traditional role as legislators (Bauman, *Legislators* 123). As things stand right now, intellectuals who once believed “they had something of great importance to offer to ailing and *waiting* humanity [...], that they would reshape the life of humans, their relations, their society” are now beaten hands down and have to come to terms with the bitter fact that their glorious days are over (154; emphasis in the original).

To remain in academia, this “liberal-humanist scholar [Lurie] has to teach a form of business rhetoric: one course in Romantic literature is all he is allowed per annum” (Pechey 379). He finds the premises of his new discipline, though, nothing less than preposterous: “Human society has created language in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other” (*Disgrace* 3-4). Liberal humanism, whereby he has been educated, constantly claims to facilitate human relationship through communication based on unbiased judgment, freedom, and human dignity, concepts which found and perpetuate liberal continuity. The idea of communication in modern times, however, proves to be really challenging because the promised liberal continuity does not exist any longer. Just like the disregard for classical education, humane attitudes are no longer esteemed. A remarkable marker of this new approach is Lurie himself: “He has never been much of a teacher; in this transformed and, to his mind, emasculated institution of learning he is more out of place than ever” (4). He has “no cultural legacy to transmit to this

⁵ Note that the very title of the novel puns on the different senses of ‘grace,’ especially its religious sense. (Note in this regard, for instance, the scene, half-parodic, in which Lurie kneels down before the parents of the girl he’s almost raped as an act of penance, one meant to regain ‘grace’.) To touch on the motif of grace in the religious sense again, it is after Lurie is totally disgraced – both by the liberal institution and the newly-empowered blacks in the post-Apartheid era – that, having paid penance (?) and cared for the most abject (disgraced) creatures (dogs), he receives a measure of grace.

generation of students” and is, therefore, “a living fossil, an evolutionary dead end” (Coleman 607).

What aggravates his situation even more is the status of his immediate world in general. It is a highly color-conscious society masquerading as a multicultural environment accounting for multicultural encounters between Lurie and various people who are not necessarily immigrants but of different races and colors, previously silenced and subordinated, but presently risen to prominence in the post-apartheid era. Cross-cultural encounters are thus simply inevitable. The more the reader reads into the text, the more Lurie is revealed as a member of a cosmopolitan metropolis, and a proponent, mostly in words, of liberal attitudes. “Immersed in a falsifying Romantic tradition” (Graham 438) and “strictly hierarchical in his thinking,” Lurie has shielded himself from the outside world by living “in an intellectual world of high literary culture [...] of classical myth and learning, peopled with gods and angels and heroes and devils” (Coleman 607). In this sense, Coetzee’s narrative – picturing Lurie as a scholarly member of the metropolitan lifestyle – casts serious doubt on Lurie’s ability to maintain and utilize liberal discourse. In other words, “in the new post-apartheid flux, the ethical and aesthetic skills he has long honed, skills of distance and disinterested judgement, look old-fashioned. Worse still: they underscore his marginality” (Pechey 382). Lurie finds himself, despite his liberal education, unable to connect, which horrifies him: “The confusing variety of the urban environment is a source of fear (particularly for those among us who have already “lost the familiar ways”, having been cast into a state of acute uncertainty by the destabilizing processes of globalization)” (Bauman, *Times* 89). Paralyzed by his own egoistic delusions, and desperate to re-assert his control, he ventures to embark on an adventure of seduction and ends up forcing himself upon one of his students, Melanie.

Lurie’s desperate need for control – and the fear of losing it to the “anxious flurry of promiscuity” (*Disgrace* 7) he used to experience after divorce and before Soraya – coupled with his constant desire for women makes of him a libertine much like his idol Lord Byron and results in his illegal and inhumane treatment of Melanie. Lurie “doesn’t act on principle but on impulse” the source of which, he claims, “is dark to him” (33). In practice, he fails as a liberal by being stuck in the past. He does not acknowledge that the era of Byronic colonization has been over for a long time. Neither does he refrain from defying what he deems external to legal discourse to which “he reverts ... to protect his own interests” (Kelly 167). Appearing before “a disciplinary board on a charge of sexual harassment” (*Disgrace* 46), he once again fails to recognize and abide by dictates of political correctness as the dominant discourse of the post-apartheid society by which the committee is trying to save him and meets the “inglorious end to [his] career” (44) and is disgraced.

Lurie’s falling out of ‘grace’ with academia, a liberal – non-religious field (in Bourdieu’s definition) – is ironic because the novel is, among other things, about how it is possible to maintain one’s grace (dignity) in a godless, liberal age. Is it not a ‘disgrace’ how a most liberal institution (university) fails to live up to liberal standards? Or is it that liberalism in South Africa is disgrace-

fully a sham? Ironically, then, it is the so-called disgracer who leaves the academy to salvage bits of his grace (dignity).

Through the standoff between Lurie “as an old-fashioned liberal” (Kelly 167) and the disciplinary committee, Coetzee seems to be challenging the liberal discourse of law and human rights in post-apartheid South Africa where the new, contradiction-ridden discourse of political correctness is employed to right the wrong.

In the hybrid space that has come into existence following the South African political upheaval, multivocality abounds, with new post-apartheid rules and various discourses mingle. In this new world, “Coetzee problematizes the question of how people can live together in such a way as to recognize both their fundamental interconnectedness and the singularity and desires of every individual” (Van Heerden 46). The New Rainbow nation’s life within this space of hybridity entails the abolition of hierarchical claims to the innate originality or purity of cultures, abandonment of the old condescending gaze of the dominant toward the dominated, and establishment of a space for negotiations that could lead to new forms/ spaces of cultural interaction.

In such a space, the body is more politicized than ever: “The body here refers to a biopolitical understanding of the body as a container of life activated by the discourse of biopolitics, which tries to keep individual bodies in check through disciplinary systems of panopticon gaze, discipline and punishment” (Saei et al., “Closure” 17) under a neoliberal state which sanctions “an increase in puritanical surveillance and moralistic denunciation” (Attridge, “Bronze” 102). While these systems aim to regulate individual bodies and actions, broader societal dialogues, including those surrounding the Truth and Reconciliation Commission, also contribute to shaping norms and expectations. In such a system, Lurie remains doomed due to his adamancy in not acknowledging his body as one amid so many others, a personal transgression that stands in stark contrast to the emerging societal emphasis on interconnectedness and collective responsibility.

In the post-apartheid period, Truth and Reconciliation Commission was the most important agency established during Mandela’s presidency to review and document the pains inflicted upon African people during apartheid years. Set up in 1995 and led by Archbishop Tutu, the “TRC was designed to centralize and legitimize post-apartheid state power” in an attempt to display South Africa’s new political identity as a defender of human rights as “entwined with a project of modernist rationalization” (Wilson 225) and liberal democracy. As such, human rights were linked to African ideas of restorative justice as an integral part of the strategy to rationally explain how blacks and whites could live together “through reconciliation with, rather than recrimination of, the former oppressor” (Poyner 67). This rationalizing process was, however, doomed to fail. On the one hand, commissioners’ idea of the truth that “would heal suffering, deter future violations and serve as a form of reparation and compensation for victims” (Wilson 36) was reshaped to multiple truths as they became more and more immersed in the process of seeking the truth. On the other hand, the TRC’s inability to meaningfully engage with the cases brought

about a torrent of criticism. Indeed, despite “all their media coverage,” TRC hearings proved to be no more than “a symbolic and ritualized performance”. Furthermore, attempts at “rationalization of truth production created a dissonance between bureaucratic and popular understandings of the past, the rationalization of justice created new relational discontinuities between institutional and informal justice” (227).

These institutional efforts sought to establish a new national identity and provide a framework for reconciliation at a time when “the political transition was beginning to work its way into the fabric of everyday life” (Attwell 190). In this broader context, where “Africanization and neo-liberalism became interchangeable agendas” in academia, Coetzee, in contrast to the TRC’s public-facing rationalizations, seemed more interested in the underlying “social and psychic toxicity that he must have felt could manifest itself at any point” (191), suggesting a literary exploration of the lingering traumas and psychological fissures that institutional mechanisms struggled to fully address.

Numerous critics have focused on the applicability and reliability of legal discourse and human rights in post-apartheid South Africa. Anker, for instance, highlights Coetzee’s questioning of ‘human rights’ in Africa where the “disciplinary committee charged with punishing Lurie for his sexual affair requires him to publicly concede in a confessional statement” because a confession, not true, heartfelt remorse, is suited to “the political environment of South Africa” (243). Likewise, Brouillette focuses on “(TRC) and its role in postapartheid nation building” (130) as an imperfect one and Kossew finds fault with the issue of sincerity of remorse as “too difficult to measure” (159). The disciplinary committee in *Disgrace*, echoing the broader societal pressures, requires Lurie—who remains unrepentant as his Byron— “to issue a statement” and “to acknowledge [his] fault in a public manner and take steps to remedy it” (*Disgrace* 58). This is what Boese claims to be the committee’s failure; it cannot name the injury as anything other than part of a similarly abstract “long history of exploitation” (53). The logic in such criticism notwithstanding, we should not regard post-apartheid South Africa as ‘lawless’; rather, we need to “question the construction of ‘the law’ as a pure, monolithic, a neutral, uncontested space” (Kelly 167). Clearly, Lurie finds the attitude of the members of the committee hypocritical and disgraceful. His refusal, then, is a gesture in defiance of what he finds abjecting, a fact which is supported by his later visit to Melanie’s home to humiliate himself by apologizing to her family.

Lurie’s disgrace and forced resignation result in his relocation upon which he is further afflicted with the sense of Kafkaesque “ontological insecurity” (Conti 471). He leaves his apartment in the city for his daughter’s smallholding “at the end of a winding dirt track some miles outside the town” (*Disgrace* 59). Lucy’s smallholding is indicative of her simple, but organized lifestyle: “five hectares of land, most of it arable [...] and a low, sprawling farmhouse painted yellow [...]. The front boundary is marked by a wire fence [...] the rest of the front is dust and gravel” (59). Though at first sight the smallholding seems to be just an eventless retreat, it soon displays its potential

as “a liminal space [...] a point for a meeting of difference and a locale of hybridity” (Smit-Marais and Wenzel 26), a clash zone in which strangers encounter, interact, and struggle for dominance.

When relocating to this new place, Lurie has effectively removed himself from a place in the center (city) to the margins (smallholding) where he sees his surroundings as “dangerous and incomprehensible” and finds his “authority dissipated and [his] sense of meaning crumbling” (Morphet 57). More importantly, Lurie’s transference, on metaphorical level, can be interpreted as a shift back in time and space – a spatiotemporal shift – through which anachronism is introduced to the plot; he lands on a metaphorical frontier where old, unwritten rules apply, albeit in reversed form. Lurie now inhabits “the new, terrifyingly unmarked temporal frontier of decolonization, living out his life as one of the socially marginalized, obscure to the point of invisibility” (Pechey 377). It is in this “inherently dystopic [,] isolated, alienating and dangerous” (Smit-Marais and Wenzel 28) atmosphere that he comes to witness, in awe and terror, “the perpetual and ubiquitous presence of strangers within sight and reach [...] That presence, impossible to avoid for more than a brief moment, is a never-drying source of anxiety and of an aggression that is usually dormant, yet erupts time and again” (Bauman, *Times* 85).

Upon his arrival, Lurie learns that Lucy’s friend, Helen, has left her and that she now lives alone in the house. Answering his inquiry about her lonely existence, Lucy acknowledges that she is not all alone. There are the dogs and Petrus, Lucy’s “new assistant. In fact, since March, co-proprietor” (*Disgrace* 62). Petrus’s newly gained partnership of the land indicates the liquidation of the master-servant relationship that used to exist between him and Lucy, a fact which Lurie has a hard time processing: “Petrus is no longer, strictly speaking, hired help. *It is hard to say what Petrus is*, strictly speaking. The word that seems to serve best, however, is neighbour” (116; our emphasis). Not long after, Lurie meets Petrus, “the gardener and the dog-man” (64) – as he introduces himself – in person.⁶ It is soon revealed that Lurie and Petrus, Lurie’s *other*, are further “differentiated by cultural and social indicators” (Smith 209). Indeed, as the plot unfolds, Coetzee seems to have benefitted from “entrenched historical differences and antagonisms” to make Petrus “a menacing archive of memories of dispossession and entitlement” (Hove 6). While Petrus does not relate much verbally, “a mere 976 words in his own voice” he is gradually revealed to be “the black doppelganger and menace in the novel, prototype of the unruly coterie of postcolonial administrators” (4). It is through Petrus that Lurie will soon be forced to acknowledge his marginality and loss of control in facing the stranger(s). Their deployment against each other in what is no longer a master and servant relationship will eventually reveal Petrus as “the

⁶ Poyner notes Coetzee’s repeated use of associations between human and animal behavior. “Lurie’s sexual passions are animalistic, predatory; Lucy is treated “like a dog” by the men who rape her (205), and who themselves behave “like dogs in a pack” (159); Petrus, Lucy’s black neighbour, sardonically introduces himself to Lurie as the “dogman” (64), only to reject this position as he gains autonomy within the new South Africa (129), as power is transferred from whites to blacks” (72).

de facto master” and David as “the disempowered intruder into the new order of rural subjugation to which Lucy has consigned herself” (Smith 210).

As aforementioned, Lurie’s encounter with Petrus soon proves to be the much-feared encounter with the stranger, the fear which stems from the inability to establish a sense of trust: “Without trust, the web of human commitments falls apart, making the world a yet more dangerous and fearsome place [...]. Trust is replaced by universal suspicion. All bonds are assumed to be untrustworthy, unreliable, trap-and-ambush-like – until proven otherwise” (Bauman, *Wasted* 92). Trust is consolidated over time. However, Petrus, the stranger, does not allow such a relationship to become solid. He is emblematic of a person Lurie can neither know, nor figure out, yet has to live with:

Strangers stay and *refuse to go away* [...] They are not visitors ... one can bear with, hoping they will be washed out tomorrow [...] They do not wear swords; nor do they seem to hide daggers in their cloaks (though one can never be sure). They are not like the aliens, the outright enemies that prompt one to draw out the sword [...] However they are not like neighbours either. True one cannot avoid being aware of their presence, seeing, hearing and smelling them, even talking to them or being talked to by them on occasion. (Bauman, *Ethics* 152; emphasis in the original)

Indeed, Petrus’s power lies in his unpredictability: “Strangers tend to cause anxiety precisely because of being ‘strange’ – and so, fearsomely unpredictable, unlike the people with whom we interact daily and from whom we believe we know what to expect” (Bauman, *Strangers* 8). Such a disturbingly uncanny presence leads to ever-increasing “liquid fear”:

Strangers tend to appear ever more frightening as they become increasingly alien, unfamiliar and incomprehensible, and as the dialogue and interaction which could eventually have assimilated their ‘otherness’ to one’s own lifeworld fade, or fail to take off in the first place. (*Times* 88)

Following the same avoidance strategy, Petrus manages to maintain his strangeness excruciatingly present. What adds to the gravity of the situation for Lurie and, consequently, empowers Petrus is, ironically (communication skills as part and parcel of a humanistic education), Lurie’s lack of negotiation techniques which has resulted from his distorted outlook on life and alienated him from, and willfully ignorant of, the realities of the society in transition.

Loss of control makes Lurie miserable. As a failed liberal scholar who has already taken a blow by being socially disgraced, he is forced to also acknowledge and live with the fact that he is not in control: “It is a new world they live in, he and Lucy and Petrus. Petrus knows it, and he knows it, and Petrus knows that he knows it” (*Disgrace* 117). However, the real terror is materialized when Lurie and Lucy are brutally attacked, and Lucy is gang-raped: “The home invasion in the Eastern Cape is an entirely unbidden, unwanted exposure that flings Lurie into awareness of his “injurability”, suffering a terrible loss of agency, to which he previously felt immune” (Faber 310).

Interestingly, the assault is planned as a gang raid, a horrific instance of “the exercise of power by those who have it over those who do not” (Kossew 156). Walking back home, Lurie and Lucy

are agitated by the approach of strangers: “Three men are coming toward them on the path, or two men and a boy” (*Disgrace* 91). Upon returning home, they encounter the same men asking for permission to use the phone under the pretext that they need to ask for urgent medical help. A few moments after Lucy’s letting one of the strangers in, the attack has effectively started. Father and daughter are beaten hands down in no time. During the attack, Lurie “physically experiences the full horror of victimization” in “a shocking instance of human brutality to humans and animals alike” (Saei et. al., “Closure” 21): “So it has come, the day of testing. Without warning [... .] In his chest his heart hammers so hard that it too, in its dumb way, must know. How will they stand up to the testing, he and his heart? His child is in the hands of strangers” (*Disgrace* 94). Equally important during the attack, Clarkson notes, is Lurie’s “growing awareness of the limits of his Western, anthropocentric value system” (77). Indeed, his liberal education proves to be of no avail: “He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. He is helpless” (95). The “enormity” of this gang rape “swallows words; it is an instance of the sublime of terror” (Pechey 381). Nonetheless, an even greater horror awaits Lurie. Following the attack is “the heightened state of bodily abjection: David’s burnt scalp, Lucy’s violated body, and the dead dogs all gather in one space to force David into recognition [of] their ontological, political, and social vulnerability” (Saei et al., “Closure” 21-22): “It happens every day, every hour, every minute [... .] Count yourself lucky to have escaped with your life [...] with[out] a bullet in your head. Count Lucy lucky too. Above all Lucy. A risk to own anything [...] Too many people, too few things” (*Disgrace* 98). Interestingly, it is only after the attack that Lurie is able to verbalize his long-suppressed concern with the potential threat caused by Petrus’s, the stranger’s, cohabitation on the smallholding. He now thinks of Petrus as “a peasant [... .] A plotter and a schemer and no doubt a liar too” (117). More frightening still is the thought of the future: “Petrus will not be content to plough forever his hectare and a half [...] Petrus would like to take over Lucy’s land” (117).

Not educated in liberal humanities like Lurie, Petrus organizes and justifies his actions based on old, apartheid rules. Following the gang-rape, “which serves as a structural parallel” to Lurie’s rape of Melanie, Lurie constantly attributes to Petrus the qualities he himself cherished for so long: those of “the predatory Byron” (Marais, “Imagination” 76, 77). Unlike Lurie, however, Petrus is driven not by desire to have a share of “a woman’s beauty” (*Disgrace* 16) but to assert his dominance and expand his horizon: “Unfathomably anarchic, [Petrus is] driven to atavistic means of appropriating both Lucy’s land and the white body” (Hove 8). Through Petrus, Lurie gets to experience Byronic ruthlessness to the touch. Petrus’s method, one has to agree, is both cunning and effective. Having adapted to rules of living in a practically off-jurisdiction zone, where any legal help, if delivered, is too late, Petrus slyly creeps in to finally claim the land he has started on as the dog-man. Though never directly mentioned, Petrus’s suspected part in the attack becomes a narrative that haunts Lurie in his struggle to weigh the situation in the aftermath of the attack: “The

worst, the darkest reading would be that Petrus engaged three strange men to teach Lucy a lesson, paying them off with the loot ... he does believe that Petrus knew something was in the offing; he does believe Petrus could have warned Lucy" (*Disgrace* 118). Following Lucy's rape, Lurie has to admit his (liberal man's) loss of authority, a fact which is also shown as "the narrative perspective shifts from a voice of relative certainty to a voice that challenges the validity and veracity of David's choices, beliefs, and conceptions of the self" (Wright 105). Furthermore, the post-attack image of Lurie as "badly beaten and burned" strengthens the novel's "imagery of hollowing and deterioration," which is in line with "Lurie's painful transition" from a privileged "male liberal" to a man "who grapples with a new and understandably troubling status" (Barney 516-17).

Before we proceed further, a note on the overall account of Petrus as a figure of violence is necessary. The portrayal of Petrus seems to partake of the clichés of the sly, unfathomable and violent native prevalent in the colonialist discourse. In one sense, he embodies colonial violence reversed or he could be taken as a figure of revenge using the ruses of the apartheid era rulers to take what he considers his. This controversial portrayal – considering the liberal credentials of the author – does not seem to be unbiased. However, considering that this depiction is mostly focalized through Lurie's perspective, one whose limitation is emphasized, complicates issues. Petrus is uncanny, a figure of liminality traversing boundaries: civil/barbarian, master/slave, host/guest, destructive/protective, familiar/stranger.

Events and conversations that follow in the aftermath of the attack guide Lurie even more to see the futility of liberal discourse in practice in South Africa. Perhaps, not only is this society far from a truly liberal one but also, as things stand, in the new configuration of power relations, it is hard to imagine that it will ever become one. First and foremost, Lurie's response to the attack in seeking legal redress is decisively challenged and rejected by Lucy who thinks "guilt and salvation are abstractions" (*Disgrace* 112). Therefore, countering Lurie's appeal that they should seek legal help, she steadfastly persists on keeping her side of the story to herself. "Opposed to the normative conception of silence as surrender," LeBlanc posits, "Lucy can be read as resolutely reticent" (161), as evident in her logical reasoning: "as far as I am concerned, what happened to me is a purely private matter. In another time, in another place it might be held to be a public matter. But in this place, at this time, it is not. It is my business, mine alone" (112). This is an attempt on her side to avoid being pigeonholed and stigmatized by Lurie's "anachronistic" approach through which Lurie "eventually reads her [apparent] passivity as a product of her white liberal guilt" which is "prompted by a desire, born of guilt, to atone for the history of white oppression in South Africa" (Marais, "Imagination" 82, 83) in searching for "some form of private salvation" (*Disgrace* 112).

Lurie and his liberal attitude are finally beaten hands down by what we assume to be Lucy's practical approach to life in post-apartheid South Africa. After rape "Lucy demonstrates a concrete sense of political realism, appreciating the limitations imposed upon her by the intersection of

gender, history and circumstance” (Kissack and Titlestad 66). Unlike Lurie whose “faith in the law marks him out as an old-fashioned liberal,” (Kelly 167) Lucy sets out, despite the pain and suffering she has undergone, on a journey of reconciliation with her immediate environment via “encountering a counter-discourse compelling her to question the authoritative discourse of law and politics that hold sway over the South African society” (Saei et al., “Compromise” 81). Lucy knows that she “is powerless to claim” her legal rights because “the constitution may set out her rights, but it cannot in itself deliver them” (Kelly 162). It should be noted that such powerlessness is not gender-specific. Legal redress would be equally unavailable for Lucy’s white male neighbor. However, being a woman, raped and impregnated, she feels/ understands the full force of the attack and its aftermath. Lucy’s response to her father, who is emblematic of authoritative discourses like liberalism and law, clearly shows her realistic understanding of the situation she is in:

Objectively I am a woman alone [...]. To whom can I turn for protection, for patronage? [...]. Practically speaking, there is only Petrus left. Petrus may not be a big man but he is big enough for someone small like me. And at least I know Petrus. I have no illusions about him. I know what I would be letting myself in for. (*Disgrace* 204)

Ironically, Petrus, the neighboring stranger who has made his presence and his authority all too obvious, can offer protection. And protection is what Lucy needs: “‘I think I am in their territory. They have marked me. They will come back for me’” (158). What she might have feared in the past has been materialized. What was priorly an impending threat is now a fact of life. Despite the extant criticism on Lucy’s passivity, Lucy easily reads into the subtly coded, brutally performed message her black neighbors have for her regarding her person and her land. Petrus is one of the crowd on a land where Lucy, her father, and other white people are outnumbered and, hence, vulnerable. Petrus effectively displays his power and their strangerhood in the aftermath of the attack. Petrus’s ceremony to which they are invited after the rape is an illuminating instance of the newly set disequilibrium. More exactly put, it is part of Petrus’s effective strategy to bring to light the fact that Lurie and Lucy are the strangers there. Indeed, Petrus’s ceremony highlights – once more – the novel’s constant questioning of the idea of strangers. Who are the strangers? Blacks or whites? It seems that strangers are mostly politically conceived: the disempowered, the dispossessed, figures of marginality, even animals? i.e. strangers ontologically conceived.

Upon entrance to the party, Lucy and Lurie cannot help noticing that “they are the only whites” (128). As for Petrus, “he does not play the eager host, does not offer them a drink, but does say, “No more dogs. I am not any more the dog-man”” (129). Still, a more shocking surprise – a deliberate reminder of the rape experience – renders Lurie and Lucy petrified and speechless: “the third of them [the rapists], the dull-faced apprentice, the running-dog” (113) is there. He is, they soon learn, Petrus’s next of kin now and is, therefore, fully protected by Petrus. Leaving the party in horror, Lurie and Lucy engage in another dispute regarding the right course of action, which leads to nothing other than a standoff.

Torn further apart by their different approaches to matters, and Lurie's confusion in finding "Lucy increasingly unfathomable," (Beard 67) Lurie "finds himself in a strained relationship" (Sheils 48) with Lucy, which leads to their further estrangement. Despite Lurie's condemnation of "her action as passive acceptance of victimage," (Kossew 160) Lucy's practical approach to the reality of her existence, and its continuation in the smallholding proves effective. Indeed, "her decision is arguably informed by an awareness of how a public trial might (re)stigmatize her body as shameful" (Hallemeier 120). Her reaction, therefore, parallels Lurie's refusal to be publicly shamed by the committee. Indeed, it is important that Lucy not "undergo another violation on a discursive level since by verbalizing what happened, she will only create another rape scene which would restate the trauma" (Saei et al., "Closure" 23).

Eventually, in order to stop the series of losses she may undergo, Lucy takes up "her pragmatic approach to living in the new South Africa and [...] the price of sharing [or more precisely, handing over] the land" (Kossew 160). She lets Petrus displace her and rob her of her entitlement to land and ownership rights with "a certain degree of willful blindness, both to the terrible past and to the uncertain future" (Reinhard 98). Her down-to-earth approach is clarified in her assertion that she harbors no fantasy regarding the matter and knows what she is about to do: "Petrus [...] is offering an alliance, a deal. I contribute the land, in return for which I am allowed to creep in under his wing. Otherwise, *he wants to remind me, I am without protection, I am fair game*" (*Disgrace* 203; our emphasis). Furthermore, as far as Lucy is concerned, "handing over the title deeds to Petrus is just another exercise in "abstraction" (112) – it will not change what she does with water, earth and living things" (Clarkson 83). She, therefore, gives up the title to have the land. Finally, Lucy has successfully readjusted herself, even though "at the cost of her body, her property, her dignity" (Sheils 48). Though Lucy's "transcendence" may not simply be "exemplified in her potential for compassion and forgiveness," she is able to "create a new life narrative in which she incorporates herself into the new dominant narrative of the country" (Smit-Marais and Wenzel 36) by giving Petrus what he wants: "Not slavery. Subjection. Subjugation" (*Disgrace* 159).

Lucy's enigmatic, yet practical response to her rape ultimately brings Lurie to recognize his (and everyone's) situatedness, not centrality, in post-apartheid South Africa. Disgraced, displaced, and disoriented, Lurie knows that he no longer belongs to academia. Neither is he firmly established, or even welcomed, in the new world he has taken refuge in. Neither alien nor neighbor, but someone in between, Lurie affirms that he has become, to use Bauman's terminology, a stranger of sorts. His encounter with Petrus – the final blow in the series of events after his affair – makes him more clearly conscious of what he has done to Melanie and forces him out of his hyper-individualized, ego-centric lifestyle and he is finally brought to acknowledge his precarious existence. His transformation enables him to seek penance and kneel before Melanie's family and ask for forgiveness, an act of remorse he was both incapable of and unwilling to perform before undergoing this ordeal.

As Poyner suggests, Lurie's process of disillusionment from the "figurehead of white patriarchy" to a mere man, without privileges he was used to, is further highlighted through his increasing identification with Teresa rather than Byron in his to-be-inscribed book *Byron in Italy* and his transformed "interpretation of [...] Lucy's homestead [...] within a Wordsworthian schema" (6), not the arid piece of land he came to settle in. Interestingly, his new outlook on life is well capable of accommodating dogs as creatures he can now care for and bond with. In time, Poyner notes, his initial refutation of animal care as "sentimentalist" gives way to sympathy, letting him form "a close bond" with the dogs under his care" (73). His last act of sacrificing the maimed dog teaches him a last lesson in giving up at "the moment [which] marks a conclusion to his self-interrogation and self-abnegation" (Poyner 74), enabling him to reconcile with life and "the beauty of the ordinary" (74) as an embodied being at peace with the world in which existence is, at best, precarious.

4. CONCLUSION

Disgrace explores the nature of David Lurie's estrangement from his multicultural environment as emblematic of postmodern (liberal) man's alienation from his immediate society where borders are liquidated and relationships are, hence, hard to define. Central to Coetzee's critique of the post-apartheid society is the figure of the stranger in its multifarious forms and significations. As such, Coetzee's *Disgrace* is inhabited with various newly-made-prominent strangers to examine the potential of interaction within the community which used to be extremely stratified, but presently strives to operate according to the doctrines of political correctness. Within the boundaries of such a color-conscious society, Lurie's individualistic and ontologically self-grounded viewpoint toward matters at hand, and his steadfast adherence to serving his own self-interest, adversely affect his relationships with other members of his multicultural community resulting in his taking a blow from its functioning punitive system initiating another phase of forced quest as a member of the previously uniform, hierarchal metropolitan. As such, he who has already turned into a man among the colorful throng becomes a disgraced professor and a marginal figure at the mercy of strangers; he has to reorient himself in a world in which he has himself turned into a stranger, betokening the precarity of all human positions and possessions. This is the first step in his transformation from a deluded member of Metropolis steeped in his egoistic ideology to a person capable of reorienting himself in the new post-apartheid world as neither a citizen nor an outsider. To find his way back in, Lurie has to accept the terms of an ever-changing world and his embodied existence within it; he has to embrace its potential for surprises that may be beyond his understanding by submitting to the necessity for ethical engagement with the other as "a new footing, a new start" (*Disgrace* 218) so that the constant fear of the stranger is kept at bay.

REFERENCES

- Anker, Elizabeth S. "Human Rights, Social Justice, and J. M. Coetzee's *Disgrace*." *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 54, no. 2, 2008, pp. 233-67.
- Attridge, Derek. "Age of Bronze, State of Grace: Music and Dogs in Coetzee's '*Disgrace*.'" *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 34, no. 1, 2000, pp. 98-121.
- . *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. University of Chicago Press, 2004.
- Attwell, David. *J.M. Coetzee and the Life of Writing: Face-to-Face with Time*. Penguin Books, 2015.
- Augé, Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil, 1992; *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Translation by John Howe, Verso, 1995.
- Barney, Richard A. "On (Not) Giving Up: Animals, Biopolitics, and the Impersonal in J.M. Coetzee's *Disgrace*." *Textual Practice*, vol. 30, no. 3, 2016, pp. 509-30.
- Bauman, Zygmunt. *Strangers at Our Door*. Polity Press, 2016.
- . *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Polity Press, 2007.
- . *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Polity Press, 2004.
- . *Liquid Modernity*. Polity Press, 2000.
- . *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell, 1993.
- . *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Polity Press, 1987.
- Boese, Stefanie. "J. M. Coetzee's *Disgrace* and the Temporality of Injury." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 58, no. 3, 2017, pp. 248-57.
- Beard, Margot. "Lessons from the Dead Masters: Wordsworth and Byron in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *English in Africa*, vol. 34, no.1, 2007, pp. 59-77.
- Brouillette, Sarah. *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*. Palgrave Macmillan, 2007.
- Buchanan, Ian. *A Dictionary of Critical Theory*. 2nd ed., Oxford University Press.
- Christensen, Matthew J. "Managed Risk and the Lure of Transparency in Anglophone African Detective Noir." *Textual Practice*, vol. 29, no. 2, 2015, pp. 315-33.
- Clarkson, Carrol. "'Done Because We Are Too Menny': Ethics and Identity in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, vol. 15, no. 2, 2003, pp. 77-90.

- Coetzee, John Maxwell. *Disgrace*. Penguin Books, 1999.
- Coleman, Deirdre. "The 'Dog-Man': Race, Sex, Species, and Lineage in Coetzee's '*Disgrace*.'" *Twentieth Century Literature*, vol. 55, no. 4, *Darwin and Literary Studies*, 2009, pp. 597-617.
- Conti, Christopher. "The Trial of David Lurie: Kafka's Courtroom in Coetzee's *Disgrace*." *Textual Practice*, vol. 30, no. 3, 2016, pp. 469-92.
- Drichel, Simone. "*Disgrace*." *A Companion to the Works of J. M. Coetzee*, edited by Timothy J. Mehigan, Camden House, 2011, pp. 148-71.
- Faber, Alyda. "The Post-Secular Poetics and Ethics of Exposure in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Literature and Theology*, vol. 23, no. 3, 2009, pp. 303-16.
- Graham, Lucy Valerie. "Reading the Unspeakable: Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Journal of Southern African Studies*, vol. 29, no. 2, 2003, pp. 433-44.
- Hallemeier, Katherine. *J. M. Coetzee and the Limits of Cosmopolitanism*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Hove, Muchativugwa. "Memory, Spectacle and Menace in J.M. Coetzee's *Disgrace*." *Cogent Arts and Humanities*, vol. 9, no.1, 2022, pp. 1-14.
- Johansen, Emily. "The Banal Conviviality of Neoliberal Cosmopolitanism." *Textual Practice*, vol. 29, no. 2, 2015, pp. 295-314.
- Johansen, Emily, and Alissa G. Karl. "Introduction: Reading and Writing the Economic Present." *Textual Practice*, vol. 29, no. 2, 2015, pp. 201-14.
- Kelly, Michelle. "'Playing It by the Book': The Rule of Law in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Research in African literatures*, vol. 46, no. 1, 2015, pp. 160-78.
- Kissack, Mike, and Michael Titlestad. "The Dynamics of Discontent: Containing Desire and Aggression in Coetzee's *Disgrace*." *African Identities*, vol. 3, no. 1, 2005, pp. 51- 67.
- Kochin, Michael S. "Postmetaphysical Literature Reflections on J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Perspectives on Political Science*, vol. 33, no. 1, 2004, pp. 4-9.
- Kossew, Sue. "The Politics of Shame and Redemption in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Research in African Literatures*, vol. 34, no. 2, 2003, pp.155-62.
- LeBlanc, Mary. "Hushed Resolve, Reticence, and Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Philosophy and Literature*, vol. 41, no. 1, 2017, pp. 158-68.
- Marais, Mike. "J. M. Coetzee's *Disgrace* and the Task of the Imagination." *Journal of Modern Literature*, vol. 29, no. 2, 2006, pp. 75-93.

- . *Secretary of the Invisible: The Idea of Hospitality in the Fiction of J. M. Coetzee*. Rodopi, 2009.
- Morphet, Tony. "Stranger Fictions: Trajectories in the Liberal Novel." *World Literature Today*, vol. 70, no. 1, *South African Literature in Transition*, 1996, pp. 53-58.
- Nussbaum, Martha C. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press, 1990.
- Pechey, Graham. "Coetzee's Purgatorial Africa: The Case of *Disgrace*." *Interventions*, vol. 4, no. 3, 2002, pp. 374-83.
- Poyner, Jane. "Truth and Reconciliation in J. M. Coetzee's *Disgrace*," *Scrutiny 2: Issues in English Studies*, vol. 5, no. 2, 2000, pp. 67-77.
- Reinhard, Kenneth. "*Disgrace* and the Neighbor: An Interchange with Bill McDonald." *Encountering Disgrace: Reading and Teaching Coetzee's Novel*, edited by William E. McDonald, Camden House, 2009, pp. 93-105.
- Rubin, Martin. "South Africa Since World War II." *Los Angeles Times*, 30 Oct. 1988, p. A18. ProQuest, latimes.com/archives/la-xpm-1988-10-30-bk-686-story.html. Accessed 20 Jan. 2021.
- Saei Dibavar, Sara, Pyeaam Abbasi, and Hossein Pirnajmuddin. "Lucy Lurie's Compromise: Internally Persuasive Discourse in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *The Explicator*, vol. 76, no. 2, 2018, pp. 78-83.
- . "Closure in J. M. Coetzee's *Disgrace*: A Cognitive Approach." *English Text Construction*, vol. 12, no. 1, 2019, pp. 1-28.
- Sandel, Michael J. *Democracy's Discontent: America in Search of a Public Philosophy*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Schick, Kate. "Beyond Rules: A Critique of the Liberal Human Rights Regime." *International Relations*, vol. 20, no. 3, 2006, pp. 321-27.
- Sheils, Colleen M. "Opera, Byron, and a South African Psyche in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 38-50.
- Smit-Marais, Susan, and Marita Wenzel. "Subverting the Pastoral: The Transcendence of Space and Place in J. M. Coetzee's *Disgrace*." *Literator*, vol. 27, no. 1, 2006, pp. 23-38.
- Smith, Neville. "Difference and J.M. Coetzee's *Disgrace*." *Journal of Literary Studies*, vol. 23, no. 2, 2007, pp. 200-16.
- Van Heerden, Adriaan. "*Disgrace*, Desire, and the Dark Side of the New South Africa." *J. M. Coetzee and Ethics: Philosophical Perspectives on Literature*, edited by Anton Leist and Peter Singer. Columbia University Press, 2010, pp. 43-64.

Wilson, Richard A. *The Politics of Truth and Reconciliation in South Africa: Legitimizing the Post-Apartheid State*. Cambridge University Press, 2001.

Wright, Laura. *Writing “Out of All Camps”: J. M. Coetzee's Narratives of Displacement*. Routledge, 2006.

Saggi

LE STAGIONI DEL COMMISSARIO RICCIARDI. QUESTIONI RETORICHE E NARRATOLOGICHE TRA LETTERATURA E FUMETTO

LE STAGIONI DEL COMMISSARIO RICCIARDI. RHETORICAL AND NARRATOLOGICAL ISSUES BETWEEN LITERATURE AND COMICS

Alberto Sebastiani

 ORCID: 0000-0001-8197-2888
Università IULM (ror: 04pp4xq32)

ABSTRACT

Lo studio presenta un'analisi stilistica, retorica e narratologica dei primi quattro romanzi della serie letteraria poliziesca di Maurizio de Giovanni, dedicata al commissario Ricciardi e ambientata nella Napoli degli anni Trenta, e ai corrispettivi adattamenti a fumetti bonelliani nella serie *Le stagioni del commissario Ricciardi*. La comparazione permette di delineare come i testi derivati abbiano rielaborato un particolare stilema della serie originaria, cioè l'uso delle figure di ripetizione, con specifiche funzioni sul piano dell'intreccio, del ritmo e della visualizzazione degli eventi, nonché di commento.

Parole chiave: Letteratura italiana contemporanea; Maurizio de Giovanni; Fumetto; Retorica; Analisi del testo; Adattamento.

The study presents a stylistic, rhetorical, and narratological analysis of the first four novels in Maurizio de Giovanni's detective series, dedicated to Commissario Ricciardi and set in Naples in the 1930s, and their corresponding adaptations into Bonelli comics in the series *Le stagioni del commissario Ricciardi*. The comparison allows us to outline how the derivative texts have reworked a particular stylistic feature of the original series, namely the use of figures of repetition, with specific functions in terms of plot, rhythm, and visualization of events, as well as commentary.

Keywords: Contemporary Italian Literature; Maurizio de Giovanni; Comics; Rhetoric; Text Analysis; Adaptation.

Sebastiani, Alberto. "*Le stagioni del commissario Ricciardi*. Questioni retoriche e narratologiche tra letteratura e fumetto".
Enthymema, No. 39, 2026, pp. 94-112.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



1. LA SERIE DEL COMMISSARIO RICCIARDI, TRA LETTERATURA, TV E FUMETTO

Il commissario Luigi Alfredo Ricciardi della squadra mobile di Napoli è il protagonista di una serie poliziesca scritta da Maurizio de Giovanni, ambientata a Napoli negli anni Trenta, durante il regime fascista, che dal 2007 a oggi conta 15 romanzi. L'immediato successo di pubblico ha portato a un'espansione transmediale tra tv e fumetto.¹ Su Rai 1 dal 2021 è in onda la serie tv *Il commissario Ricciardi*, prodotta da Rai Fiction e Clemart, diretta da Alessandro D'Alatri (st. 1) e Gianpaolo Tescari (st. 2 e st. 3), con Lino Guanciale nei panni del protagonista. I fumetti sono invece stati i primi a entrare in dialogo con i romanzi, quando nel 2010 l'editore Cagliostro E-Press pubblica *Mammarella. Una storia a fumetti del commissario Ricciardi*. Successivamente, nel 2015 Star Comics propone *I vivi e i morti. Un'indagine del commissario Ricciardi*; infine, annunciata al Napoli Comicon nel 2016, dal 2017 comincia la collaborazione tra lo scrittore e la Sergio Bonelli Editore, grazie a cui sono nati gli adattamenti delle storie del Commissario Ricciardi e il "Ricciardi magazine".

In questa sede ci occuperemo dei primi quattro romanzi e dei relativi adattamenti bonelliani. I testi letterari sono editi inizialmente da Fandango e definiscono il personaggio e le sue relazioni, l'ambientazione e le caratteristiche narrative e stilistiche della serie: *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi* (2007, di seguito SD);² *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi* (2008, CS); *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi* (2009, PO); *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi* (2010, GM).³ Ogni volume degli adattamenti a fumetti, nella serie *Le stagioni del commissario Ricciardi*, riporta solo il titolo del corrispettivo libro della serie letteraria: *Il senso del dolore* (2017, Sdf), *La condanna del sangue* (2018, CSf), *Il posto di ognuno* (2018, POf), *Il giorno dei morti* (2018, GMf).⁴

Il paratesto è qui molto significativo: la reiterazione del nome del protagonista e la sua professione rivelano una collocazione nella letteratura di genere e seriale; le indicazioni "stagionali" mostrano un percorso cronologico, ciclico e autoconclusivo, tanto che i successivi volumi aprono altri cicli narrativi interni alla serie; i titoli veri e propri evocano situazioni cupe e introducono la duplice caratterizzazione delle storie: poliziesca e fantastica.

¹ L'articolo ha un taglio analitico, di tipo retorico (per la terminologia adottata, cfr. Mortara Garavelli), e non teorico, per cui, nell'ampio dibattito critico internazionale su transmedialità e intermedialità si rimanda a Fusillo Terrosi e Backe et al. Per una ricostruzione storica del concetto, cfr. Chiurato.

² La prima edizione del romanzo è però del 2006 con il titolo *Le lacrime del pagliaccio* (Graus Editore), a sua volta nato nel 2005 dal racconto ambientato nella Napoli degli anni Trenta intitolato *I vivi e i morti* con cui de Giovanni partecipa a un concorso riservato a giallisti emergenti indetto da Porsche Italia presso il Gran Caffè Gambrinus. Successivamente la serie è stata riedita da Einaudi. De Giovanni è inoltre autore di numerosi altri romanzi, tra cui quelli di un'altra serie poliziesca di successo: *I bastardi di Pizzofalcone* (a oggi 13 volumi dal 2012), anch'essa in parte adattata per Sergio Bonelli Editore dal 2019.

³ Nell'articolo si cita dalle prime edizioni Fandango; sull'autore e la serie, cfr. Crovi 327-38; Pezzotti.

⁴ I soggetti sono di de Giovanni, mentre tutte le copertine sono di Daniele Bigliardo; le sceneggiature e i disegni sono invece rispettivamente di Claudio Falco e Bigliardo; di Sergio Brancato e Lucilla Stellato; di Paolo Terracciano e Alessandro Nespolino; di Brancato, Terracciano e Falco e di Luigi Siniscalchi.

Infatti, nella quotidianità di una Napoli rappresentata in maniera realistica, si svolgono le indagini di Ricciardi,⁵ aiutato dal brigadiere Raffaele Maione e dal medico legale Bruno Modo, che si avvale anche delle rivelazioni dei “Fatti”, come li chiama il commissario, unico a vedere sul luogo di una morte tragica (non solo per omicidio) un’immagine della vittima che continua a ripetere una frase e un movimento che hanno a che vedere con la sua fine. Tali parole possono però aiutare o depistare Ricciardi, perché hanno un senso specifico che gli viene attribuito dal defunto. Possono inoltre essere interpretate con facilità, perché referenziali, o con maggiori difficoltà, perché metaforiche o da contestualizzare.⁶

Le trame vedono dunque l’incontro tra il genere poliziesco tradizionale, con omicidi, indagini e soluzione dei casi, ed elementi propri del meraviglioso (Todorov), i Fatti. In *SD* Ricciardi cerca l’assassino del tenore Arnaldo Vezzi, voce sublime ma persona spregevole, trovato cadavere nel suo camerino al Real Teatro di San Carlo prima della rappresentazione di *Pagliacci*, accanto al suo Fatto che ripete i versi di un’aria d’opera; in *CS* la vittima è invece l’anziana Carmela Calise, cartomante e usuraia, che, defunta, ripete un proverbio napoletano, mentre Maione cerca di scoprire chi ha sfregiato la bellissima Filomena; infine in *PO* la duchessa di Camparino, dalla chiacchierata vita notturna, è uccisa in casa, e il Fatto denuncia la scomparsa di un anello, mentre in *GM* un bambino è trovato morto, sembra, per cause naturali. In quest’ultimo caso però non è la presenza, ma l’assenza del Fatto accanto al cadavere a far capire a Ricciardi che la morte non sia avvenuta per un fatale incidente, come le apparenze raccontano, ma altrove e per altri motivi.

Attraverso l’analisi comparata di romanzi e adattamenti, in questa sede intendiamo analizzare come sia stato rielaborato nei fumetti un aspetto stilistico e retorico ricorrente della serie letteraria, cioè l’uso delle figure di ripetizione, ripreso dai testi secondari con specifiche funzioni in particolare sul piano dell’intreccio, del ritmo e della visualizzazione degli eventi.

2. QUESTIONI LINGUISTICHE E RETORICHE NEI ROMANZI DI RICCIARDI

I romanzi sono quindi ambientati a Napoli, negli anni Trenta. Sul piano linguistico, in diacronia, i testi non sono particolarmente caratterizzati, se non a livello referenziale quando sono nominati oggetti, specie in descrizioni degli ambienti esterni, o figure proprie del momento storico (dagli *omnibus* e le *carrozze* per muoversi in città alla presenza di *gerarchi*), o nella denominazione di luoghi, strutture e istituzioni pre-repubblicane, come la Questura di Napoli, definita *Regia* in

⁵ Intorno alle singole indagini, che costituiscono la trama principale, lo scheletro, di ogni romanzo, si sviluppano sia altre linee narrative interne ai singoli romanzi e riguardanti i diversi personaggi, sia linee ipernarrative che si sviluppano nel corso della serie e approfondiscono sia relazioni tra personaggi (come la storia d’amore tra Ricciardi ed Enrica Colombo) e problemi personali (l’elaborazione del lutto del brigadiere Maione e di sua moglie per la morte del figlio Luca, agente caduto in servizio), sia questioni politiche (la persecuzione dell’antifascista dottor Modo).

⁶ «Aveva imparato col tempo come il Fatto potesse anche allontanarlo dalla soluzione dei delitti: una volta le ultime parole di una ragazzina assassinata riguardavano il padre e in quella direzione erano andate le indagini. Ma il padre cui si riferiva era un prete e l’assassino non era quello finito in galera. Da allora cercava di dare alle parole il peso che potevano avere, senza escludere nulla» (*SD* 160).

quanto si è in epoca monarchica. Tali espressioni hanno valore di effetti di reale, mentre in prospettiva diatopica non mancano fenomeni indicativi sul piano stilistico. Questi caratterizzano la lingua della serie letteraria, per la quale de Giovanni adotta uno stile semplice (Testa), con frasi brevi o segmentate, una sintassi prevalentemente paratattica, o con un basso grado di ipotassi, ma con diverse soluzioni per imitare il parlato (frasi scisse, dislocazioni, uso polivalente del *che*), come larga parte della produzione narrativa contemporanea. L'italiano è sostanzialmente standard per il sistema verbale (non per quello pronominale, dove *lui*, *lei* e *loro* in funzione di soggetto sono la norma), il registro è medio ma vi ricorrono espressioni diatopicamente marcate, genericamente meridionali, come l'uso dell'allocutivo *voi*, o di verbi *tenere* per 'avere', *pazziare* per 'uscire di senno', *faticare* per 'lavorare', così come sul piano morfologico sono diffuse forme apocopate o aferetiche (*dotto*, *brigadie*, *commissa*, *professo*, *'sto*, o *so* per 'sono') e su quello grafico accentazioni per imitare la fonetica (*mammà*); oppure più specificamente napoletane,⁷ specie in discorsi diretti di personaggi di bassa estrazione. Si tratta prevalentemente di inserti lessicali all'interno di frasi che mantengono l'impianto sintattico della lingua italiana («Ma che fetente è chisto!», *SD* 211; «Solo che con uno con la capa accusò tosta, ci vuole un poco di pazienza», *GM* 101), raramente tradotti, specie se comprensibili in italiano (es. *verdummaio* per 'verduraio', ma anche *cacaglio* per 'balbuziente', *strummolo* per 'trottola di legno') e di solito inseriti come colore, per caratterizzare il personaggio.

Sul piano delle varietà locali dell'italiano si riscontrano invece fenomeni sia di ambito lessicale, con espressioni idiomatiche (*portare spia* per 'riferire qualcosa a qualcuno') anche con traduzione («a volte si avvicinavano e lui offriva loro la pizza, *pe' senza niente*, senza farsi pagare», *CS* 12), sia a livello di disposizione degli elementi frastici: sono infatti numerose le posposizioni aggettivali («Ed è per questo che è chiattoncella assai», *CS* 165; «Per una volta, accettate il consiglio mio: statevi zitto», *GM* 394), e di (morfo)sintassi, perché nei costrutti sono ricorrenti l'accusativo preposizionale («qua dentro come a voi non ci sta nessuno», *PO* 65) e l'anteposizione del dimostrativo *quello/a* come tema («lo devo cucinare, quello il signorino rientra e deve mangiare!», *GM* 80; «Perché io tenevo al signorino, quella la mamma me l'ha affidato, è morta giovane», *GM* 99).⁸

Non si tratta, quindi, di sperimentazioni o fenomeni particolarmente innovativi nella lingua letteraria, ma senz'altro caratterizzano l'impasto linguistico della serie, e le voci dei personaggi più che del narratore. Quest'ultimo usa infatti un italiano più sorvegliato, meno marcato diatopicamente, sia quando racconta come narratore esterno sia quando focalizza personaggi di estrazione sociale e culturale non bassa, come il borghese, di famiglia nobile, Ricciardi. Basti un

⁷ In *CS* in napoletano è addirittura la frase che ripete il Fatto: «'O Padreterno nun è mercante ca pava 'o sabbato» (73).

⁸ Siamo consapevoli del dibattito sull'italiano dell'uso medio, neostandard, o senza aggettivi, che affronta la lingua italiana contemporanea a partire dagli anni Ottanta; per il nostro uso dei termini "standard" e "neostandard" cfr. Berruto. Sulle varietà locali dell'italiano in Campania e a Napoli, cfr. De Blasi.

esempio: in *SD* nel primo capitolo viene raccontata la scoperta dei Fatti nella sua infanzia, nel secondo viene descritto fisicamente e caratterialmente, nel terzo entra in scena nel tempo del racconto, camminando da casa alla questura, e quando arriva al lavoro si legge:

Come al solito, arrivò in questura per primo: la guardia all'ingresso scattò in un saluto militare e Ricciardi rispose con un breve cenno del capo. Non gli piaceva passare tra la folla, quando la vita di Palazzo San Giacomo era già nella fase del chiasso e del disordine, né camminare tra le invettive velenose dei fermati, i forti richiami all'ordine delle guardie, le discussioni a voce alta tra gli avvocati. Preferiva di gran lunga quelle ore del mattino, con lo scalone ancora pulito, il silenzio e l'atmosfera ottocentesca. (*SD* 19-20)

La voce narrante offre la prospettiva del commissario, non marca il passaggio in diatopia, usa un italiano sorvegliato, le frasi sono prevalentemente coordinate, con brevi elenchi nominali retti da un unico verbo (*camminare*, *preferiva*) e costituiti da un lessico medio, con eventuali tecnicismi entrati nell'uso comune (in alcuni casi addirittura ricercato: *invettive velenose dei fermati* in luogo, ad esempio, di "minacce pericolose degli arrestati") e un'organizzazione degli elementi che non riproduce quella delle varietà locali. Quando invece, poco dopo, entra in scena Maione e si presenta in ufficio al commissario, il registro cambia, si passa al discorso diretto e a una lingua assai distante dalla precedente, come risulta anche dalla risposta di Ricciardi:

Maione si era affacciato alla porta, dopo un discreto colpetto allo stipite. «Dotto', buongiorno. Ho visto aperto: già siete arrivato? Ma non riposare bene manco con questo freddo? La primavera quest'anno non si vuole presentare. Io ce l'ho detto a mia moglie, che la spesa della legna per la stufa, ancora un mese, non ce la possiamo permettere. Se continua il tempo che sta facendo, ai ragazzi verranno i geloni. Voi come state stamattina? Ve lo porto un surrogato?»
«Come al solito. No, grazie. Devo completare una montagna di rapporti. Vai, vai: nel caso ti mando a chiamare». (*SD* 21)

Le due voci sono diversificate in diastratia e in diatopia: Maione usa forme troncate ed espressioni popolari, altera l'*ordo naturalis* della frase con avverbi, aggettivi e oggetti indiretti preposti al verbo, con dislocazioni e ridondanze pronominali. Nulla di tutto ciò, pur in un registro colloquiale, nella risposta di Ricciardi. De Giovanni dimostra dunque un'effettiva attenzione linguistica ai suoi personaggi.

Gli adattamenti a fumetti non ignorano tale scelta stilistica. Sono sostanzialmente fedeli agli originali quanto alle trame e sul piano verbale riprendono invariati diversi passaggi testuali, sia mimetici sia diegetici; certi altri sono invece tagliati o sintetizzati, ma di fatto si rispetta il loro dettato, per quanto l'uso del napoletano o delle varietà locali dell'italiano, anche in inserti originali, diventi molto più evidentemente un elemento di colore, di cui è accentuato l'uso in parlanti di bassa estrazione sociale, ad esempio in frasi di mendicanti (come il Fatto che ripete: «dieci centesimi, signo'... pe' 'sti bbelli ciure» *SDf* 108). Diminuisce però la frequenza dei costrutti sintattici marcati diatopicamente («giovane come a lei», *POf* 55), mentre sono conservati, o rielaborati per invenzione autonoma, i troncamenti e le espressioni idiomatiche («Io Ricciardi lo tengo per

malaugurio», «State senza pensiero, commissa'...», *SDf* 23 e 32), magari tradotte («O padreterno nun è mercante ca pava 'o sabbato», in didascalia: «Dio non è mercante che paga il sabato», *CSf* 43; così come *strummolo* è indicato come «tradizionale trottola napoletana», *GMf* 17).

Caratterizzante della componente verbale dei fumetti è anche, come vedremo meglio, l'inserimento originale di testi di canzoni, in dialetto e in italiano, trasmesse alla radio o intonate dai personaggi, come quando Michele Nespoli in *SD* esegue *Dicitencello vuje*. Nel romanzo, la voce narrante si limita a citare il titolo del brano intonato da Michele, una canzone napoletana scritta nel 1930 da Rodolfo Falvo (musica) ed Enzo Fusco (testo),⁹ mentre nel fumetto alcuni versi del testo appaiono nei *balloon*, in vignette alternate agli eventi che accadono contestualmente all'esecuzione, che però non corrispondono a quanto narrato nel testo originario:

Nel cortile, tre piani più sotto, si era radunata una piccola folla: vedeva una decina di persone e qualche bambino che guardavano in su, a bocca aperta. Una donna anziana ascoltava rapita. La ragazza era entrata, con in mano un involto di carta di giornale, e si era guardata attorno, disorientata. Dal gruppo si era staccata la portinaia, l'aveva abbracciata e baciata. Era partito perfino, da un balcone del secondo piano, l'applauso di un uomo in canottiera; a sua memoria, Michele non aveva mai riscosso un successo così esteso. Da allora, per la gente dei quartieri era diventato 'o Cantante e lei 'a 'nnammurata d'o Cantante. (*SD* 95-96)

Nel fumetto (*SDf* 95) il commento finale è reso in due vignette da altrettante battute di Madalena, che si rivolge all'uomo: «Lo sai come ti chiamano, nel vicolo, Miche'? // 'o Cantante... e io sono diventata per tutti 'a 'nnammurata d'o Cantante!»,¹⁰ ma la scena non è corale come nel romanzo, bensì sintetizzata in un rapido scambio della ragazza nell'androne con la portinaia, estasiata, mentre Michele in casa si fa la barba e canta dei versi tratti dalle prime due strofe: «Dicitencello a 'sta cumpagna vosta ch'aggio perduto 'o suonno e 'a fantasia, // È na passione, cchiù forte 'e na catena, ca mme turmenta ll'anema e nun mme fa campa'». Quindi la citazione delle canzoni non si limita a essere un evocativo effetto di reale, ma ha funzioni narrative specifiche: sonorizza gli eventi (e il *lettering*, oltre a porre i versi in grassetto, inserisce iconotesti della scrittura musicale, che dichiarano l'esecuzione canora), ne accompagna la successione e così indica uno scorrimento del tempo.

Ciò ci conduce dal piano linguistico e stilistico a quello dell'intreccio, nella cui organizzazione risulta assai interessante la rielaborazione che i fumetti attuano di soluzioni retoriche ricorrenti nei romanzi. Se infatti de Giovanni mostra una precisa attenzione linguistica, nella costruzione del discorso si riscontra altrettanta attenzione retorica. Un primo stilema della voce narrante è ad esempio l'uso di figure di ripetizione, che hanno diverse funzioni; *in primis* l'anafora, sia all'interno di singoli paragrafi, per enfatizzare caratteristiche di singoli personaggi:

⁹ Diversamente dal romanzo, nel fumetto autori e data della canzone sono esplicitati in didascalia.

¹⁰ Qui e di seguito, come è ormai consuetudine, si trascrivono le battute di *balloon* diversi nella stessa vignetta dividendoli con singole barre diagonali, doppie se tra più vignette.

Era stata la sua bellezza a incantare Arnaldo, un uomo gretto abituato a ottenere tutto quello che voleva. Era stata la sua bellezza a far perdere la testa a due suoi spasimanti, entrambi respinti, che si erano addirittura sfidati a duello qualche anno prima. Era la sua bellezza che le impediva di mantenere una semplice amicizia con gli uomini [...]. (GM 35, corsivi nostri)

Sia per costruire dei crescendo nei discorsi, sempre enfatizzandone l'andamento:

Il giorno che non mi rattristerà più vedere un bambino così piccolo morto, e buttato via come un vestito vecchio; il giorno che non mi darà più dolore pensare che a sette, otto anni si può morire di fame o, come nel caso di questo ragazzo, per fame, riducendosi a mangiare le esche avvelenate; il giorno che non vorrò capire perché di notte e sotto la pioggia un ragazzino girava da solo, a piedi scalzi; il giorno che per me sarà normale trovare un cadavere seduto su uno scalone all'alba, vegliato soltanto da un cane, quel giorno ve lo giuro, padre, smetterò di fare questo mestiere e me ne tornerò al paese mio». (GM 198, corsivi nostri)

Spesso le figure di ripetizione sono usate anche per legare tra loro personaggi che agiscono in ambienti e luoghi diversi nel medesimo istante, permettendo così di muovere la narrazione dall'uno all'altro. In alcuni casi sono coinvolti in un'azione comune, come nel capitolo 27 di *PO*, le cui riprese nominali presentano anche variazioni:¹¹

*Sofia Capece affettava le cipolle, e pensava agli animali. Agli erbivori, per la precisione. [...]
Enrica affettava le cipolle e pensava di essere una stupida. [...]
Affettando le cipolle, Lucia Maione piangeva e sorrideva. [...]
Rosa tolse la pentola dal fuoco. La guardia che era venuta ad avvisarla che Ricciardi non avrebbe cenato a casa se n'era appena andata, toccandosi la visiera del cappello in segno di saluto. [...] Stancamente prese le cipolle, e cominciò ad affettarle per la cena dell'indomani. (PO 244-48, corsivi nostri)*

La variazione, in quest'ultimo caso, divide il sintagma, rende due le azioni e così facendo rallenta il tempo del racconto, offrendo un correlativo sintattico dei movimenti del personaggio (che agisce *stancamente*). Si tratta di interventi apparentemente poco significativi che però caratterizzano l'andamento del testo sul piano ritmico e la visualizzazione degli eventi. Sulla stessa linea dell'esempio appena indicato, inoltre, la successione anaforica può risultare funzionale a costruire una progressione che delinea una situazione collettiva, come nel capitolo 49 di *GM*, ambientato in una domenica di pioggia:

*La domenica sotto la pioggia è tutta un'altra cosa. [...]
La domenica sotto la pioggia chiude le porte. [...] La domenica sotto la pioggia sa come fare, a giocare con la speranza e la solitudine.
La domenica sotto la pioggia ti fa volere qualcos'altro [...]
Neanche le immagini del fuori ti consente, la domenica sotto la pioggia, nelle lunghe ore negate al passeggio e agli incontri.
Se sei un vecchio medico con tante ferite di guerra sull'anima, la domenica sotto la pioggia ti scoprirà già sveglio all'alba. [...]
La domenica sotto la pioggia ha le sue armi.*

¹¹ In *GM* (315-17) nel capitolo 48 una situazione analoga è costruita con la ripetizione, specie in epifora, del sintagma «ora di cena».

Se sei una ragazza innamorata non vedrai l'ora che succeda qualcosa, e invece *la domenica sotto la pioggia* sospenderà il tempo in un nulla che sembra infinito. [...]

La domenica sotto la pioggia è piena di paure. [...]

La domenica sotto la pioggia fa strani regali. [...]

La domenica sotto la pioggia restringe il campo. [...]

La domenica sotto la pioggia ha qualche speranza, nelle solitudini. (GM 321-24, corsivi nostri)

In altri casi si hanno anche riprese di sintagmi, frasi e parole chiave a distanza, come quelle di Ettore, il rampollo della famiglia Musso di Camparino, che nel capitolo 42 dice: «Mi innamoro di colleghi, compagni, ma voltavo le spalle all'amore» (PO 379); la perifrasi metaforica *voltare le spalle* è poi ripresa nel capitolo successivo, in anadiplosi tra due capoversi, che corrispondono a due focalizzazioni, prima di Enrica poi di Ricciardi, che quindi sono uniti idealmente nelle pene d'amore a Ettore, per quanto il loro sia eterosessuale e quello del giovane nobile sia omosessuale:

Eccola là, pensava Enrica. [...] Lo aspetta, lo so; e lui si fermerà a conversare, forse la bacerà come l'altra volta. E mi si spezzerà il cuore, come l'altra volta. Ma devo avere la forza di aspettare e vedere. *Non si voltano le spalle all'amore.*

Non si voltano le spalle all'amore, pensava Ricciardi mentre risaliva via Toledo: così aveva detto Ettore Musso. E così aveva detto Achille Pivani. E don Pierino aveva detto che nella vita bisogna prendere l'iniziativa, almeno una volta.

Ora che l'atlante delle passioni che avevano circondato e travolto la duchessa di Camparino era stato disegnato completamente, il commissario si ritrovava di fronte a se stesso, senza più qualcosa in cui rifugiarsi col pensiero. *Non si voltano le spalle all'amore*: bisogna prendere un'iniziativa. (PO 384-85, corsivi nostri)

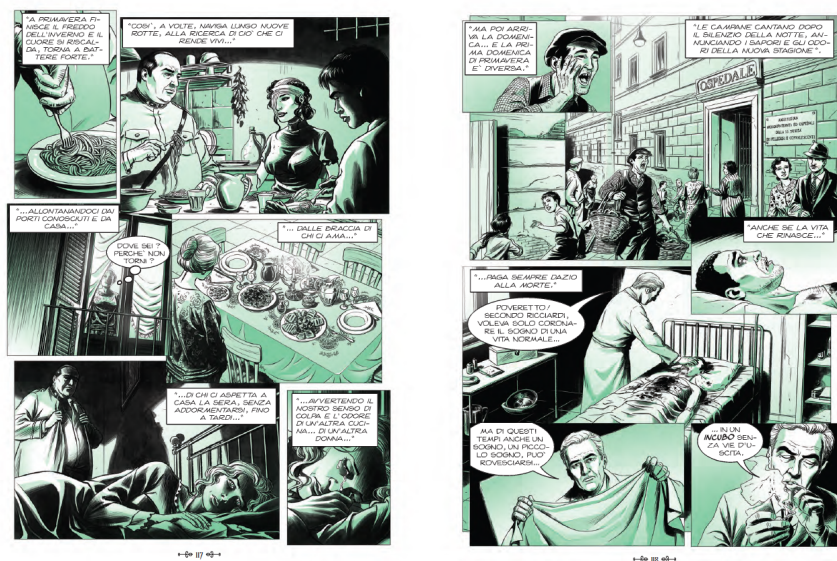
Questi sono solo alcuni degli esempi riscontrabili nei quattro romanzi, ma indicativi della ricorrenza delle figure di ripetizione e delle diverse funzioni che assolvono all'interno della scrittura di de Giovanni sul piano dell'intreccio, del ritmo della narrazione e della visualizzazione degli eventi, questioni di particolare rilevanza anche per gli adattamenti. La loro presenza all'interno dei fumetti, come adesso vedremo, mostra infatti quanto lo stilema dell'autore e della serie sia stato notato da sceneggiatori e disegnatori e non solo conservato, ma anche adattato, da un lato, attraverso soluzioni specifiche, proprie del linguaggio d'arrivo, dall'altro con funzioni originali relative allo svolgimento della trama, al ritmo e di commento.

3. LE FIGURE DI RIPETIZIONE A FUMETTI

Il fumetto, in primo luogo, riprende e rielabora lo stilema sfruttando le proprietà del linguaggio sincretico. Le tavole in sequenza, infatti, sono spesso unite da elementi che pongono in dialogo gli elementi visivi e verbali in situazione. Ad esempio in CS la parola chiave *primavera* è ricorrente, in quanto è la stagione in cui è ambientato il romanzo, ed è funzionale al narratore per legare in un'atmosfera di trasformazione e rinascita situazioni e personaggi che vivono tale

condizione o che, per contrasto, si trovano, nonostante la primavera, in situazioni tutt'altro che solari, di sconforto o forte conflitto interiore. Come Maione, che nel romanzo affronta una crisi coniugale. Nel romanzo ricorrono progressioni costruite attraverso la ripresa anaforica di *primavera* (es. nel capitolo 2, CS 15-16), che nel fumetto si riducono quantitativamente, ma la loro rielaborazione ha comunque rilevanza se consideriamo ad esempio le due tavole che giustappongono sul piano grafico nell'una la crisi coniugale di Maione e nell'altra la vitale situazione popolare (CSf 117-18), introdotte rispettivamente da didascalie con la voce narrante che, nella prima di ognuna, verbalmente, nomina appunto la stagione: «“A primavera finisce il freddo dell'inverno e il cuore si riscalda, torna a battere forte!”» e «“Ma poi arriva la domenica... e la prima domenica di primavera è diversa!”».

Si tratta di un passaggio originale del fumetto. La ripetizione, con variazione grammaticale e non iniziale ma comunque nella frase d'apertura di ciascuna tavola, permette di riflettere su una questione retorica specifica del fumetto: la disposizione degli elementi testuali verbali negli spazi appositi della tavola, come didascalie e *balloon*. Questi occupano una posizione nella successione narrativa, secondo la grammatica del fumetto e l'ordine di lettura che essa comporta, (per quello occidentale) da sinistra a destra e dall'alto in basso, in ogni vignetta come nella tavola. La ripetizione nella prima battuta di ogni tavola colloca infatti l'espressione *primavera* nella medesima posizione iniziale, perciò anaforica, nella composizione delle pagine. Inoltre, istituisce tra le due tavole una relazione di contemporaneità per la stagione, ma di variazione rispetto al giorno specifico, il che comporta, sul piano del tempo, uno spostamento del discorso sia dal generale al particolare sia cronologico. Infine, la composizione delle pagine, sul piano narrativo e retorico, nella relazione tra parole e immagini, crea un parallelismo. Infatti, entrambe le tavole ospitano 6 vignette, configurate in una diversa gabbia, ma raccontano nelle prime due una situazione analoga, positiva in sé (Maione a tavola con Filomena e suo figlio Gaetano; la gente a spasso per la città), cui ne seguono quattro in cui sono raffigurate persone che soffrono (la moglie di Maione che aspetta e il brigadiere che rientra e non riesce a parlarle; Modo che copre con un lenzuolo il cadavere di Tonino). La composizione quindi presenta un parallelismo sul piano narrativo dell'immagine, l'anafora su quello verbale, e quest'ultimo offre un ancoraggio a una narrazione altrimenti decisamente estensiva, centrifuga, tali e tante sono le vicende che intreccia.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Le costruzioni di relazioni tra tavole e scene possono quindi avvenire attraverso figure di ripetizione, anche in maniera assai articolata. Sempre in *CSf*, ad esempio, in una successione di tre pagine (52-54), nelle due iniziali l'ultima vignetta e la prima della tavola successiva sono legate, rispettivamente, dalla raffigurazione di banconote e monete e dalla ripresa con variante nelle battute di *soldi*→*lira*. Se infatti nell'ultima vediamo un primo piano di Ricciardi che osserva delle banconote macchiate di sangue che tiene in mano, e dice, riflettendo, «Soldi... Soldi e sangue...», nella prima vignetta della pagina successiva una mano sta mettendo delle monete in quella aperta di un altro, mentre il *balloon* recita «...una lira... due... e buona giornata».¹² La battuta accompagna il gesto scandendone la durata: una persona conta il denaro che sta dando a un'altra. Le due vignette costruiscono quindi una ripetizione sinonimica, per immagini e parole, ma l'altro elemento citato da Ricciardi, il sangue, riappare anche nelle ultime tre vignette della seconda tavola, graficamente e verbalmente, prima quando Tonino si taglia nell'affettare i pomodori, poi quando la moglie gli chiede «Che hai fatto? Stai pieno di sangue!», infine mentre l'uomo si osserva il dito sanguinante e commenta: «è sangue, questo?».

¹² Variazione sinonimica analoga è anche *mio marito*→*Tonino mio* in *CSf*, 119-20, dove però la voce resta la medesima.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Qui la progressione si conclude con un'epifora verbovisuale rispetto alla tavola precedente, che diventa però anche un'anadiplosi in quanto la pagina successiva si apre con Maione che osserva e commenta i soldi ritrovati con Ricciardi sulla scena del delitto: «Quanto sangue...». Sono quindi esplorate diverse possibilità delle figure di ripetizione, tra immagine e parola, che legano tra loro momenti, personaggi e luoghi diversi, perché sono tre scene in successione temporale, di cui la prima tavola è ambientata nella stanza del delitto, la seconda in pizzeria da Tonino, la terza in questura.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Se si osservano queste ripetizioni, ci si accorge che in particolare le anadiplosi sono numerose, e connettono, come nel caso precedente, voci e ambienti lontani in momenti diversi, o paralleli, superando la frammentazione del discorso. Ciò, infatti, velocizza il ritmo della narrazione e lega

tra loro gli eventi, al contempo sintatticamente sul piano della costruzione testuale e analogicamente su quello concettuale. Continuando a lavorare su *CSf*, se prendiamo ad esempio il caso di due scene in successione, con protagonisti Gaetano, il figlio di Filomena, e il dottor Modo (61-62), si riscontra però che, oltre alla connessione di momenti e luoghi diversi, la ripetizione verbale può articolarsi anche all'interno dei singoli *balloon* creando delle climax. La prima tavola, infatti, si conclude con la battuta del giovane, fidanzato di una ragazza figlia di un padre violento che ne abusa sessualmente, «Lo ammazzo, quel porco, Rituccia... Giuro che lo ammazzo!». Si crea così, all'interno del *balloon*, un'epanadiplosi funzionale a creare appunto un crescendo emotivo, e la ripresa del verbo nella battuta di Modo, all'inizio della pagina successiva, «Uno di questi giorni ti ammazzo, Ricciardi! È una promessa!», istituisce insieme un'anadiplosi per la posizione della battuta rispetto agli spazi testuali e, specificamente sul piano linguistico e retorico del discorso diretto, sia un'epifora con la frase conclusiva della tavola precedente (*ammazzo / ammazzo*), sia una ripresa con variazione sinonimica e grammaticale in posizione finale del secondo *balloon* dell'elemento iniziale della seconda frase del primo (*giuro / promessa*).¹³



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

L'uso di figure di ripetizione può quindi articolarsi in maniera complessa, costruendo anche ambiguità sul piano narrativo. Poche pagine dopo (*CSf* 56-57), ad esempio, Maione è andato a

¹³ Sempre in *CSf*, cfr. anche *mamma* (75-76, qui l'anadiplosi si fa anafora nelle prime tre vignette della seconda tavola), *incubo* (118-19), *morte* (145-46, qui tra la terza e quarta vignetta si aggiunge l'anadiplosi di *l'ultima recita*, ripetuta come epifora al termine della seconda battuta, *lo sapevo*, 147-48).

visitare Filomena all'ospedale e la sta riaccompagnando a casa. La donna, affranta, nell'ultima vignetta della prima tavola, dice: «Voi avete fatto tanto. Se era per gli altri, morivo a casa mia, sola come un cane...». La similitudine finale riappare nella didascalia coi pensieri di Ricciardi nella prima vignetta della pagina successiva, riportati sempre tra virgolette per evidenziarne l'estraneità alla voce narrante: «“Perché ammazzare quella donna come un cane? Qualcosa non quadra...”». Se sul piano della disposizione degli spazi testuali la similitudine istituisce un'anadiplosi, su quello verbale crea un'epifora, ed emerge qui, su quello narrativo, nell'interazione tra immagine e parola, un'apparente anadiplosi tra la donna che parla con Maione e quella nominata da Ricciardi, ma c'è una variazione referenziale perché «quella donna» di cui parla il commissario non è Filomena.

Le riprese lessicali, anche con variazioni, attraverso le tavole e all'interno delle relative vignette, costruendo progressioni, possono inoltre caratterizzare i personaggi, come quando l'assassino Attilio viene smascherato con una sorta di trappola che lo fa crollare, a teatro, mentre è in scena a recitare. Nella sua reazione verbale emerge il conflitto con la madre, che nomina (come *madre*, *mamma* e per nome) ossessivamente per 16 volte in 17 battute (CSf 150-53). Si tratta in questo caso di una soluzione conservativa rispetto al romanzo originario, di cui è ripreso il dettato testuale con la ripetizione ossessiva ed è anche riportato con tagli il soliloquio del personaggio nel capitolo 62 (CS 357-60 > CSf 152-53), in cui questi, una volta arrestato, ripercorre gli eventi. L'elemento visivo del fumetto, però, porta l'interpretazione del personaggio oltre a quella suggerita dalla soluzione verbale del romanzo e dell'adattamento. Rivela infatti il modello ripreso per questo capitolo. Se nella prima tavola mette in scena la trappola, nella terza, accompagnata dalle didascalie che ospitano il soliloquio di Attilio nel capitolo 62, viene raffigurata in flashback la sua vicenda, fino all'omicidio della madre, ma nella seconda appare solo lui, nel tempo presente del racconto, in sei vignette, seduto ammanettato su una sedia. È una palese citazione, confermata dalla presenza di una mosca che gli vola intorno. L'immagine, infatti, riproduce la sequenza finale del film *Psycho* (1960) di Alfred Hitchcock, con Norman Bates arrestato e ormai dominato dalla personalità della madre, che nei suoi pensieri, che ascoltiamo dalla sua voce nella testa di Bates, decide di rimanere seduta immobile, senza scacciare neanche la mosca che la infastidisce, per dimostrare che il colpevole del delitto è il figlio, e non lei, che «non farebbe male neanche a una mosca». Il crimine raccontato da de Giovanni e da Hitchcock è il medesimo, il matricidio, e Attilio e Norman sono personaggi psicologicamente deboli, con disturbi di personalità, ma nel caso del romanzo di de Giovanni la madre non diventa la dominante. Infatti, se nella sequenza finale di *Psycho* è la voce della donna che sentiamo, qui è quella dell'uomo che leggiamo, come nel romanzo. Dalla citazione visiva, intertestuale, emerge così l'ipotesto, il modello ripreso *a contrario*, con la prospettiva del figlio. E si offre, dunque, un'interpretazione del personaggio attraverso la sua raffigurazione, con l'elemento visivo che commenta quello verbale, narrativo, il soliloquio di Attilio nelle didascalie.

La rilevanza nel fumetto dello stilema è però evidenziata ancora una volta nelle battute finali di CSf, quando Ricciardi riepiloga la vicenda, e nel farlo costruisce una catena di riprese a distanza usando le parole chiave che si sono ripetute nel corso dell'adattamento, e che abbiamo riportato negli esempi precedenti, tra cui *madre* e *sangue*: «Questa è tutta una storia di madri e figli... // Madri e figli... Sangue e maledizioni... La maledizione mia e di Antonietta è quella di vedere i morti. Ed è una cosa che impedisce di vivere!» (CSf 154).

4. CANZONI E METALESSI NEL FUMETTO

Se nel precedente capitolo abbiamo focalizzato CSf, in quanto è il caso più evidente di rielaborazione e di intensificazione dello stilema della serie secondo la specificità del linguaggio fumettistico, notiamo che le figure di ripetizione ricorrono anche negli altri volumi, seppur con minore intensità e frequenza, con caratteristiche analoghe. In GMf (159-60), ad esempio, l'anadiplosi di «amore mio... che peccato...» unisce nell'identico pensiero, ma in momenti diversi, Ricciardi prima di perdere coscienza, convinto di morire nell'incidente in automobile («Enrica... amore mio... che peccato...»), ed Enrica che attende fuori dalla sala operatoria di sapere se Modo riesce a salvare il suo amato («Amore mio... che peccato... Perché mi fai questo?»).

In questo quadro, inoltre, diventa di particolare interesse l'uso dei testi di canzone, di per sé caratterizzati dalla reiterazione di versi ed espressioni, ad esempio nei ritornelli, oltre che di suoni con rime e assonanze. Anche per essi si riconducono a una medesima unità temporale eventi distanti nello spazio, uniti anaforicamente da elementi verbali ribaditi nei diversi ambienti. Come con *Tango della gelosia* (1930) di Vittorio Mascheroni e Giuseppe Mendes, che in PO (85-86) lega anche in una medesima dimensione emotiva i personaggi che agiscono in luoghi diversi, impegnati in faccende distinte: Livia, Ricciardi, Lucia in dialogo col fruttivendolo vista da Maione. Si tratta anche in questo caso di una soluzione originale del fumetto, perché in PO la canzone viene ascoltata solo da Ricciardi, per caso, alla radio.

Alla radio adesso c'era un uomo che cantava. Una canzone di un paio d'anni prima, ne ricordava il motivo, un tango; ma alle parole non aveva mai fatto caso. L'uomo disse, un po' in falsetto:

«No, non è la gelosia

ma è la passione mia!

Quando ti guardano gli altri io fremo perché,

la tua bellezza la voglio soltanto per me!

No, non è la gelosia

So che tu sei sempre mia!

Ciò che mi strugge non so io neppure cos'è!

Ma non temere: non sono geloso di te!»

Era decisamente troppo. Si alzò di scatto dalla poltrona, spense la radio e andò a prendere la giacca.

Aveva bisogno d'aria. (PO 190)

Nel fumetto i primi sette versi della canzone citati nel romanzo sono divisi tra altrettante didascalie di una tavola, l'ottavo è invece nella prima della seguente, nella quale la canzone prosegue con la strofa successiva, uguale e assente nel romanzo, suddivisa in altre quattro vignette: «No, non è la gelosia // ma è la passione mia! // Quando ti guardano gli altri io fremo perché, // la tua bellezza la voglio soltanto per me!» L'ubicazione di questi versi aggiuntivi, sempre in grassetto e accompagnati da iconotesti musicali, è però solo nei primi tre casi nella didascalia, nell'ultimo è nel *balloon* segmentato che indica la trasmissione alla radio, disegnata nella vignetta. Inoltre, il secondo verso è ribadito anche dalla tata di Ricciardi, Rosa, che canta la canzone, come rivela il suo *balloon*, mentre la ascolta in casa, dove la sente anche il commissario, come appunto nel romanzo.

Il tema della gelosia è centrale nel romanzo e le sottotrame che lo affrontano sono riepilogate in queste due tavole, in cui, sfruttando lo schema reiterativo del testo canzone, il sintagma “No, non è la gelosia” viene ripetuto anaforicamente, a distanza, tre volte in dodici vignette. Nel caso della prima tavola, inoltre, la gabbia offre una costruzione in parallelo delle due vicende, il triangolo tra Ricciardi, Enrica Colombo (di cui è innamorato) e Livia Lucani (innamorata di lui), e tra Maione, la moglie Lucia (di cui è geloso) e di Ciruzzo Di Stasio, il fruttivendolo, vecchio compagno di scuola del brigadiere (di cui sospetta una relazione con Lucia). Tali vicende sono sintetizzate ciascuna in tre vignette, poste in sequenza lineare sopra e sotto a una grande panoramica del lungomare napoletano centrata nella pagina: nella parte alta, alla raffigurazione della finestra vuota dove dovrebbe affacciarsi Enrica seguono quella da cui guarda Ricciardi e infine Livia che fuma sul terrazzo del suo albergo; in quella bassa a Lucia e Ciruzzo che scherzano davanti al negozio seguono Maione alla finestra che li osserva e un primo piano di sua moglie che ride. Sono due sequenze costruite diversamente, entrambe prima da momento a momento, ma poi da soggetto a soggetto l'una, mentre l'altra focalizza un aspetto specifico, già apparso nella prima vignetta.¹⁴ Il *trait d'union* esplicito tra le due vicende è una ripetizione visiva: la medesima postura e la stessa espressione dei due protagonisti maschili, entrambi in posizione centrale nelle sequenze. Tanto il commissario quanto il brigadiere si affacciano infatti dalla finestra di casa e hanno lo sguardo affranto, antifrastico rispetto al verso reiterato della canzone, perché esprimono esplicitamente gelosia e il timore di perdere la donna amata.

¹⁴ Usiamo qui le categorie per la relazione tra vignetta e vignetta proposte da McCloud, 78-80.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Analogamente, in *GMf* l'anacronistica *Polvere di stelle* di Natalino Otto, versione italiana di *Stardust* (1927-1929) di Hoagy Carmichael e Mitchell Parrish, tradotta da Devilli (Alberto Curci) e incisa negli anni Quaranta, accompagna Enrica e Ricciardi in parallelo: mentre l'uno arriva a casa e trova tata Rosa, l'altra attende nel suo appartamento che il commissario rientri e la sua governante gli consegna il biglietto che lei gli ha scritto. Nel romanzo, la canzone è trasmessa alla radio quando l'uomo è già in casa e scopre la lettera, ma, come nel caso di *Tango della gelosia*, è solo nominata: «L'annunciatore declamò che un rabarbaro offriva agli ascoltatori la prossima canzone, *Polvere di stelle*: e l'orchestra attaccò una malinconica melodia» (*GM* 268). Anche qui, dunque, l'effetto di reale diventa colonna sonora evocata, ma di maggior rilievo è che il testo della canzone, riportato integralmente nel fumetto, offre alla fine un commento esplicito della situazione,¹⁵ che è invece implicito nel romanzo, dove è richiesta al lettore una competente inferenza per cooperare alla costruzione del senso della citazione. Nell'adattamento, infatti, i versi sono distribuiti su due tavole (*GMf* 91-92), rispettivamente in tre e in due *balloon* segmentati, dalla radio, e in due didascalie per pagina:

In una polvere di stelle vedo te, dolce sogno del mio cuor. // Astro d'or, fulgido sei tu, bambina dai begli occhi blu. // Tutta adorna sei di riflessi e di splendore che fanno palpitare il cuor con tanto ardor, sì, con tanto ardor. // In una¹⁶ polvere di stelle vedo te, dolce sogno del mio cuor. // Ma perché tu non sei qui con me, dal sogno fuggi dolce amor. // Io vorrei con te stare ad occhi aperti per sognar. // Ascoltami tesoro, io vivo sol per te, amor. // Io vorrei con te stare ad occhi aperti per sognar. // Ascoltami tesoro io vivo sol per te, amore!

¹⁵ Sull'articolata relazione tra narrazione e commento nel duplice codice del fumetto, visivo e verbale, cfr. Cenati.

¹⁶ L'articolo indeterminativo è assente nel verso originale, si tratta probabilmente di una svista nella trascrizione del testo per il fumetto.

La «malinconica melodia» che, nominata, offriva nel romanzo un'indicazione dello stato d'animo del personaggio, nel fumetto trova nei versi un correlativo verbale. Che la canzone nell'adattamento acquisisca una maggiore rilevanza narrativa lo dimostra però il fatto che due pagine dopo (GMf 94), in una didascalia su una romantica panoramica del golfo di Napoli, siano ripresi i versi dall'inizio fino a «sì, con tanto ardor». In questo caso la ripetizione a distanza di un'intera porzione testuale acquisisce il valore di sommario e al contempo di chiosa metatestuale della situazione, che intanto si è sviluppata: Ricciardi, dopo essere rientrato a casa nella prima tavola, ha trovato il biglietto di Enrica nella seconda e nella successiva lo ha letto, e il suo iconotesto, sebbene mostri solo parzialmente il dettato della missiva, rivela che una lettera precedentemente spedita dal commissario era stata ricevuta e gradita; nella quarta e ultima tavola della sequenza, la finestra della donna, contrariamente a *POf* e comportando così una ripresa a distanza dell'immagine, intratestuale ma interseriale, è cornice della figura di Enrica, speculare al commissario a sua volta affacciato da casa: i due si guardano in un campo e controcampo, e per questo della canzone sono qui tagliati i versi che evidenziano la distanza, nella parte finale del testo. Quelli conservati spiegano infatti che ora i due sono vicini. E si vedono, salutandosi come raccontato nella raffigurazione e nel romanzo (GM 272). Il commento originale, proprio del fumetto, è qui dunque verbale e non visivo.

5. CONCLUSIONI

Le figure di ripetizione diventano quindi un elemento centrale dell'adattamento, sia sul piano verbale che su quello visivo, sia sul piano dell'intreccio e del ritmo della narrazione, sia sul piano della coerenza e della coesione interna della serie a livello stilistico, retorico e iconico. La questione conferma in primo luogo la maturità del linguaggio del fumetto, la sua qualità nella ricerca formale anche a livello di editoria popolare, quale storicamente Sergio Bonelli rappresenta in Italia.¹⁷ In secondo luogo mostra come gli adattamenti a fumetti, pur restando nella sostanziale fedeltà al testo letterario, mai peraltro vincolante per la valutazione dell'opera derivata in sé,¹⁸ possano dialogare non solo con le trame dei testi originali, ma anche con i loro aspetti stilistici e retorici, e muoversi autonomamente rielaborando gli stilemi dell'autore, grazie alle caratteristiche e alle potenzialità proprie del linguaggio d'arrivo. Infatti, coniugando elementi visivi e verbali tanto a livello di singole vignette quanto di sequenze, di composizione di tavole e di più scene, i primi quattro episodi delle *Stagioni del commissario Ricciardi* mostrano non solo una interpretazione visiva di personaggi e ambienti originari, come è ovvio che sia nel passaggio dal raccontare al mostrare, ma anche una rielaborazione sul piano stilistico e retorico che caratterizza il testo

¹⁷ Per la storia dell'editore Bonelli cfr. Bono; Napoli Comicon; Arcieri et al. Per la sua collocazione nell'industria culturale italiana, cfr. Colombo.

¹⁸ Sulla questione, in relazione alla quale esiste una vasta bibliografia, rimandiamo a Leitch.

d'arrivo sul piano compositivo e dell'intreccio. Quest'ultimo, infatti, riprende e mette in rilievo una caratteristica dei romanzi, e la intensifica, la fa propria e per tramite di essa approfondisce, come abbiamo mostrato, relazioni tra scene e personaggi, riorganizzando la narrazione in maniera autonoma. E ciò permette anche di dare vita a momenti metatestuali attraverso immagini e parole per interpretare la psicologia dei personaggi e commentare le scene.

BIBLIOGRAFIA

Arcieri, Michele, et al., a cura di. *I Bonelli: 50 anni di fumetti*. La Striscia, 1986.

Backe, Hans-Joachime, et al., a cura di. "Transmediality / Intermediality / Crossmediality." *Between*, vol. 10, n. 20, 2020, <https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/156>.

Berruto, Gaetano. "Italiano standard." *Enciclopedia dell'Italiano* diretta da Raffaele Simone, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2010, pp. 729-31.

Bono, Gianni. *I Bonelli. Una famiglia Mille avventure*. Sergio Bonelli, 2017.

Cenati, Giuliano. "Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi." *Tempora. I tempi verbali del racconto*, vol. 1, *Atti del Seminario permanente di narratologia*, Milano, 20-22 ottobre 2021, a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, Biblion, 2023, pp. 205-18.

Chiurato, Andrea. *Intermedialità. Narrazioni, linguaggi, pratiche*. Pàtron, 2023.

Colombo, Fausto. *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*. Bompiani, 1998.

Crovi, Luca. *Storia del giallo italiano*. Marsilio, 2020.

De Blasi, Nicola. "Napoli, italiano di." *Enciclopedia dell'Italiano*, diretta da Raffaele Simone, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2011, pp. 936-38.

De Giovanni, Maurizio. (SD). *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi*. Fandango, 2007.

—. (CS). *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi*. Fandango, 2008.

—. (PO). *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi*. Fandango, 2009.

—. (GM). *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi*. Fandango, 2010.

—. (Sdf). *Le stagioni del Commissario Ricciardi: Il senso del dolore*. Sergio Bonelli Editore, 2017.

—. (CSf). *La condanna del sangue*. Sergio Bonelli Editore, 2018.

—. (POf). *Il posto di ognuno*. Sergio Bonelli Editore, 2018.

—. (GMf). *giorno dei morti*. Sergio Bonelli Editore, 2018.

Fusillo, Massimo, e Roberto Terrosi. "Intermedialità." *Enciclopedia Italiana, IX Appendice*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 2015, [treccani.it/enciclopedia/intermedialita_\(Enciclopedia-Italiana\)/#google_vignette](http://treccani.it/enciclopedia/intermedialita_(Enciclopedia-Italiana)/#google_vignette).

Leitch, Thomas, a cura di. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford University Press, 2017.

McCloud, Scott. *Capire, fare e reinventare il fumetto*. Trad. di Leonardo Favia, BAO Publishing, 2018.

Napoli Comicon, a cura di. *L'Audace Bonelli. L'avventura del fumetto italiano*. Comicon, 2010.

Mortara Garavelli, Beatrice. *Manuale di retorica*. Bompiani, 1989.

Pezzotti, Barbara. "«I am Just a Policeman»: The Case of Carlo Lucarelli's and Maurizio de Giovanni's Historical Crime Novels Set during Fascism." *Quaderni d'italianistica*, vol. 37, n. 1, 2016, pp. 89-106.

Testa, Enrico. *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Einaudi, 1997.

Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*. Garzanti, 1977.

Saggi

MISFORTUNE, DISASTERS, AND CALAMITIES: TALES OF THE
MONKEY SPIRIT IN THE *TAIPING GUANGJI* 太平廣記SVENTURE, DISASTRI E CALAMITÀ: RACCONTI DELLO SPIRITO-SCIMMIA
NEL *TAIPING GUANGJI* 太平廣記

Giovanni Ruscica

 ORCID: 0009-0009-1516-2735

Università degli Studi di Milano (ror: 00wjc7c48)

ABSTRACT

This study examines the representation of monkey spirits in the *Taiping Guangji*, focusing on seven narratives where these entities bring misfortune, disasters, and calamities. These spirits exhibit ambiguous traits, shifting between demonic and divine characteristics, and are linked to death, illness, or large-scale catastrophes. Recurring motifs include their sealing or imprisonment, highlighting their perceived danger, and shape-shifting abilities, reinforcing their role as deceptive and chaotic figures. A comparative analysis reveals both common themes and notable differences: some stories depict monkey spirits as purely malevolent, while others suggest an uncertain nature. These representations align with broader literary traditions in China, where monkeys often appear as liminal beings between humans, animals, and the supernatural. The study sheds light on the evolving perception of monkey figures in pre-modern Chinese literature, an image that would later be reinterpreted in classical narratives such as *Journey to the West*.

Keywords: *Taiping Guangji*; *Zhiguai*; *Chuanqi*; Monkey; Monkey Spirit; Translation.

Il presente articolo esamina la rappresentazione degli spiriti-scimmia nel *Taiping guangji*, concentrandosi su sette racconti nei quali tali entità sono associate a sventure, disastri e calamità. Questi spiriti presentano caratteristiche ambigue, oscillando tra il demoniaco e il divino, e sono collegati alla morte, alla malattia o a catastrofi su larga scala. Tra i motivi ricorrenti figurano la sigillatura o l'imprigionamento, che ne sottolineano la pericolosità, e la capacità di mutare forma, che ne rafforza il carattere ingannevole e caotico. L'analisi comparativa mette in luce elementi comuni e differenze significative: alcuni racconti presentano gli spiriti-scimmia come esseri apertamente malevoli, mentre altri ne evidenziano la natura incerta. Tali rappresentazioni si inseriscono in più ampie tradizioni letterarie cinesi, nelle quali la scimmia appare spesso come una creatura liminale tra l'umano, l'animale e il soprannaturale. Lo studio contribuisce a chiarire l'evoluzione dell'immagine della scimmia nella letteratura cinese premoderna, successivamente rielaborata nel classico *Viaggio in Occidente*.

Parole chiave: *Taiping Guangji*; *Zhiguai*; *Chuanqi*; Scimmia; Spirito-scimmia; Traduzione.

Ruscica, Giovanni. "Misfortune, Disasters, and Calamities: Tales of the Monkey Spirit in the *Taiping Guangji* 太平廣記". *Entymema*, No. 39, 2026, pp. 113-127.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

1. INTRODUCTION

Within the Chinese bestiary, primates have always held a significant place in literature because of both their resemblance to human beings and the diverse characteristics attributed to them. In the artistic and literary context (Hu and Zhang), the monkey icon has historically been divided into two main categories: macaques (*mihou* 獼猴) and gibbons (*yuan* 猿). This classification, initiated during the Zhou (1045 BCE–256 BCE) and Qin (221 BCE–206 BCE) periods, culminated in the belief that gibbons were good and macaques evil during the Tang (618–907) and Song (960–1279) dynasties. However, this distinction became increasingly difficult to maintain during the Yuan period (1279–1368) (Van Gulik; Zhang). From an artistic and literary perspective, this process was accompanied by the emergence of a particular monkey-like figure that became prominent after the Tang dynasty, namely the Monkey Pilgrim, who assisted the Chinese monk Xuanzang 玄奘 (602–664) on his legendary journey to India to obtain the Buddhist sutras. This character appears in the *pinghua* 平話 (plain tale) *Da Tang Sanzang qujing shihua* 大唐三藏取經詩話 (*Poetic Notes on the Pilgrimage of Tripitaka of the Great Tang to Retrieve the Sutras*) and in the *zaju* 雜劇 (theatre play) *Xiyou ji zaju* 西遊記雜劇 (*Journey to the West: the Zaju Play*). The literary consolidation of the monkey figure took place during the Ming dynasty (1368–1644), culminating in the anonymous publication of the novel *Xiyou ji* 西遊記 (*Journey to the West*), later attributed to scholar Wu Cheng'en 吳承恩 (c. 1500–1582). Scholarly research on this novel has often focused on deconstructing the antiheroic icon of the monkey by tracing its origins through the attributes assigned to primates in Chinese narrative traditions.¹

As mentioned, the monkey character in Chinese narrative literature is highly complex, due in part to its multiple positive and negative portrayals. This study aims to examine and analyse a specific aspect of the monkey figure, namely that of the “monkey spirit”, a term proposed by German sinologist and sociologist Wolfram Eberhard (1909–1989) in 1968:

The most eastern documentation known to me of the motif that a marriage occurred between a woman and a monkey referred to Yu-ch'i, Fukien [Youxi, Fujian]. There a monkey seduced the wife of a merchant during his absence. When the husband returned, the monkey was killed. Later on, the woman gave birth to a monkey [...]. In Kuanghsi [Guangxi] there are monkey spirits which are almost invulnerable. They, too, kidnap women and impregnate them [...]. (Eberhard 52)

This passage highlights key mythological themes related to the supernatural, human-monkey interactions in Chinese culture, and the symbolic contamination between the human and animal worlds. The assertion that these beings are “almost invulnerable” suggests a power dynamic in which they exert significant control over human victims, reflecting the fears and conflicts within communities. Eberhard’s term can be summarised by the Chinese expression *houjing* 猴精 (mon-

¹ The earliest research in this field can be traced back to an exchange of letters between critics Lu Xun 魯迅 (1881–1936) and Hu Shi 胡適 (1891–1962) between 1922 and 1923. See Lu; Hu.

key spirit), where the character *jing* 精 can also mean *jingling* 精靈 (spirit, ghost) and *guiguai* 鬼怪 (spectre, monster). Consequently, *houjing* could serve as an umbrella term encompassing the concepts of both spirit-ghost and spectre-monster. While the former carries no inherently negative meaning, the latter conveys the hostile nature of the monkey figure.² A comparable understanding of *houjing* appears in Xiao's discussion of monkey-spirit worship (Xiao), where *houjing* is treated as a form of *jingguai* 精怪: an anomalous being endowed with spiritual power, capable of transformation, and able to intervene in human affairs either harmfully or beneficially. This broader sense is useful here, since the narratives examined below do not reduce the monkey spirit to the abduction and impregnation motif emphasised by Eberhard, but present it as a more flexible agent of misfortune, disorder, and supernatural disturbance.

However, Eberhard's analysis focuses mainly on monkey-like figures that abduct women to give birth to hybrid offspring,³ with little reference to narratives featuring monkey spirits as bringers of misfortune, catastrophic events, and calamities. In Chinese literature, certain creatures are frequently associated with disasters, as seen in ancient sources such as the *Shanhai jing* 山海經 (*Classic of Mountains and Seas*). Several examples describe monkey-like beings whose appearance signals impending catastrophe:

1. "C'è un animale simile ad una scimmia, con gli occhi e bocca rossi e corpo giallo. Il suo nome è *yonghe* 雍和. La sua comparsa significa grande terrore nello stato" (Fracasso 104);⁴
2. "C'è un animale simile a una scimmia, con testa bianca e zampe rosse. Il suo nome è *zhuyan* 朱厭. La sua comparsa significa grandi guerre" (Fracasso 26);⁵
3. "C'è un animale simile a una scimmia, ma con quattro orecchi; il suo nome è *changyou* 長右, [...] La sua comparsa significa inondazioni [...]" (Fracasso 12).⁶

To contribute to this extensive field of research, this study will focus on selected stories extracted from the *Taiping Guangji* 太平廣記 (*Extensive Records of the Taiping Era*, hereafter abbreviated as TPGJ), an encyclopaedic *leishu* 類書 of the Song dynasty. The compilation of this collection, commissioned by Emperor Song Taizong 宋太宗 (939–997) and completed between 977

² It should be noted that Chinese mythology and literature frequently depict characters that do not appear in a fixed moral framework, but may shift between divine, demonic, and ambiguous modes of representation. This instability is also relevant to the term *shenmo* 神魔 ("gods and demons"), used by Lu Xun to define a literary genre integrating fantastical, mythological, and supernatural elements, where humans, gods, demons, and magical creatures interact. This genre includes *Xiyou ji*.

³ On the broader tradition of *yuanhou dao fu* 猿猴盜婦 ("apes/monkeys abducting women"), see Chen (2013), who reconstructs the development of this narrative complex from Han (206 BCE–220 CE) and Six Dynasties (220–589) records, through Tang literary imagination, to later Buddhist and Daoist religious narratives. Chen argues that the motif is shaped both by literati imagination about anomalous simian beings and by later religious narrative frameworks.

⁴ English translation: "There is a creature resembling a monkey, with red eyes and mouth and a yellow body. Its name is *yonghe*. Its appearance signifies great terror in the state."

⁵ English translation: "There is a creature resembling a monkey, with a white head and red paws. Its name is *zhuyan*. Its appearance signifies great wars."

⁶ English translation: "There is a creature resembling a monkey, but with four ears; its name is *changyou*. [...] Its appearance signifies floods."

and 978 during the Taiping Xingguo era (976–983), was conducted by a team led by the official Li Fang 李昉 (925–996). Structurally, the TPGJ is a 500-*juan* 卷 (chapter) collection divided into 92 categories and 150 subcategories, containing over 7,000 stories, including a significant portion of Tang *chuanqi* 傳奇 (tales of strange events) and earlier *zhiguai* 志怪 (accounts of the strange) materials. As a result, the language of the TPGJ is best understood as Literary Chinese, incorporating materials from different periods, including medieval narratives and earlier texts transmitted through later compilation. The collection features numerous stories related to the supernatural, as well as fictionalized historical events, drawing from historical biographies, unofficial histories, myths, and legends. Among the various thematic sections of the collection, the classification of animals occupies a significant portion and is mostly concentrated in the final *juan*, namely from 418 (*Long Yi* 龍一, “Dragons, One”) to 479 (*Kunchong Qi* 昆蟲七, “Insects, Seven”).⁷ The largest category, spanning thirteen chapters, is *Chushou* 畜獸 (“Domestic and Wild Animals”), which concludes with three chapters (444, 445, and 446) focusing primarily on monkeys and gibbons, containing twenty-five stories. This study will focus exclusively on monkey-related stories found outside these three final chapters, namely *juan* 444 (*Chushou Shiyi* 畜獸十一 “Domestic and Wild Animals, Eleven”), 445 (*Chushou Shi'er* 畜獸十二 “Domestic and Wild Animals, Twelve”), and 446 (*Chushou Shisan* 畜獸十三 “Domestic and Wild Animals, Thirteen”).⁸

The preliminary investigation was conducted by searching the entire collection for occurrences of the character *hou* 猴 (monkey) and all its derivatives. Additionally, the research included passages describing monkey-like creatures using phrases such as *ru hou* 如猴 and *si hou* 似猴, which refer to “monkey-like”, “ape-like”, or “simian.” The following sections will present the selected texts in categorisation tables, followed by translations and commentary.⁹ Stories are classified based on their *juan* number, section title,¹⁰ story number, story title, and source. Once translated, they will be referenced by their *juan* number and numerical placement. Unless otherwise indicated, the protagonists mentioned in the following narratives are not attested in independent historical sources and are treated here primarily as figures within the textual economy of the TPGJ. The individual commentaries following each translation are therefore limited to essential philological, lexical, and contextual observations, while the broader comparative interpretation of the monkey spirit as an agent of disorder is developed in Section 3.

⁷ For a comprehensive overview of the collection’s contents, see Schafer.

⁸ For an analysis of the main themes of the three *juan*, see Ruscica. The study highlights a stylistic heterogeneity (as the stories originate from nineteen different sources) despite thematic coherence, specifically that of *bianxing* 變形 (transformation) in monkeys and gibbons, defining these stories as examples of *bianxing zhiguai* 變形志怪 (anomalous chronicles of transformation). For a broader analysis of *bianxing zhiguai*, see Berry.

⁹ All translations from original Chinese texts are by the author. Due to length considerations, some texts have been summarised.

¹⁰ In rendering these translations, reference was also made to Schafer.

2. CONTENT ANALYSIS

According to a preliminary personal investigation, at least seven stories recount or allude to the monkey spirit as a harbinger of misfortune, catastrophic events, and calamities. This creature appears ambiguously, making its classification particularly challenging. Analysing the titles of the sections and the sources of the stories, it becomes clear that the grotesque and the marvellous play a central role in these narratives.

In the following stories, the monkey spirit does not only appear as a divine entity or a demon but also as a being capable of deceiving humans, often leading to their downfall or weakening. For this reason, the term “monkey spirit” has been preferred over “monkey demon.” The translations will be followed by commentary to enhance reader comprehension.

Juan Number	Section Title	Story Number	Story Title	Source
140	<i>Zheng Ying Liu</i> 徵應六 (Responses as Manifestations, Six)	5	Wang Feng 汪鳳	<i>Jiyi ji</i> 集異記 (<i>Collection of Strange Stories</i>)
318	<i>Gui San</i> 鬼三 (Ghosts, Three)	9	Yang Xian 楊羨	<i>Guang Gujin Wuxing ji</i> 廣古今五行記 (<i>Expanded Old and New Records of the Five Phases</i>)
325	<i>Gui Shi</i> 鬼十 (Ghosts, Ten)	9	Yu Jisui 庾季隨	<i>Shuyi ji</i> 述異記 (<i>Tales of Strange Matters</i>)
355	<i>Gui Shisi</i> 鬼四十 (Ghosts, Forty)	7	<i>Qingyuan Dujiang</i> 清源都將 (The General of Qingyuan)	<i>Jishen lu</i> 稽神錄 (<i>Investigation of Gods</i>)
360	<i>Yaoguai Er</i> 妖怪二 (Uncanny Grotesques, Two)	32	Tian Sao 田騷	<i>Wuxing ji</i> 五行記 (<i>Records of the Five Phases</i>)
366	<i>Yaoguai Ba</i> 妖怪八 (Uncanny Grotesques, Eight)	4	Zhao Shizong 趙士宗	<i>Youyang Zazu</i> 酉陽雜俎 (<i>Miscellaneous Morsels from Youyang</i>)
393	<i>Lei Yi</i> 雷一 (Thunder, One)	2	Yang Daohe 楊道和	<i>Soushen ji</i> 搜神記 (<i>Investigations into the Divine</i>)

Table 1. Summary Table of Monkey Spirit Tales in the TPGJ (excluding the three “Chushou” *juan*)

2.1. Wang Feng

During the Tang dynasty, in Wu County, Suzhou, Wang Feng sold his house to Cheng Zhong after losing his family. One day, Zhang Li, passing by, noticed two dark lights¹¹ emerging from the house and suspected the presence of a hidden treasure. He befriended Cheng Zhong and, once inside his

¹¹ The text contains the phrase *qing qi* 青氣. The character *qing* 青 can denote different colours, including green, blue, and black. In this translation, “dark glow” was considered the most appropriate rendering.

residence, began digging at the spot where the lights had appeared. He soon uncovered a stone plate. Upon removing the cover, he discovered a stone chest with seven unreadable crimson characters inscribed on its surface. The chest was bound by iron chains and sealed with metal welds. Zhang Li forced it open and found a bronze cauldron, whose mouth was sealed with a lid welded with molten lead and tin. This lid bore another inscription with nine purple seals, which were different in style from the previous characters and resembled ancient seal script,¹² making them incomprehensible to him. Zhang Li broke open the bronze lid, revealing another barrier: the cauldron's opening was sealed with three layers of red silk. Upon uncovering them, a large monkey sprang out and immediately disappeared. Inside the cauldron, he also found an inscription: "In the first year of the seventh month, on the fifteenth day of the Zhenming era (587–589), the Taoist Bao Zhiyuan, belonging to the Mao Mountain¹³ sect, sealed a monkey spirit in this vessel. Twelve years after its discovery, great military upheaval will arise, and all will be reduced to smoke and ashes. The family of the one who finds it will be annihilated." Zhang Li had uncovered the monkey during the second year of the tenth month of the Tianbao era (742–756). Twelve years later, his entire family was massacred, coinciding precisely with the anniversary of the cauldron's discovery and the moment when An Lushan (703–757) gathered his troops for rebellion.¹⁴ (TPGJ 140.5, 1010)

Commentary: The expression *hou shen* 猴神 may be rendered as "monkey spirit" or "monkey deity." Although *shen* 神 often denotes a divine being, its usage in *zhiguai* and *chuanqi* contexts can be semantically unstable, especially when associated with dangerous or anomalous entities. In this story, the iron chains, metal seals, and bronze vessel indicate that the creature was perceived as a force requiring ritual containment. The dating of the discovery also links the narrative to the An Lushan Rebellion, making the episode a useful case for examining the association between monkey spirits and large-scale historical disorder.

2.2. Yang Xian

During the late Taiyuan era (376–396) of Emperor Xiaowu,¹⁵ in Wu County, a man named Yang

¹² Seal script, dating back to the Qin dynasty, is the oldest form of Chinese calligraphy. It comprises two variants: Greater Seal Script (大篆 *dazhuan*) and Lesser Seal Script (小篆 *xiaozhuan*). The former, older and more irregular, has roots in archaic characters, such as oracle bone inscriptions (甲骨文 *jiaguwen*) and bronze inscriptions (金文 *jinwen*). The latter, a standardized refinement of the former, emerged during the Han dynasty and developed into a regular script under the Tang dynasty. Since *Jiyi ji* dates to the Tang period, the seal script mentioned in the text likely refers to Greater Seal Script.

¹³ Present-day Jiangsu province.

¹⁴ The episode clearly references the An Lushan Rebellion (703–757), which broke out in 755. An Lushan led an army of approximately 200,000 men, capturing Chang'an, then the capital of the Tang dynasty, and proclaiming himself emperor of the Wen dynasty. This forced Tang Emperor Xuanzong 唐玄宗 (685–762) to flee to Sichuan. The Tang forces had to collaborate with foreign troops to quell the rebellion, ultimately defeating An Lushan in 757. After the rebellion, the empire entered a prolonged period of internal strife, where the central government lost control over Chinese provinces, leading to instability.

¹⁵ Jin Emperor Xiaowu 孝武 (362–396) of the Jin dynasty (266–420).

Xian encountered a monkey-like being with a humanoid face covered in hair. Each time Yang Xian sat down to eat, the demon would rush in and steal his food. One day, he grabbed a knife and chased after it. The creature ran towards his wife, who was busy weaving, and suddenly transformed her into a demon. In a panic, Yang Xian stabbed his wife multiple times, only to witness the monkey demon emerge from her body, clapping its hands in delight. Only then did Yang Xian realize he had been deceived. Looking down at his wife's dismembered corpse, he discovered she had been six months pregnant, and the foetus already had hair. Stricken with grief, Yang Xian soon died from the trauma. (TPGJ 318.9, 2517)

Commentary: The creature in 318.9 is described as monkey-like rather than explicitly identified as a monkey spirit. Its main function in the narrative is deceptive: it produces a false perception that leads Yang Xian to kill his own wife. The episode is therefore especially relevant for the study of transformation, which recalls the concept of *bianxing* 變形 (shape-shifting), and misrecognition in *zhiguai* narratives.

2.3. *Yu Jisui*

During the Yuanjia era (424–453) of the Song dynasty (420–479), Yu Jisui, a man of exceptional strength and courage, fell gravely ill and was bedridden. One day, a white qi resembling a cloud transformed into a rooster before his eyes. Yu Jisui grabbed a knife and attacked the creature, which vanished, leaving behind a river of blood. Soon after, the wail of an old woman was heard, calling out for her son. The figure she was mourning turned out to be a monkey-like creature, which glared at Yu Jisui before fleeing. Moments later, a group of people stormed into his house and chanted in unison: “Yu Jisui has killed our officer!” Although Yu Jisui managed to drive them away with a loud roar, he soon realized that his father had gone missing. After a desperate search, he found him in a temple, where a ghost was draining his qi through a leather pouch.¹⁶ The father died a few days later. (TPGJ 325.9, 2581–2582)

Commentary: The episode in 325.9 is notable for its emphasis on *qi* 氣 (vital energy) as a vulnerable substance that can be attacked or depleted by supernatural agents. The relationship between the rooster, the old woman, the monkey-like creature, and the later ghost remains deliberately unclear, producing a chain of apparitions rather than a single stable antagonist.

¹⁶ The term *pinang* 皮囊 here may be interpreted as “leather sack”. However, it is highly likely that in this context, it serves as a Buddhist metaphor for the human body. The concept of *pinang*, also written *genang* 革囊, first appears in the *Sūtra of Forty-Two Sections* (*Sishi'er Zhang jing* 四十二章經), believed to be the first Indian Buddhist sūtra translated into Chinese in 67 CE. For further discussion, see Robson.

2.4. *The General of Qingyuan*

In Qingyuan,¹⁷ General Yang Mou went to his office one morning. While he was eating, a goose carrying spirit money¹⁸ suddenly appeared and moved towards the veranda. His family ordered the servants to catch it, but instead, they found an old man with a double topknot and a white beard, who frightened them into fleeing. When Yang Mou returned home, he tried to beat the old man, but the demon managed to escape by changing shape. Unable to strike him, Yang Mou became enraged and exclaimed: “Wait until I finish my meal, then I will deal with you!” The demon appeared before him, bowed, and said: “Very well.” Meanwhile, strange apparitions terrorized Yang Mou’s daughters. The elder daughter was in the kitchen cutting meat when the piece she had just sliced vanished from the cutting board. Terrified, she brandished the knife in the air, and a black-furred hand appeared before her, saying: “Please, go ahead and cut.” The younger daughter went to fetch salt from a jar, but as she reached inside, a monkey leaped out and climbed onto her back before disappearing. Both daughters fell ill, and later, along with their mother, they died. Yang Mou summoned the sorcerer Ming Jiao and asked him to recite scriptures throughout the night. The demon cursed Yang Mou before vanishing. The evil had been eradicated. Yang Mou died that same year. (TPGJ 355.7, 2812)

Commentary: The story in 355.7 presents a sequence of unstable manifestations rather than a single fixed form: a goose, an old man, a black-furred hand, and finally a monkey. The monkey’s appearance is therefore part of a broader pattern of transformation and domestic haunting. The final intervention of the sorcerer Ming Jiao 明教¹⁹ also places the episode within the ritual context of exorcistic response to household disorder.

2.5. *Tian Sao*

In the final years of the Liang dynasty (502–557), a man named Tian Sao was returning home to Nanyang, carrying a bow and arrows. About ten li from his house, he suddenly felt a sense of dread due to his solitude. In the distance, he saw a child in red robes standing atop a hill. Tian

¹⁷ The location of Qingyuan is uncertain. Two cities bear the same name: the first was founded during the Sui dynasty (581–618) in present-day Taiyuan, Shanxi province; the second was established during the Zhou dynasty (690–705) under Empress Wu Zetian 武則天 (624–705) in present-day Putian, Fujian province.

¹⁸ During the *shouling* 守靈 (funeral vigil)—a practice where mourners keep watch over the deceased to alleviate their suffering or commemorate them—*zhiqian* 紙錢 (spirit money) is burned, and sacrifices are offered in honour of the deceased’s soul. Spirit money refers to paper reproductions of banknotes, symbolizing currency used in the afterlife. These paper notes are burned at various points throughout the funeral rites, ensuring they reach the spirit of the departed.

¹⁹ It is worth noting that the *Jishen Lu* collection was compiled during the Tang dynasty, when Manichaeism (*Monijiao* 摩尼教) spread in China. Following the great anti-Buddhist persecution led by Emperor Tang Wuzong 武宗 during the Huichang era (841–845), Manichaeism became officially recognized under the term *mingjiao* 明教 (literally “Religion of Light”). It is therefore possible that the sorcerer in question was a Manichaean priest. For further discussion on Manichaeism and its terminology in China, see Lin.

Sao asked where he was from, to which the child replied: “My home is at the treetops.” Thinking the boy was mocking him, Tian Sao moved closer, but the child climbed the tree like a monkey.²⁰ Startled, Tian Sao nocked an arrow and searched around the tree, but all he could see was something resembling a banner. He attempted to climb the tree, but found nothing. Upon returning home, he felt fatigued and soon fell ill, dying a few days later. (TPGJ 360.32, 2859)

Commentary: In 360.32, the mysterious figure is initially described as a child in red robes, but his supernatural nature is revealed when he climbs the tree like a monkey. The connection between the encounter and Tian Sao’s subsequent illness makes the episode relevant to the association between monkey-like beings and fatal misfortune.

2.6. Zhao Shizong

During the first year of the Huichang era (841–845), in Rongzhou,²¹ a rise in water levels caused the river to become clogged with floating logs. The governor, Zhao Shizong, organized a fleet to clear the obstruction. The local government office was an old, cramped structure, no longer in use, so it was dismantled to make way for the renovation of the Kaiyuan Temple.²² Over a month later, a traveller encountered a man with monkey-like features, wearing a tattered black robe.²³ The man said: “I was sent by General Guan to gather wood, but I was driven away from this prefecture. I shall return next year.” In the seventh month of the following year, an unexpected flood devastated the region, causing severe damage and loss of life. The ground was left scarred with deep pits filled with boulders, and dark, foul-smelling water remained until nightfall. After ten days, the water receded, leaving behind only the boulders. The only object left untouched was the statue of Emperor Xuanzong inside the Kaiyuan Temple. (TPGJ 366.4, 2999–3000)

Commentary: In 366.4, the monkey-like figure functions primarily as a prophetic apparition. Unlike other stories in which the creature directly attacks or deceives human victims, here its speech announces a future return, which is followed by the flood of the following year. The episode is therefore especially important for distinguishing between the monkey-like being as an active agent of harm and as an omen of natural catastrophe.

²⁰ The text uses the binomial *yuanhou* 猿猴, meaning “gibbons and monkeys”.

²¹ Present-day Yibin, Sichuan province.

²² The Kaiyuan Temple mentioned here should be understood as the local *Kaiyuan si* 開元寺 of Rongzhou 戎州. Its exact location and material continuity with any later or extant temple remain uncertain. The reference is nevertheless consistent with Emperor Xuanzong’s policy of establishing Kaiyuan temples in prefectures across the empire.

²³ The text includes *qingyi* 青衣. Consistent with note 11, *qing* is rendered here as “black”.

2.7. Yang Daohe

During the Jin dynasty (266–420), a man named Yang Daohe lived in the Fufeng area.²⁴ One summer day, while working in the fields, a sudden thunderstorm arose, forcing him to take shelter beneath a mulberry tree. As a lightning bolt struck towards the tree, Daohe attempted to deflect it with his hoe, but the impact broke his arms. The lightning was so sudden and powerful that it knocked him to the ground, leaving him no chance to escape. The entity accompanying the lightning had lips red as cinnabar, eyes shining like a mirror, and a single horn, three *chi* long, protruding from its hair. Its appearance was a composite of multiple creatures,²⁵ featuring the head of a macaque. (TPGJ 393.2, 3136)

Commentary: The entity in 393.2 is not a monkey spirit in the strict sense, but a thunder being whose body combines features of several creatures and includes the head of a macaque. The episode is therefore useful as a limiting case within the corpus: it shows how simian traits could also be attributed to divine or elemental beings, not only to ghosts, demons, or deceptive spirits. This association also recalls broader Chinese representations of thunder beings, including the thunder deity (*leishen* 雷神),²⁶ and earlier mythological descriptions of thunder deities in the *Shanhai jing*.²⁷

3. THEMATIC COMPARISONS

The seven stories examined above do not present a single, uniform image of the monkey spirit. Rather, they show a range of simian or monkey-like beings whose functions shift according to narrative context: some directly attack or deceive human beings, others appear as omens of historical or natural catastrophe, and one case links simian morphology to a thunder deity. The following comparison therefore moves beyond the individual episodes in order to identify the main patterns through which monkey-like figures are associated with disorder, misfortune, and the destabilization of human or cosmic order.

²⁴ Fufeng was a district in Shaanxi province.

²⁵ The Chinese text includes the phrase “*zhuang ru liuchu* 狀如六畜,” referring to the six domestic animals: horse (*ma* 馬), ox (*niu* 牛), sheep (*yang* 羊), rooster (*ji* 雞), dog (*quan* 犬), and pig (*shi* 豕). Literally, the phrase means “its appearance was similar to that of the six domestic animals.”

²⁶ This divine figure has long been venerated in Chinese culture, with sacrifices and offerings made to the *leishi* 雷神 (“Thunder Master”) until the end of the imperial era. In folk and mythological tales, thunder deities were often depicted as mythical creatures or monstrous beings. The account analysed here, dating to the Eastern Jin period (317–420), portrays a thunder deity resembling a monkey. It is possible that this iconography persisted and evolved over time, ultimately influencing the visual representation of Sun Wukong, who was often mistaken for the Thunder Duke (*leigong* 雷公) (Chao 48).

²⁷ For an earlier mythological description of a thunder deity in the *Shanhai jing*, see Fracasso: “[...] ha corpo di drago e testa umana. Si percuote il ventre come un tamburo” (186). English translation: “[...] it has the body of a dragon and the head of a human. It beats its belly like a drum.”

3.1. *Similarities*

A first shared element is the association between simian appearance and the disruption of ordinary order. This disruption may take different forms. In 140.5, the release of the monkey sealed in the bronze cauldron is retrospectively connected with military upheaval and the violence of the An Lushan Rebellion. In 366.4, the monkey-like figure does not directly cause harm, but announces a return that is followed by a destructive flood. In 318.9, 325.9, 355.7, and 360.32, the consequences are instead concentrated on individuals or households, producing illness, death, misrecognition, or domestic collapse. The corpus therefore does not present a single mechanism of disaster, but a recurrent narrative pattern in which simian figures mark the passage from ordinary experience to disorder.

A second shared element is morphological instability. The beings examined here are rarely presented as ordinary monkeys. Some are monkey-like rather than explicitly simian; others appear through partial, composite, or shifting forms. In 318.9, the creature produces a fatal confusion between the human body and the demonic body. In 325.9, the monkey-like figure appears within a sequence of transformations and spectral manifestations involving *qi*, a rooster, an old woman, and a ghost. In 355.7, the haunting unfolds through a goose, an old man, a black-furred hand, and a monkey. In 360.32, the anomalous nature of the child in red garments is revealed only through his simian movement. These examples suggest that the monkey-like figure is less a stable zoological category than a sign of unstable boundaries between human, animal, ghostly, and divine forms. The case of 393.2 is significant precisely because it stands at the edge of this corpus. The entity encountered by Yang Daohe is not a monkey spirit in the same sense as the beings described in the ghost or uncanny sections of the TPGJ, but a thunder being whose body includes a macaque-like head. Its inclusion shows that simian morphology could function beyond the domain of deceptive spirits or household hauntings. In this case, the monkey-like feature contributes to the representation of an elemental and divine force, thereby extending the semantic range of simian imagery from demonic disorder to cosmic violence.

A third shared element is the irreversible chain of consequences set in motion by the encounter with the simian figure. In several stories, the monkey or monkey-like being marks a point after which ordinary order cannot be restored. In 318.9, misrecognition leads Yang Xian to kill his pregnant wife; in 325.9, the apparitions culminate in the depletion of the father's *qi* and his death; in 355.7, the haunting destroys Yang Mou's household before his own death later that year; and in 360.32, an apparently brief encounter is followed by illness and death. In 140.5 and 366.4, the same pattern is displaced onto a larger scale: the discovery of the sealed monkey and the appearance of the monkey-like messenger both precede collective catastrophe. The stories thus construct simian figures not merely as strange beings, but as narrative triggers through which misfortune becomes irreversible.

3.2. Differences

The main difference among the stories concerns the function assigned to the monkey or monkey-like being. In some cases, the creature acts as a direct hostile agent. This is especially clear in 318.9, where deception produces the death of Yang Xian's wife, and in 355.7, where the haunting attacks the domestic space through a sequence of apparitions. In other cases, the simian figure operates less as an aggressor than as a sign or mediator of disaster: in 366.4, the monkey-like messenger announces a future return before the flood, while in 140.5 the released monkey is linked retrospectively to historical violence through the prophecy inscribed in the vessel. Finally, 393.2 stands apart from both models, since the simian feature belongs to a thunder being rather than to a ghost, demon, or household spirit.

A second difference concerns the scale on which disorder unfolds. In 318.9, 325.9, 355.7, and 360.32, the effects remain concentrated on individuals or families: a wife is killed, a father's qi is depleted, a household is destroyed, or a solitary traveller falls ill and dies. In 140.5 and 366.4, by contrast, the consequences are projected onto collective history and the natural environment: the former links the released monkey to the An Lushan Rebellion, while the latter associates the monkey-like messenger with a devastating flood. The case of 393.2 extends the scale further, since the simian feature belongs to a thunder being and thus connects monkey-like morphology with elemental violence rather than with domestic or social disorder.

A third difference concerns the degree of interaction between the simian figure and human characters. In 318.9 and 355.7, interaction is direct and invasive: the creature deceives, transforms, speaks, or enters the domestic space. In 325.9 and 360.32, the encounter is less direct but still physically consequential, since the apparition is followed by illness, depletion, or death. In 140.5 and 366.4, by contrast, the monkey or monkey-like figure operates through mediation: inscription, prophecy, and retrospective correlation connect the apparition to later catastrophe. In 393.2, interaction is almost absent, since the simian trait belongs to the form of the thunder being rather than to a figure that communicates with or deceives human beings.

A final difference concerns containment. In 140.5, the monkey is physically and ritually confined through chains, seals, silk layers, and a bronze vessel, suggesting that its danger can be recognized but only temporarily controlled. In 355.7, by contrast, the haunting circulates freely within the household and requires an exorcistic response rather than prior containment. In 366.4, the monkey-like figure cannot be contained because it functions as a messenger of a future event; in 393.2, containment is irrelevant, since the simian trait belongs to an elemental being. These differences show that the stories imagine simian disorder along a spectrum ranging from sealed menace to mobile haunting, prophetic apparition, and cosmic force.

4. FINAL REMARKS

The seven stories examined in this article suggest that the monkey spirit in the TPGJ should not be understood as a marginal curiosity within the collection's animal lore, but as part of a broader repertoire of supernatural figures through which pre-modern Chinese narrative imagined disorder. The corpus analysed here expands the discussion beyond the more familiar motifs of abduction, sexual violence, and hybrid offspring associated with monkey spirits, showing instead how simian or monkey-like beings could be linked to illness, misrecognition, domestic collapse, historical violence, flood, and thunder. In this sense, the TPGJ preserves a set of representations in which the monkey is not yet the disciplined religious antihero later associated with Sun Wukong, but a more unstable figure situated between animality, monstrosity, divine force, and omen.

The comparison of these narratives also shows that simian disorder operates across several registers. It may appear as a sealed menace, as in 140.5; as an invasive domestic haunting, as in 355.7; as a deceptive or fatal encounter, as in 318.9 and 360.32; as a spectral sequence involving the depletion of qi, as in 325.9; as a prophetic sign of environmental catastrophe, as in 366.4; or as an attribute of elemental violence, as in 393.2. This range is significant because it prevents the monkey spirit from being reduced to a single demonic type. Instead, the figure emerges as a flexible narrative device through which the boundaries between human, animal, ghost, demon, deity, and omen can be tested.

This analysis therefore contributes to the study of monkeys in Chinese literature by drawing attention to a less systematized but significant pre-Ming layer of simian representation. Before the later consolidation of the monkey as a central religious and narrative figure in the *Xiyou ji* tradition, the TPGJ shows monkey-like beings operating within the same imaginative field as ghosts, demons, anomalous animals, thunder beings, and other agents of disorder. Their significance lies precisely in this instability: they do not form a single mythological type, but reveal how simian traits could be used to narrate the breakdown of bodily, domestic, social, natural, and cosmic boundaries. Since this study has focused primarily on occurrences of 猴 and related simian expressions, future research could expand the corpus to include other primate terms and adjacent figures, especially those connected with yuan 猿 and broader traditions of anomalous animals.

REFERENCES

- Berry, J. Colleen. *Animal Demons as Humans: Sex, Gender, and Boundary Crossings in Six Dynasties Zhiguai Literature*. UMI, 2002.
- Chao, Shin-Yi. *Daoist Rituals, State Religion, and Popular Practices: Zhenwu Worship from Song to Ming (960-1644)*. Routledge, 2011.

- Chen, Zhiyong 陳志勇. “Yuanhou dao fu gushi de wenren xiangxiang yu zongjiao xushi 猿猴盜婦故事的文人想象與宗教敘事” [The Literati Imagination and Religious Narrative of the Apes/Monkeys Abducting Women Stories]. *Minzu Wenxue Yanjiu* 民族文學研究, no. 2, 2013, pp. 117-27.
- Eberhard, Wolfram. *The Local Cultures of South and East China*. Brill, 1968.
- Fracasso, Riccardo. *Libro dei Monti e dei Mari (Shanhai Jing): Cosmografia e Mitologia nella Cina Antica*. Marsilio, 1996.
- Hu Shi 胡適. “Xiyou Ji Kaozheng” 《西遊記》考證. *Hu Shi Wencun*, vol. 2, Yuandong Tushu, 1953.
- Hu, Kaijin 胡凱津, and Zhang, Peng 張鵬. *Yuanhou zai gudai zhongguo: Chuantong renzhi yu shengcun zhuangkuang* 猿猴在古代中國：傳統認知與生存狀況 (*Apes and Monkeys in Ancient China: Traditional Perceptions and Survival Conditions*). *Zijincheng*, no. 1, 2016, pp. 21-41.
- Jia, Jinhua. “Religious Origin of the Terms Dao and De and Their Signification in the Laozi.” *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. 19, no. 4, 2009, pp. 459-88.
- Li Fang 李昉 et al. *Taiping Guangji* 太平廣記 (*Extensive Records of the Taiping Era*). Zhonghua Shuju, 1961.
- Lin, Wushu. “A Study on Equivalent Names of Manichaeism in Chinese.” *Popular Religion and Shamanism*, edited by Ma Xisha et al., Brill, 2011, pp. 55-122.
- Lu Xun 魯迅, “Zhi Hu Shi (1922nian 8yue 21ri)” 致胡適 (1922年8月21日). *Lu Xun shuxinji*, Renmin Wenxue, 1976.
- Robson, James. “My Back Pages: The Sūtra in Forty-Two Chapters Revisited.” *Religion and Poetry in Medieval China: The Way and the Words*, edited by Gil Raz, Anna Shields, Routledge, 2023, pp. 197-220.
- Ruscica, Giovanni. “La nozione di bianxing 變形 nei racconti sulle scimmie contenute nei tre capitoli «Chushou» 畜獸 del Taiping Guangji 太平廣記.” *Annali di Ca’ Foscari. Serie orientale*, no. 57, 2021, pp. 397-420.
- Schafer, Edward H. “The Table of Contents of the ‘t’ai P’ing Kuang Chi’” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 2, no. 2, 1980, pp. 258-63.
- Van Gulik, Robert Hans. *The Gibbon in China: An Essay in Chinese Animal Lore*. Brill, 1967.
- Xiao, Shiping 蕭仕平. “Cong shenhou dao Qitian Dasheng: You dili wenhua shijiao kan Minbei Shunchang houjing chongbai duixiang de bianqian 從神猴到齊天大聖——由地理文化視角看閩北順昌猴精崇拜對象的變遷” (From Divine Monkey to Qitian Dasheng: A Cultural-Geographical Perspective on the Transformation of the Object of Monkey-Spirit Worship in Shunchang,

Northern Fujian). *Zhonggong Fujian Shengwei Dangxiao Xuebao* 中共福建省委黨校學報, no. 6, 2010, pp. 92-96.

Zhang, Peng. "Good Gibbons and Evil Macaques: A Historical Review on Cognitive Features of Non-human Primates in Chinese Traditional Culture." *Primates, Journal of Primatology*, vol. 56, no. 3, 2015, pp. 215-25.

Saggi

AN OVERVIEW OF THE EARLY JOURNEY OF AZERBAIJANI
TRADITIONAL POETRY INTO ENGLISH TRANSLATIONS

LA POESIA TRADIZIONALE AZERA NELLE TRADUZIONI INGLESI. UNA PANORAMICA

Shahla Naghiyeva

 ORCID: 0000-0002-1234-5678

Azerbaijan University of Languages (ror: 050dyg448)

ABSTRACT

This paper explores the role of translation in shaping intercultural understanding and the transmission of literary heritage, focusing specifically on the translation of Azerbaijani classical poetry into English. Drawing on key theoretical perspectives in translation studies and historical examples of literary transmission, the study situates Azerbaijani literature within a global context. It traces early encounters with Azerbaijani poets such as Seyyid Imadaddin Nasimi and highlights the contributions of Orientalist scholars in bringing figures like Nizami Ganjavi, Muhammad Fuzuli, and Gazi Burhanaddin to English-speaking audiences. The paper discusses the challenges posed by the multilingual character of Azerbaijani literary production, especially the use of Arabic and Persian, and debates around the representativeness of translated works. Through analysis of key translations and scholarly efforts, the article underscores the pivotal role of translation in elevating Azerbaijani literary aesthetics.

Keywords: English Translation; World Literature; Nizami Ganjavi; Azerbaijani Literature; Persian Language; Translation; Medieval Literature; Translation and Culture.

L'articolo esplora il ruolo della traduzione nel plasmare la comprensione interculturale e nella trasmissione del patrimonio letterario, focalizzandosi in particolare sulla traduzione in inglese della poesia tradizionale azera. A partire dalle prospettive teoriche degli studi sulla traduzione e da esempi storici di trasmissione letteraria, l'articolo situa la letteratura azera in un contesto globale. Ripercorre i primi incontri inglesi con poeti azerbaigiani come Seyyid Imadaddin Nasimi, e sottolinea il contributo degli studiosi orientalisti nel far conoscere al pubblico anglofono figure quali Nizami Ganjavi, Muhammad Fuzuli e Gazi Burhanaddin. L'articolo affronta le sfide poste dal carattere multilingue della produzione letteraria azera, in particolare dall'uso dell'arabo e del persiano, e discute la rappresentatività delle opere tradotte. Attraverso l'analisi di traduzioni significative e di iniziative accademiche, l'articolo sottolinea infine il ruolo centrale della traduzione nel valorizzare l'estetica letteraria azerbaigiana.

Parole chiave: Traduzione inglese; World Literature; Nizami Ganjavi; Letteratura azera; Lingua persiana; Traduzione; Letteratura medievale; Traduzione e cultura.

Naghiyeva Shahla. "An Overview of the Early Journey of Azerbaijani Traditional Poetry into English Translations". *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 128-144.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

1. INTRODUCTION

Translation is a process that originates from fundamental human needs of which communication is undeniably the most crucial. For centuries, translators have played an indispensable role in expanding the channels of human communication through their works of translation in varied domains of life. The renowned Russian poet, Pushkin once aptly likened translators to “relay horses, meaning post-horses of civilization” (Delisle 17). Post-horses or draft horses were work horses kept at a post station to be used by mail carriers or hired out to travellers. By the end of the 19th century their service was vital in transporting mail and passengers over rough and dangerous terrains. Like these horses, civilization would not have grown and survived without translators, the carriers and transporters of language and meaning between peoples.

Translation scholars like Toury, Venuti, Bassnett, Reiss and Vermeer and Lefevere view the translator as a transmitter of cultures; the translator’s art and craft of translation serves to bridge cultures by fostering understanding and introducing worlds unfamiliar to diverse communities residing in disparate geographical regions, each with its own unique way of life, cuisine, attire, and customs. The role of translation in fostering cultural connections, a vital aspect of our interconnected and globalized world, is multifaceted. In today’s turbulent global landscape, translation serves as a cornerstone for building friendly and fraternal relations between different peoples, contributing significantly to the establishment of peace through an understanding of diversities. It acts as a guarantor of literary ties among diverse cultures, underlying the context of mutual cultural influences.

The history of translation as an art form can be traced back to as early as the 3rd to 2nd centuries BC. Homer’s renowned *Odyssey* (written sometime between the 7th and 8th century BC) in Greek and translated into Latin by Lucius Livius Andronicus in the 3rd century BC stands as a prominent example of artistic translation in the annals of world literature (Clinton 555-57). The history of literary translation has thus had its firm roots since ancient times, and experts often associate its emergence of as an art form with Andronicus’s seminal work. As with the ancient forerunners of epic translations like Homer’s *Odyssey*, it is important to acknowledge the various forms of literary influences and contributions from neighbouring nations that have significantly shaped the literary thought, and development of cultures within those nations. Literary influence itself can be regarded as examples of the broader impacts of literary translation. In essence, when local literary works are influenced by the translated writings – and so the ideologies – of other cultures, these ideologies become part of the spiritual and cultural wealth of the receiving nation, enriching its cultural tapestry.

Azerbaijan, one of the oldest seats of civilization, has a rich literary heritage. In the last century, Azerbaijani literature was often viewed as a part of the broader Soviet literary landscape, constrained by ideological limitations that hindered the full expression of its potential. However, today, Azerbaijani literature has emerged from the shadows of these restrictions and is directly

engaging with world culture. In this context, the translation of Azerbaijani literary works into foreign languages and the academic understanding of this process hold significant importance for understanding the influence of Azerbaijani culture on others through translations, and vice versa.

This article offers an overview of several canonical works of Azerbaijani classical poetry that have found recognition among English-speaking audiences through translation. It highlights the essential role played by Orientalists in introducing Azerbaijani poetry to global literary discourse, discusses some of the earliest translations of Turkic poetic works, and underscores how these efforts laid the foundation for the international appreciation of Azerbaijani literary aesthetics.

2. BACKGROUND TO THE STUDY

The translation of selected works of Azerbaijani literature into foreign languages has a rich history spanning several centuries. An early example can be traced back to 1551 when Nikolas Nikolay, a French ambassador traveling in Istanbul, mentioned the notable Azerbaijani poet Seyyid Imadaddin Nasimi while describing various religious sects in Turkey, including Hurufism (Bartold). It is worth noting that while the ambassador's interest was primarily focused on religious sects, his encounter with Nasimi's work did not necessarily lead to a full appreciation of the poet's literary artistry with profound expressions of mystical selfhood and poetic paradox. Nevertheless, the fact that Nasimi's name found its way into his notes indicates an awareness and genuine interest in Azerbaijani culture from the Western perspective. This historical connection marks the start of an enduring curiosity and appreciation for Azerbaijani literature presently in the global context.

In the exploration of Azerbaijani literature, the study of the poet Muhammad Fuzuli for example, in English Oriental Studies has seen significant contributions over the years. Leyli Aliyeva, the author of some of these studies, highlights the valuable service provided by Nikolay in this regard. She points out that the comprehensive translation of Azerbaijani literature into Western European languages gained momentum in the 17th century and reached new heights in the 18th century. During this latter period, classical poets from the region such as Khagani Shrivani, Nizami Ganjavi, Seyyid Imadaddin Nasimi and Mahammad Fuzuli began to receive increased attention in Europe, and their works were translated into the languages of European nations (Aliyeva, *Füzuli və ingilis şərqünaslığı* 13).

It is important, however, to note that not all scholars share the same perspective on how Azerbaijani literature in translation has developed through the ages. Sahin Khalilli, a well-known research scientist argues that because many of Azerbaijan's classical literary masterpieces were originally composed in the common literary languages of the greater region, Arabic or Persian, English Oriental Studies have privileged and primarily focused on translating texts produced in these languages, rather than works written originally in Azerbaijani. Khalilli contends that for

this reason the study of Azerbaijani literature through translations conducted by English Oriental Studies may not be as extensive, and it may not accurately represent the full history of Azerbaijani artistic existence.

This divergence of opinions among scholars regarding the relative significance to understanding of Azerbaijani literary history of which works get translated from which originary languages highlights the complexity of tracing the history of Azerbaijani literature and emphasizes the need for continued research and exploration in this field.

Between the 17th and 18th century, both European and native English-speaking researchers began to study the works of individual Azerbaijani poets and showed an inclination towards translating them. However, a more substantial effort in translating Azerbaijani literary works occurred during the 19th and early 20th century. Azerbaijani literary works encompass an expansive variety of genres, but by and large, the region's classical poetry represents the lion's share of translations into foreign languages. This paper therefore focuses specifically on the journey of a selection of Azerbaijani classical poetry translated into English. The list of Azerbaijani classical poets is a relatively long one; just four of the most prominent are selected for discussion here based on their impactful contribution both to Azerbaijani literature and for the early attention their works have received in English translation. These poets are: Nizami Ganjavi, who has been named the national poet of Azerbaijan; Muhammad Fuzuli, a poet who wrote elegantly in Turkish, Persian and Arabic; Gazi Burhanaddin, a Sufi Muslim poet and statesman who wrote poetry in the mother tongue, Azerbaijani Turkic; and Sayyad Imadadin Nasimi, a skilled Hurufi poet of the 14th and 15th century who composed in his native Azerbaijani. Apart from discussing the journeys of the poetical works of these four poets into English, this paper will also briefly look at the early efforts of orientalists in translating the iconic literary representative of the Turkic people, that is, *Kitabi Dada Gorgud*/ *The Book of Dada Gorgud* into English. According to Vassileva Eleonora, *The Book of Dada Gorgud* "combines poetry with prose," with "the narration largely in prose" and "most of the dialogue in verse" (136). The rich verse form in this heroic epic reflects the poetical dexterity of Turkic authors of tales and songs alongside other more classically formal poets.

3. NIZAMI GANJAVI (C.1141-1209)

NIZAMI GANJAVI IN BRITISH ORIENTALIST DISCOURSE AND TRANSLATION

Amongst the treasures in the trove of Azerbaijani literature, Nizami Ganjavi's poetry has exerted a strong appeal to orientalists; Nizami's 12th century poetry holds a central position not only in the literature of European countries but also in English literature. His epic romantic and devotional Sufi poems are prominently featured in studies authored by orientalists and in translation efforts (Ibrahimov 35-36). An interesting example of a translation endeavor of Nizami's work occurred in 1786 when William Jones translated the Persian poem *Makhzan al Asrar* as *Treasury of Secrets*.

This translation was rendered into English and subsequently published in London in 1804 after Jones had passed away (Xəlilov, “Azərbaycan-ingilis əlaqələri”). Such historical landmarks in translational activity demonstrate the growing interest and engagement with Azerbaijani literature in the English-speaking world during the 18th-19th centuries.

The interest in Nizami’s literary works amongst scholars working with literatures in English has been remarkable. Special studies and articles in English have been dedicated to documenting the history of this renowned Azerbaijani poet’s works. Most of the manuscripts, criticisms, translations, miniatures, and illustrations related to Nizami’s works are recorded in Kamran Talatov’s book chapter entitled “International Recognition of Nizami’s work: A Bibliography” (2000). Talatov’s words below reveal the extent of Nizami’s work that goes beyond the confines of his bibliography:

This bibliography is by no means complete. It excludes bibliographic entries for Nizami in the remaining languages and the citation of articles is not extensive. It does, however, illustrate a few important points. The translation of Nizami’s poetry into many Western and non-Western languages and the number of scholarly works on the subject published in these languages attest to his significance in the tradition of Persian poetry.

Over the years, numerous researchers, including A. Krymski, Y. Bertels, A. Seyidzade, A. Aghayev, S. Devek, V. Destgerdi and, S. Nafisi have delved into the history of Nizami’s presence in English literature and have scrutinized the translation quality of his works into English. The consensus among experts is that Nizami stands as the most prominent figure in Azerbaijani literature with wide recognition in the United States and several other English-speaking countries.

An English translator who contributed significantly to the elevation of Nizami to the forefront of literary excellence is James Atkinson. Atkinson translated Nizami’s poem *Leyli and Majnun* (which was composed in 1188) directly from Persian into English. This delicate, romantic masterpiece of Azerbaijani poetry first published in English translation by Atkinson in 1836, during the heyday of the Romantic movement in Europe and America, captured the Romantic era imagination of numerous readers in those regions. The enduring interest in this work led to the republication of Atkinson’s translation in 1894, further strengthening Nizami’s place in the domain of world literatures in English translation.

Huseynov discusses the significant contributions of English scholars in the systematic study of Nizami’s works during the 19th century. He mentions the English scientist N. Bland who made a pivotal contribution in 1844 by laying the foundation for a new direction of research through the preparation of a scientific-critical text of *Treasure of Secrets* (Hüseynov 29). *Leyli and Majnun* had served as a notable introduction to Nizami’s creativity in the Western world, and subsequently, other poems by the genius poet were also translated into English.

In 1881, another of Nizami’s poems, *Iskandarnama* was translated into English and published in London. This translation was accompanied by explanations and a critical commentary on the

text. Yet, despite the introduction of other works, the interest in *Leyli and Majnun* remained steadfast, leading to another reprint in 1966 with the new translation and editing efforts of the Swiss scholar, Dr. R. Gelpke. In an effort to convey Nizami's philosophical world more comprehensively, Gelpke opted for a prose translation, considering it the most suitable approach for English readers. Since translation works should align with the target audience's preferences, the name "Leyli" underwent transliterative changes in this third translation, becoming "Leyla" to sound more natural to the ears of target language speakers. The English prose version of the poem is divided into fifty-three chapters, each bearing a concise and intriguing title derived from the content of the work, such as "Geys and Leyli Meet," "Geys Turns to Majnun," "Ibn Salam Seeks Leyli's Approval," and "Chohra and Ruband" among others. According to Aghayev, the language of the prose version is straightforward and easily readable by an English-speaking audience, while effectively capturing the essence and spirit of the original work (35-36). This effort exemplifies the ongoing interest and commitment to making Nizami's poetry accessible and appreciated in English-speaking circles. Dr. Gelpke's closing words in the book provide a profound insight into the long-lasting fame of *Leyli and Majnun*. He notes that this legendary love story remains one of the most well-known and cherished tales in the Islamic East. The theme of an impassioned lover pining for his beloved resonates in the poems, songs, and epics of numerous peoples and ethnic groups, spanning regions from the Caucasus to Africa, from the Atlantic Ocean to the Indian Ocean, and from Europe to the Americas. Z. Aghayev emphasizes that this enduring presence attests to the timeless appeal and universality of the tale upon which Nizami's epic narrative is based, alongside similar narratives by writers around the world (33-34).

Arab scholar M.G. Hilal's book, *Development of Majnun-Leyla Theme in Eastern Literature* (1954), accentuates Nizami's transformative role in elevating an ordinary legend to a literary masterpiece with universal appeal. Hilal highlights how Nizami's interpretation of this classic tale breathed new life into the existing narrative, making it relevant and resonant across cultures and generations. Furthermore, A.A. Hekmat, who published the prose version of Nizami's poem in Tehran in 1941, draws parallels between *Leyli and Majnun* and William Shakespeare's tragic masterpiece, *Romeo and Juliet*. This comparison reinforces the depth and emotional power of Nizami's work, which taps into what appears to be an enduring and perhaps universal human narrative of love, longing, and loss.

In support of Nizami's literary genius, Aghayev cites the opinion of the renowned Czech literary critic Jan Rypka, as found in his book, *History of Iranian Literature*. Rypka's assessment, which Aghayev fully agrees with, is that the work is a testament to the creative brilliance of a great genius (Aghayev 33-34). This collective recognition confirms the significance of Nizami's *Leyli and Majnun* in world literature and culture.

Dr. Gelpke's dedication to the systematic study of Nizami's works is also reflected in his keen interest in earlier translations of *Leyli and Majnun*. He notes that the epic love poem was translat-

ed by a prominent Azerbaijani literary scholar, translator, and philologist Mammadagha Tarlan into Turkish and published in Istanbul in 1943. In Moscow, the epic was translated by Pavel Antokolsky, a renowned Soviet poet and translator into Russian in 1957. Gelpke also mentions Atkinson's 1836 translation, acknowledging that the British were ahead of even Nizami's close Russian neighbors by more than a hundred years in efforts to introduce his work to world audiences.

In discussing his own translation of *Leyli and Majnun*, Dr. Gelpke admits to the challenges of capturing the essence of the original work. Aghayev reports that Gelpke had stated, "I started working on the prose translation of this work in Iran in 1958. I am well aware of the fact that despite all my efforts, my translation does not fully capture the original. I can only say that I tried to study every word of Nizami's poem with great attention" (qtd. In Ağayev 35).

The continued interest of scholars and translators in bringing Nizami's literary treasures to a broader audience underscores the artistic appeal and cultural significance of his works beyond his native region of Azerbaijan. In the early 20th century, another of Nizami's poems, *Haft Peykar* (literally *Seven Portraits*) which can also be translated as *Seven Beauties*, was introduced to English-speaking readers. According to Aghayev, the translators who undertook Nizami's works were generally well-known Orientalist scholars; this expertise in the region's history and culture was particularly fortunate in regard to *Seven Beauties*.

S. E. Wilson, the translator of Nizami Ganjavi's *Seven Beauties*, is recognized as one of the foremost specialists in Persian literature in the 20th century. At the time of working on this translation, Wilson had already been serving as a professor of Persian language and literature at University College London for fourteen years; his awareness of the culture and history of the greater Azerbaijan region undoubtedly contributed to the success of his translation. Furthermore, Nizami's poem *Treasure of Secrets* was then translated and published in English in London in 1945, further expanding English readership for the poet's work.

The period spanning from the late 18th century to the 1960s witnessed significant developments in systematic studies of Azerbaijani literature in English, with contributions and insights from various researchers such as N.V. Clark, Y. Brown, V. Modig, M. Houtsuman, S. Wilson, G. Dorab, A. I. Arberri, Y. Ripka, M. V. McDonald, C. Charles, and others. Notably, Nizami's *Leyli and Majnun* was re-translated into English several times during this period by James Atkinson, Rudolf Gelpke and others (Məmmədov).

4. MAHAMMAD FUZULI (C.1483 – 1556)

BRIDGING CULTURES: THE ENGLISH TRANSLATIONS OF FUZULI'S POETRY

Another similarly significant poet from the region of Azerbaijan who received attention from English researchers was Muhammad Fuzuli. The history of Fuzuli's study in English Oriental Studies was initially discussed by the eminent Russian scholar, Krymsky. These early efforts served as a

trajectory for broader recognition and appreciation of Azerbaijani literature in the English-speaking world. In subsequent years, several scholars and researchers, including B. Chobanzade, H. Arasli (Arif), I. Babayev (Babayev), R. Azada (Ismailov), M. Guluzade (Mammadova), F. Gasimzade (Mammadov), and L. Aliyeva (*Füzuli və ingilis şərqünaslığı*), addressed the challenges and achievements related to translating Fuzuli's works into English.

Furthermore, the renowned English Orientalist Elias J. W. Gibb's translations of several of Fuzuli's works into English were subsequently included in *The History of Ottoman Literature* in *Cassell's Encyclopedia of Literature*. R. Rzayev notes that these translations are widely regarded as some of the best scholarly and artistic renditions of Fuzuli's poetry into English. Likewise, the translation of Fuzuli's version of *Leyli and Majnun* (written in 1536) by the Turkish poet Sofi Nuri's 1970 translation garnered significant attention from researchers, who appreciated its literary and artistic qualities because it:

- preserved the lyrical richness and emotional depth of the original text;
- demonstrated a deep understanding of classical Eastern poetic forms and metaphors; and
- balanced scholarly precision with literary elegance.

Sofi Nuri's translation is recognized as the first complete edition of Fuzuli's *Leyli and Majnun* in English (Rzayev). These collective efforts in skilled literary translation once again aided in the dissemination of Fuzuli's literary legacy in the English-speaking world and enriched readers' understanding of Azerbaijani literature.

5. TRANSLATING MYSTICISM: THE ENGLISH RECEPTION OF GAZI BURHANADDIN (C.1345-1398) & SEYYID IMADADIN NASIMI (C.1369-1417)

Concurrently with the growing recognition of Fuzuli's literary artistry, the works of the Azerbaijani poet Gazi Burhanaddin also entered the sphere of English translation. In the first volume of his *History of Ottoman Poetry*, published in 1900, Elias J. W. Gibb not only mentioned Gazi Burhanaddin but also undertook a detailed analysis of his divan. Gibb based his study on the most reliable sources available at the time, including original Ottoman Turkish manuscripts and classical bibliographical works such as Kâtip Çelebi's *Kashf al-Zunûn* and Mustafa b. Abdullah (Kâtip Çelebi)'s *Sullam al-Wuṣûl*, as well as Hajji Khalifa's bibliographic contributions and the Tadhkirahs of early Ottoman literature. These foundational sources provided Gibb with both historical and stylistic insight into Gazi's poetic oeuvre (Gibb 74-79).

Additionally, Gibb translated a notable selection of Gazi's works into English, which included six ghazals (a poem or ode of Arabic origin on spiritual or romantic love), eight rubais (a verse form of Persian origin consisting of quatrains), and nine tuyugs (lyric poetry developed from ancient Turkic folk lyrics).

The renowned Azerbaijani mystic poet of the Hurufism movement, Imadadin Nasimi likewise caught the attention of English scholars. Adilov informs us that Gibb presented a complete analysis of Nasimi's *Divan*, that is, his collection of poems which consisted of two hundred and fifty-three gazals and approximately one hundred and fifty rubais. Kathleen Burill authored a valuable monograph on Nasimi's rubai and undertook its translation. Her doctoral thesis, focusing on Nasimi's rubai, was defended at Cambridge University in 1964 and later published in book form in 1972. This publication is regarded as the first English translation of Nasimi's works.

6. ENGLISH TRANSLATIONS OF THE HEROIC EPIC POEM, *KITABI DADA GORGUD* (*THE BOOK OF DADA GORGUD*)

The first Turkic manuscript *The Book of Dede Gorgud* (*Kitabi-Dada Gorgud*) also known as *Dede Korkut* is a heroic epic poem of the nomadic Oghuz – a Turkic tribal group who were the ancestors of the Azerbaijanis, Turks, Turkmens, and the Gaga. The manuscript dates to the 16th century and consists of 12 stories (songs). This manuscript was found in a Dresden library by German orientalist H.F. von Diez, who published a translation in 1815 of the Turkic legendary one-eyed ogre, 'Tepegöz' or 'Tapagoz' which has similarities with the Greek literary figure of Polyphemus, the most popular of the Cyclopes or one-eyed-giants. Seyfaddin states that the origins of the Oghuz saga which reaches to mythological heights was given literary shape in the 11th century under the title of *Kitabi Dadam Gorgud*, but copies which have come down to the present generation are based on manuscripts written in the 16th century.

Damirchizada names scholars such as H. Arasli, M.H. Tahmasib, and A. Damirchizade while Khalilov lists other scholars – A. Sultanli, M. Seyidov, F. Zeynalov, S. Alizadah, Sh. Jamshidov, T. Hajiyeve, P. Khalilov, K. Valiyev, K. Abdullayev – who have devoted extensive efforts to the production of numerous monographs and articles studying and exploring the epic and its merits. Presently, the world of academia recognizes the authenticity of two manuscript copies of *Kitabi-Dada Gorgud*: one is housed in Dresden and the other in the Vatican library.

The journey of translating *Kitabi-Dada Gorgud* into English commenced in the 1960s. However, it was not until 1972 that the epic, which was translated into English by Faruk Sumer, Ahmet Uysal, and Warren Walker, was published by the University of Texas Press, USA. A monument to Azerbaijani regional culture is crystallized in *The Book of Dada Gorgud*, which is exquisitely rich in its poetic expressions. The finest points of the Azerbaijani language, which includes proverbs, sayings and idiomatic expressions are integrated and skillfully employed in the stories (Embassy of Azerbaijan in Moldova). The translators, mindful of the significance of translating such a monumental work into English, ensured that their rendition was detailed and respectful, recognizing the importance of preserving the artistic and historical essence of the Middle Ages. A second complete English translation of the saga was undertaken by Geoffrey Lewis. Scholars note that a

comparison between Lewis's translation, published by Penguin Books in London in 1974, and the original reveals meticulous attention to detail (Xəlilov, *Kitabi-Dədə Qorqud*). Lewis demonstrated a profound understanding of the language and style of the epics, delved into the medieval history depicted within the work, and engaged in extensive scholarly research on the epic. He approached the translation process with meticulous care and dedication. Like his contemporaries, Lewis also provided a preface and explanatory notes to accompany his translation, offering context for the reader's experience and understanding of the epic.

According to Sahin Khalilli, Lewis's poetic translation holds distinct value for its fidelity to the original text and the depth of its ideas, surpassing the earlier translation by F. Sumer, A.E. Uysal, and U.S. Walker. Khalilli specifically highlights the success of Lewis's poetic renderings of the saga's verses (qtd. in Xəlilov, *Kitabi-Dədə Qorqud* 135). In the 1990s, another English edition of *Kitabi-Dada Gorgud* was published, featuring a 64-page commentary by P. Mirabile at the beginning of the book (Lewis). This commentary extensively analyzes Dada Gorgud's origins, the history of the saga, and Turkic-Oghuz legends it draws on. The book, however, does not include the saga itself. The author clarifies that his work serves as a philological attempt at analysis and background study rather than attempting another translation. Mirabile (192) informs us that his work draws from three Turkish texts of the epic and includes a conclusion, detailed notes and explanations, and a bibliography at the end. While Mirabile's introduction references Lewis's translation, the author indicates a desire to create a hybrid text and suggests additional modifications to Lewis's rendition.

7. THE EVOLUTION OF AZERBAIJANI LITERARY TRANSLATION: PAST EFFORTS AND CONTEMPORARY ADVANCEMENTS

English translations of classical Azerbaijani poets' works or portions thereof have steadily drawn attention from world literature scholars and readers over the years. Apart from Nizami, Fuzuli, Gazi and Nasimi who have been discussed here, other renowned poets such as Saib Tabrizi, Falaqi Shirvani, M.P. Vagif, M. Sh. Vazeh have also had their works introduced to English-speaking audiences, contributing to the broader awareness and appreciation of Azerbaijani poetry and literature in the English-speaking world.

During the Soviet era (1922–1991), efforts were made to publicize modern Azerbaijani poetry – by poets such as Ashiq Alasgar, S. Vurghun, and R. Rza – as part of Soviet literature, and their works began to be translated into English. As for the *The Book of Dada Gorgud* which is, according to one scholar “a masterpiece in the world's treasury of epic poems in terms of its artistic content, its poetic and linguistic features, and for its humanity and humanitarian ideas” (Amina), its appeal did not start with von Diez, the German translator in 1815 and end with Lewis's faithful and scintillating English translation in 1974, but has continued to engage world readers; the liter-

ary work has been translated into Estonian, Persian, Dutch, French, Italian, Japanese, Letonian, Lithuanian, Hungarian, Portuguese, Romanian, Russian and Serbian. Since the initial transit of Azerbaijani traditional poetry into English, much has happened in the awareness of Azerbaijani literary heritage, as a whole. A significant milestone in the study and appreciation of Azerbaijani literature during the 1960s was the December 1969 issue of the magazine *Soviet Literature*, which was published in four languages, including English, in Moscow. This can be seen as a modest step, albeit likely designed for the service of the Soviet project, in the direction of studying and introducing Azerbaijani literature to a wider foreign audience. Another noteworthy development was the publication of the *Azerbaijani Poetry Anthology* in English by the Progress Publishing House in Moscow in the early 1970s. This anthology, while again, a Soviet government-sponsored effort, provided ample space for the works of both classical Azerbaijani poets and samples of contemporary poetry, marking another effort to make Azerbaijani literature more accessible to English-speaking readers. On the English-speaking publishers side, the publication of Azerbaijani literary examples translated from Azerbaijani to English in the *Edebiyyat* magazine published by the University of Pennsylvania in the United States also demonstrates the continued interest in Azerbaijani literature in English-speaking academic circles.

Following Azerbaijan's independence in 1991, significant strides were made in the translation of Azerbaijani literary works into foreign languages, including English. These efforts, aligned with broader developments in various fields, led to the production of new and improved translations as examples of Azerbaijani literature. Unlike in the Soviet era, when texts often transited Russian before reaching a target language, many of these English translations were done directly from the original Azerbaijani or Persian texts. The Azerbaijani state's commitment to translation activities, as evidenced by governmental decrees and orders focused on re-translating and publishing the best examples of world literature into Azerbaijani, along with an emphasis on training translators to meet the demands of the modern era, underscores the importance attached to translation work in Azerbaijan, and a desire to share the region's literature more broadly.

In this post-Soviet period, a generation of professional translators have emerged specializing in translating world literature from foreign languages such as English, Russian, German, French, etc. into Azerbaijani, and vice versa. Amongst the notable Azerbaijani translators include Zeydulla Aghayev, Charkaz Gurbanli, Vilayat Hajiyeve, Sabir Mustafa, Alakbar Gubatov, and Yusif Savalan. Sabir Mustafa, for example, has translated several of Shakespeare's plays and his 154 sonnets from English into Azerbaijani.

Also, after Azerbaijan gained independence, nearly all translations have been carried out directly from English rather than through the intermediary language-Russian language.

An article titled "Past, Present, Future, and Postcolonial Discourse in Modern Azerbaijan Literature" by Shouleh Vatanabadi was published in *World Literature Today* (493). Based on analysis of English translations of Azerbaijani poetry and practical experience, the translators built a new,

more effective translation model to ensure high-quality translation through collaboration between native speakers of the original language and specialists in the target language. Key figures such as Zeydulla Aghayev contributed to these efforts, as reflected in the English publication of poems by Samad Vurghun, translated by Aghayev and edited by Walter May (May). However, as Shouleh Vatanabadi notes in the article “Past, Present, Future, and Postcolonial Discourse in Modern Azerbaijani Literature,” the post-independence period in Azerbaijan ushered in a critical shift in literary translation and cultural representation (493). This transition was marked by efforts to reclaim literary identity from the shadow of colonial mediation and to present Azerbaijani voices more authentically to global audiences through translation.

The Summer 1996 issue of *World Literature Today* became a landmark publication, featuring a cluster of Azerbaijani literary translations that reflected both the cultural richness and political complexity of the post-Soviet era. In the 2000s and 2010s, Azerbaijani literature in English translation became increasingly dynamic, nuanced, and professionally curated. A new generation of scholars and translators contributed to building bridges between cultures through literary translation. The article “Five Younger Women Poets from Azerbaijan: Introduction,” published in *World Literature Today*, offered an overview of selected poems by contemporary Azerbaijani women poets (Mandaville and Naghiyeva 96). The featured poets included:

- Rabiqe Nazim qizi – “I Scatter Bread Crumbs to the Sparrows,” “New Boots”;
- Feyziyye – “To the Children of War,” “You Were Right”;
- Elnaz Eyvaz – “The Desk,” “A Man’s Confession”;
- Jale Ismayil – “We Shall Manage,” “Such a Destiny”;
- Aysel (Nino) Novruz – “I Have Broken a Cup,” “Contacts”.

Similarly, the article “Ashik Basti: My Saz Wails for My Beloved,” together with English translations of numerous poems by Ashik Basti, was published in *Southeast Asian Review of English* (Naghiyeva et al.).

As a continuation of these series of articles on Azerbaijani folk literature reflecting the pure sentiments of the Azerbaijani people- experts and translators from Azerbaijan and Malaysia have collaborated on the article titled “An English Translation of” Tahir and Zohra,” an Azerbaijani love dastan which also included full translation of the dastan (Shunmugam et al.)

In 1989, under the leadership of writer Afaq Masud, the Azerbaijan Literary Translation and Literary Relations Center began publishing the *Khazar* world literature magazine. This publication featured Azerbaijani translations of some of the most popular and widely read works by renowned figures of world literature. Accomplished poets, writers, and talented translators worked together to render these works into Azerbaijani.

Then in 2005, under the guidance of writer-translator Salim Babullaoglu, the *World Literature Magazine* was established primarily to showcase the talents of young and middle-generation translators who prioritized creating translations from the original texts. The magazine contin-

ues to present translated examples of world literature as well as scholarly studies on translation practice and theory in Azerbaijani.

Azerbaijan International began publication in 1993, shortly after the collapse of the Soviet Union and during the early years of Azerbaijan's independence. It was launched as an independent quarterly magazine dedicated to discussions concerning the global Azerbaijani community. Since its founding, the magazine has been published quarterly and maintains offices in both Los Angeles and Baku. The founding editor is Betty Blair, and the founding publisher is Firuz Khanoglu. Each issue of *Azerbaijan International* places a strong emphasis on cultural and social topics.

Furthermore, the establishment of the Translation Center in Baku, as decreed by the President of the Republic of Azerbaijan on May 16, 2014, along with the approval of the regulation of the Translation Center under the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan and its organizational structure, has not only incentivized the efforts of specialists engaged in artistic translation within the country but has also laid the groundwork for higher-quality translations of Azerbaijani literary works into foreign languages.

In addition to these initiatives, Sonmaz Mashall Cultural Relations Public Union, founded in 2004, aims to contribute to the advancement of translation efforts within Azerbaijan (Sonmaz Mashall Cultural Relations Public Union). The project team of this non-governmental organization has published four anthologies of literary works by female writers from the region of Greater Azerbaijan, spanning the period from the ninth century to the contemporary era: *Buta: Contemporary Fiction and Poetry by Azerbaijani Women* ("Buta"), which also includes works by American and Turkish co-participants; *Buta 2: Women Writing from the Regions* ("Buta 2"); *Anthology of Poetry by Azerbaijani Women Writers Over the Centuries* ("Anthology"); and *Women Create! Creative Conversations on Gender Equity and Women's Achievements in Azerbaijan* ("Women Create!").

Additionally, the website *translit.az*, created by the Sonmaz Mashall team and financed by UNESCO, includes a bibliographical database of literary works translated from and into Azerbaijani – including Russian, English, French, German, Persian, and Arabic – as well as an electronic library containing many of these works. The website offers a valuable contribution to readers interested in both Azerbaijani and world literatures. These recent increased efforts by the Azerbaijani government and NGOs committed to preserving and advancing Azerbaijan's literary heritage, have resulted in a steady increase in the number of literary translations both from Azerbaijani into foreign languages and from foreign languages into Azerbaijani.

Such growth has been accompanied and supported by the emergence of a new generation of professionals in the field of translation, both Azerbaijani native speakers and global literary translators who reflect a sustained commitment to a robust exchange of Azerbaijani literature and culture with other world literatures and linguistic traditions. While these current concerted efforts by both Azerbaijan and speakers of other languages are certainly laudable, it is impor-

tant not to forget the initial efforts of native English-speaking “orientalists” (as they were earlier called) who took Azerbaijan’s poetry beyond its shores helped lay important groundwork for this region’s literatures to be shared across languages and cultures today. The increasing translation of Azerbaijani poetry and prose into English over the years has significantly contributed to raising global awareness and appreciation of Azerbaijani literature. From classical poets like Nizami, Fuzuli, Gazi, and Nasimi to contemporary voices, these efforts have played a crucial role in bridging cultural and literary gaps.

The Soviet era provided initial momentum for the translation of Azerbaijani literature, especially through state-supported anthologies and literary journals. Following Azerbaijan’s independence in 1991, there was a marked shift towards more direct and accurate translations, free from the mediation of Russian, emphasizing the authentic voice of Azerbaijani authors.

Translators such as Zeydulla Aghayev, Cherkaz Gurbanli, and others have made significant contributions to the literary exchange, ensuring that Azerbaijani works reached global audiences through high-quality translations. This collective effort reflects the importance of translation in the preservation and dissemination of cultural heritage. The establishment of institutions such as the Translation Center in Baku and initiatives by NGOs like Sonmaz Mashall Cultural Relations Public Union have bolstered translation activities. These efforts, both governmental and non-governmental, have enabled the creation of platforms and resources for preserving and promoting Azerbaijani literature in foreign languages. The current efforts by Azerbaijan’s government and NGOs to promote Azerbaijani literature through translation reflect a sustained commitment to preserving and advancing its literary heritage. This ongoing work ensures that Azerbaijani culture continues to engage with global literary traditions, enriching cross-cultural dialogue.

In conclusion, the translation of Azerbaijani literature into English and other languages has evolved significantly, from early Orientalist efforts to contemporary, direct translations. This progression, supported by both institutional and individual efforts, has facilitated the global dissemination of Azerbaijani literary treasures and has made significant strides in fostering a global appreciation of Azerbaijani culture and literature. The international collaborations and publications in journals like *World Literature Today* and *Azerbaijan International* have further helped showcase Azerbaijani literature to global audiences. These outlets, along with academic and cultural exchange programs, have contributed to a more nuanced understanding of Azerbaijani literary traditions. The pioneering work of early English-speaking orientalists laid the foundation for the spread of Azerbaijani literature beyond its borders. Their translations and scholarly efforts were instrumental in introducing Azerbaijani literary works to the wider world, creating a legacy that continues to influence contemporary translations.

REFERENCES

- Adilov, N. "Classical Azerbaijani Poetry in English Scientific-Literary Sources." *Norwegian Journal of Development of the International Science*, vol. 32, no. 1, 2021, pp. 44–51.
- Aghayev, Akbar. *Nizami Ganjavi and World Literature*. Baku Publishing, 1982.
- Ağayev, Zeydulla. *Azərbaycan-Amerika Ədəbi Əlaqələri*. Bakı, 1996.
- Aliyeva, Leyli. *Füzuli və İngilis Qərbşünaslığı*. Elm, 2011.
- . *Füzuli və İngilis Şərqşünaslığı*. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1998.
- Amina. "The Book of Dede Gorgud: A Masterpiece of Epic Literature." *AzerNews*, 2015, azernews.az/culture/87828.html. Accessed 9 June 2026.
- Arif, M. "Bədii Tərcümə." *Tərcümə Sənəti*. Elm, 1990, pp. 12–25.
- Babayev, İbrahim. *Classical Traditions in Modern Azerbaijani Translation Studies*. Yazıçı, 1995.
- Bartold, Vasily. *History of the Turkic Peoples of Central Asia*. Brill, 1962.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. 4th ed., Routledge, 2014.
- Burrill, Kathleen R. *The Quatrains of Nesimi: Fourteenth-Century Turkic Hurufi*. Mouton, 1972.
- Chobanzade, Bakir. *Füzuli və onun yeri*. Füzuli Azərbaycan Ədəbiyyatı Cəmiyyəti Nəşriyyatı, 1925.
- Clinton, Jerome W. "The Translator's Art and Lucius Livius Andronicus." *Translation Review*, vol. 24, no. 1, 1987, pp. 162–64.
- Delisle, Jean, and Judith Woodsworth, edited by. *Translators through History*. John Benjamins, 2012.
- Dəmirçizadə, Əbdüləzəl. *Kitabi-Dədə Qorqud Dastanlarının Dili*. API-nin nəşri, 1959.
- Embassy of Azerbaijan in Moldova. "Azerbaijani Literature." *Embassy of the Republic of Azerbaijan to the Republic of Moldova*, chisinau.mfa.gov.az/en/news/3158/azerbaijani-literature. Accessed 9 June 2026.
- Gibb, Elias John Wilkinson. *A History of Ottoman Poetry*. Vol. 1, Luzac & Co., 1900.
- Hüseynov, Xəlil M. "Nizaminin ingilis əlaqələri." *Elm və Həyat*, no. 6, 1983, p. 29.
- Ibrahimov, Mirza. *Literary Encounters and Translations*. Gənclik, 1989.
- Ismailov, Rafiq. *Traditions of Classical Azerbaijani Verse*. Elm, 2004.

- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, 1992.
- Lewis, Geoffrey, trans. *The Book of Dede Korkut*. Penguin Books, 1974.
- “Literatures of Central Asia.” *World Literature Today*, vol. 70, no. 3, Summer 1996, pp. 480–530.
- Mandaville, Alison, and Shahla Naghiyeva. “Five Younger Women Poets from Azerbaijan: Introduction.” *World Literature Today*, vol. 90, no. 2, 2016, p. 96.
- Mammadov, Anar. *Poetry of the Palace and the Masses: Azerbaijani Authors over the Centuries*. Maarif, 1991.
- Mammadova, Maryam. *Eastern Metaphors and Western Audiences*. Baku State University Press, 2001.
- May, Walter, edited by. *Heart a Flame*. Translated by Zeydulla Aghayev, Yazıcı, 1985.
- Mirabile, Paul. *The Book of the Oghuz Peoples; or, Legends Told and Sung by Dede Korkut*. Voies Itinérantes, 1990.
- Naghiyeva, Shahla, et al. “Ashik Basti: My Saz Wails for My Beloved.” *Southeast Asian Review of English*, vol. 56, no. 2, 2019, pp. 77–89.
- Reiss, Katharina, and Hans Vermeer. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. Translated by Christiane Nord, Routledge, 2013.
- Rza, Anar. “Milli Kolorit.” *Ədəbiyyat və İncəsənət*, 1967, p. 4.
- Rzayev, Rafiq. *Lyrical Frameworks of Fuzuli’s Legacy*. Yazıcı, 1985.
- Seyfaddin, Rauf. “The Book of Dede Gorgud: A Masterpiece of Epic Literature.” *Turkic Epic Studies*, vol. 14, no. 2, 2010, pp. 102–15.
- Shunmugam, Krishnavanie, et al. “An English Translation of Tahir and Zohra, an Azerbaijani Love Dastan.” *Kritika Kultura*, vol. 38, no. 1, 2022, pp. 211–35.
- Sonmaz Mashall Cultural Relations Public Union. *Sonmaz Mashall*, sonmazmashall-ngo.az/. Accessed 9 June 2026.
- . “Anthology of Poetry by Azerbaijani Women Writers over the Centuries.” *Sonmaz Mashall*, sonmazmashall-ngo.az/neshrlerimiz/antology.pdf. Accessed 9 June 2026.
- . “Buta: Contemporary Fiction and Poetry by Azerbaijani Women.” *Sonmaz Mashall*, sonmazmashall-ngo.az/fealiyyet/buta1.pdf. Accessed 9 June 2026.

- . “Buta 2: Women Writing from the Regions.” *Sonmaz Mashall*, sonmazmashall-ngo.az/fealiyyet/BUTA-II.pdf. Accessed 9 June 2026.
- . “Women Create! Creative Conversations on Gender Equity and Women’s Achievements in Azerbaijan.” *Sonmaz Mashall*, sonmazmashall-ngo.az/fealiyyet/Qadinlar.pdf. Accessed 9 June 2026.
- Talatov, Kamran. “International Recognition of Nizami’s Work: A Bibliography.” *Studies in Medieval Persian and Turkic Heritage*, edited by Alireza Shapur, Academic Press, 2000, pp. 104–25.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins, 1995.
- Vassileva, Eleonora. “Structural Configurations of the Epic: Prose and Verse Alternation in Turkic Narratives.” *Journal of Folklore Research*, vol. 45, no. 2, 2008, pp. 135–56.
- Vatanabadi, Shouleh. “Past, Present, Future, and Postcolonial Discourse in Modern Azerbaijani Literature.” *World Literature Today*, vol. 70, no. 3, Summer 1996, p. 493.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 1995.
- Xəlilov, Şahin. “Azərbaycan-ingilis əlaqələri.” *Journal of Azerbaijani Studies*, vol. 5, no. 3, 2002, pp. 3–18.
- . *Kitabi-Dədə Qorqud in the English-Speaking World*. Mütərcim, 1999.

Saggi

LÉON-GONTRAN DAMAS : LE HOQUET D'UNE ÉCRITURE. DU RYTHME PRIMORDIAL À SA TRADUCTION EN ITALIEN

LÉON-GONTRAN DAMAS: THE HICCUP OF WRITING. FROM THE ORIGINAL RHYTHM TO ITS
TRANSLATION INTO ITALIAN

Silvia Ferrari

 ORCID: 0009-0000-7219-7103

Università degli Studi del Piemonte Orientale (ror: 04387x656)

ABSTRACT

Cette contribution, qui croise une approche traductologique et analytique, se concentre sur le poème en français « Hoquet » de l'auteur guyanais Léon-Gontran Damas (1912-1978), tiré du recueil *Pigments*, dont on observe les traductions en italien allant des années 1950 jusqu'au XXI^e siècle. La comparaison ponctuelle des choix traductifs a pour objectif de mettre en lumière la complexité et l'audace du style de Damas, ainsi que le *labor limae* qui génère des stratifications de sens, voire des versions différentes, dans le flux d'une écriture de plus en plus morcelée. Le poème « Hoquet », qui dénonce la politique assimilationniste de la France, résume ainsi toute une poétique du défi et de l'ironie démystificatrice, tout en laissant affleurer des écueils significatifs dans le travail de traduction.

Mots clés: Damas; Négritude; Traduction; Révolte; Assimilationnisme.

This contribution, which combines a translation-based and analytical approach, focuses on the French poem "Hoquet" by Guyanese author Léon-Gontran Damas (1912–1978), taken from the collection *Pigments*, whose translations into Italian are examined. The specific comparison of translation choices aims to highlight the complexity and audacity of Damas' style, as well as the *labor limae* that generates layers of meaning, and even different versions, in the flow of increasingly fragmented writing. The poem "Hoquet", which denounces France's assimilationist policy, thus sums up a whole poetics of defiance and demystifying irony, while revealing significant pitfalls in the work of translation.

Keywords: Damas; Négritude; Translation; Revolution; Assimilation.

Ferrari, Silvia. "Léon-Gontran Damas: le hoquet d'une écriture. Du rythme primordial à sa traduction en italien". *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 145-162.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

1. INTRODUCTION

Cadet d'une famille de cinq enfants, Léon-Gontran Damas est né le 28 mars 1912 à Cayenne, en Guyane française. Sa vie est marquée très tôt par une suite de deuils qui ponctueront ses poèmes, cachés le plus souvent sous la mention du pronom personnel « Elles » : la mort de sa sœur jumelle Gabrielle le 6 janvier 1913, la mort de sa mère Marie la même année et, peu après, la mort de la grand-mère paternelle Bathilde. C'est Gabrielle Joséphine Damas (« Man-Gabi »), cousine germaine du père Ernest Damas, qui se chargera des cinq enfants et qui leur donnera une éducation rigoureusement assimilationniste dont le futur poète percevra la fracture profonde avec les traditions ancestrales de sa terre natale. S'il est difficile de définir à quel point l'arrachement d'avec la mère est directement lié à ses difficultés initiales avec l'acquisition du langage, il est un fait qu'Antonella Emina, qui s'est intéressée à plusieurs reprises aux aspects stylistiques de la poétique damassienne — et qui a également fourni un état des lieux de sa réception en Italie (« Horizon Italie vs Horizon Damas » 341-46) — a bien remarqué :

Incapable de parler jusqu'à six ans, il manifeste un trouble de la parole, un bégaiement qui est assumé comme une étiquette de sa voix de poète. [...] Mulâtre (« trois fleuves coulent dans mes veines » dira-t-il dans *Black-Label*, c'est-à-dire le sang amérindien, le noir et le blanc), enfant de la petite bourgeoise cayennaise. (*Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 14)

Ce détail biographique s'inscrit de manière matricielle dans la poésie de Léon-Gontran Damas, qui, dans le recueil *Black-Label* (1956), évoque ainsi la griote Tètèche, marchande ambulante capable de charmer par son affabulation et dont les récits traditionnels seront repris dans *Veillées noires* (1943) :

seule à même
de me ravir d'une langue paresseuse et rebelle
d'une bouche
cousue née. (*Black-Label* 75)

Tètèche serait donc la seule à avoir trouvé la clé pour déclencher l'élocution de l'enfant. Vu le désaccord avec René Resse, que sa mère adoptive Man-Gabi épouse en 1921, le jeune garçon est envoyé dès 1924 à la Martinique pour poursuivre ses études secondaires où il rencontre le martiniquais Aimé Césaire, qui deviendra ensuite son compagnon de lutte à Paris.¹

¹ « Condisciple d'Aimé Césaire au lycée Schoelcher, le Guyanais – martiniquais par sa mère – perpétue à chaque congé scolaire un voyage initiatique rythmé par les escales du paquebot qui relie l'île aux fleurs – La Martinique – à sa terre natale » (Poujols 157).

2. LA NÉGRITUDE : DES MOTS POUR UNE RÉVOLTE

C'est à Aimé Césaire que l'on doit la paternité du terme « Négritude »,² mouvement littéraire animé notamment par Césaire, Damas et le sénégalais Léopold Sédar Senghor et lancé par la revue « L'étudiant noir », fondée en 1935 à Paris. Dans la poésie suivante d'Aimé Césaire, « Mot » (tirée du recueil *Corps perdu* daté de 1950 et ici accompagnée de la traduction de Maria Luisa Mazzini), la référence aux rites vaudou est significative :

[...] en mes mains serré seulement
le rare hoquet d'un ultime spasme délirant
vibre mot
[...]
et que me clouent toutes les flèches
et leur curare le plus amer
au beau poteau-mitan des très fraîches étoiles

vibre
vibre essence même de l'ombre
le mot nègre
sorti tout armé du hurlement
d'une fleur vénéneuse
[...]

(Césaire, *Cadastre* 71)

[...] contenuto unicamente in queste mani
il raro singulto di un ultimo spasmo delirante
vibra parola
[...]
e tutte le frecce mi inchiodino
e il loro curaro più amaro
al bel palo-centro delle freschissime stelle

vibra
vibra essenza stessa dell'ombra
la parola negro
uscita tutta armata dall'urlo
di un fiore velenoso
[...]

(Kesteloot 109)

Césaire, qui met en relief les rites et les rythmes de la culture ancestrale africaine, a ici recours au mot « hoquet » : la parole est amplifiée par les effets d'écho obtenus par un mouvement d'aller-retour créé par les échos phoniques (« vibre », « nègre »...), par les blancs et par l'image des cercles sonores, de plus en plus étroits, qui semblent dessiner dans l'espace la diffusion du son d'une voix et le progressif parcours inverse de réduction à la source sonore. En traduction le lexème « hoquet » est rendu par « singulto », sans doute en raison de son lien avec le syntagme nominal « ultime spasme délirant ». D'ailleurs le terme acquiert une consistance presque physique et déclenche une succession d'images qui s'abolissent, l'une après l'autre, selon un procédé typiquement surréaliste.

Le mot composé « bois-mitan » soit « poteau-mitan » (forme que l'on retrouve chez Damas) indique « en architecture le bois de support, celui qui soutient la voûte » (Ndagano et Chirhalwirwa 194) : il se réfère à la fois au temple vaudou et à une maison.³ Or, il va devenir un antonyme

² D'après la définition de Césaire, « La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture » (Senghor, *Liberté* 3 269-70). Le néologisme *Négritude*, daté de 1932-34, est un dérivé du substantif *nègre*, transformation du portugais *negro* introduit dans la langue française en 1516. Il s'agit d'un véritable cri de révolte car l'insulte « nègre » est assumée comme un drapeau fédérateur qui se retourne contre ceux qui méprisent, et souvent ignorent tout à fait, les valeurs, l'histoire et les traditions des populations noires.

³ La Base de données lexicographiques panfrancophone, citant Césaire, donne la définition suivante du mot composé « poteau-mitan » : « poteau ou pilier central, axe », terme bien attesté dans les créoles (Haïti, Martinique, Guyane), « où il a développé de nombreux sens figurés ou spécialisés, entre autres comme terme de vaudou ». Le terme mitan est resté bien vivant dans le français des Antilles, au sens de « milieu, centre ». La Base spécifie : « Diastratisme ; considéré comme 'pop.' dans le français des dictionnaires dp. 1867 (v. FEW 13, I, 92a, TANTUS I 3) et donné comme

par rapport à sa signification initiale : dans *Black-Label*, « Bois-mitan apparaît comme une injure polysémique. Dans le contexte français, il est synonyme d'échalas, perche, escogriffe ; alors que dans le contexte guyanais et antillais, il est synonyme de sauvage ».

Issu d'un milieu familial bourgeois, Damas ne souffre pas d'attitudes racistes pendant son enfance : il connaît, plutôt, les différences de classe. À Paris, dans les années trente, il entreprend des études de Droit, puis de Langues Orientales, ensuite de Lettres et, enfin, à la recherche de ses racines, des études d'Ethnologie. Comme le met en évidence Jacqueline Leiner,

Pour ses nouveaux amis, la parole n'est pas un troc de concepts solidifiés. Elle est un fluide qui vient révéler ou émouvoir notre être fluidique, un fluide qui lui permet de ne prêter aucune espèce de créance à une soi-disant opacité de l'expérience qui ne pourrait pas être atteinte par le langage. (70-71)

3. LE RYTHME ET LA PAROLE PROFÉRÉE

La centralité du rythme dans la poétique damassienne implique aussi une mise à distance des conventions et un calque des modalités propres à l'oralité : souvent le pronom « Ils » marque aussi la volonté de se séparer des autorités, de « pasticher » le langage du peuple. Il s'agit « de nommer le moins possible les gros pour parler comme un homme du peuple » (Ndagano et Chirhalwirwa 77).

Le lien entre rythme et esthétique est aussi évoqué par Senghor à partir de l'image du tamtam :

Léopold Sédar Senghor (*Chants d'ombre*, 1945)

Giorgio Favaro (2004)

Femme noire

Donna nera

Femme nue, femme noire

Donna nuda, donna nera

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté
!
[...]

Vestita del tuo colore che è vita, della tua forma che è
bellezza!
[...]

Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les
doigts du vainqueur

Tamtam scolpito, tamtam teso tonante sotto le dita del
vincitore.

(Emina, *Nuit d'Afrique ma nuit noire* 26-27)

On remarquera que le son du tamtam est rendu ici par l'allitération en /t/, accrue de façon évidente dans la traduction en italien (« Tamtam scolpito, tamtam teso tonante sotto le dita... »).

'vieilli' ou 'région.' aujourd'hui dans TLF, ce type lexical est très fréquent chez les auteurs antillais, et conforté par son existence en créole ». La Base renvoie à Thibault 139. La locution « au (beau) mitan » a le sens de « au beau milieu de » (« bel mezzo » en italien) : le sens de 'beau' ne devait donc pas renvoyer ici à la notion de beauté. Au sens connotatif, aux Antilles françaises, le lexème « potomitan » est utilisé aussi pour indiquer la femme en tant que pilier du foyer : un archétype maternel combatif et doué de résistance (Mulot). Il est intéressant de remarquer qu'il existe un dictionnaire online de créole martiniquais qui reprend le terme (« Dictionnaire du créole martiniquais »).

Dans le recueil *Les armes miraculeuses* (1970), Césaire ébauche une parodie des interdits religieux du colonisateur, avec un ton de sarcasme blasphématoire (qui dans la poétique de Damas souvent pointe du doigt les collusions entre certains missionnaires et les élites des colonies) reposant sur le martèlement de la répétition anaphorique :

batouque des mains
batouque des seins
batouque des sept péchés décapités. (66)

Là où « batouque » désigne un rythme brésilien de tamtam qui accompagne les danses sur tout pendant le Carnaval, le Martiniquais insère deux tonalités : le rythme de base est le syncope « batouque des », tandis que l'on peut repérer un deuxième rythme, à contretemps et en syncope, tout comme dans la musique africaine, créé ici par les syllabes accentuées et rimées du syntagme nominal reposant sur la paronomase « péchés décapités ». Il s'agit là d'une réfutation des contraintes imposées par l'homme blanc, dans un rythme moqueur qui se libère des « sept péchés capitaux », voire un parallélisme avec des variations, brisé par un vers introduisant, comme c'est souvent le cas chez Damas, des pauses servies par l'insertion d'onomatopées (telle l'onomatopée créole⁴ « blip » dans *Névralgie*) ou de mots très courts, parfois marqués par des « caractères majuscules pour signaler une émission d'air importante, mais bloquée comme dans un spasme » (Emina, *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 145), produisant un effet de hoquet ou de balbutiement.

4. UN MOT FRAGMENTÉ ET SCANDÉ

Emblématique de cette poétique est le poème « Hoquet », tiré du premier recueil poétique de Damas, *Pigments*, daté de 1937 :

HOQUET

Pour Vashti et Mercer Cook

Et j'ai beau avaler sept gorgées d'eau
trois à quatre fois par vingt-quatre heures
me revient mon enfance
dans un hoquet secouant
mon instinct
tel le flic le voyou

Désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

⁴ Cf. Ndagano et Chirhalwirwa 194.

Ma mère voulant d'un fils très bonnes manières à table

Les mains sur la table
le pain ne se coupe pas
le pain se rompt
le pain ne se gaspille pas
le pain de Dieu
le pain de la sueur du front de votre Père
le pain du pain
Un os se mange avec mesure et discrétion
un estomac doit être sociable
et tout estomac sociable
se passe de rots
une fourchette n'est pas un cure-dents
défense de se moucher
au su
au vu de tout le monde
et puis tenez-vous droit
un nez bien élevé
ne balaye pas l'assiette

Et puis et puis
et puis au nom du Père
 du Fils
 du Saint-Esprit
à la fin de chaque repas

Et puis et puis
et puis désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

Ma mère voulant d'un fils mémorandum

Si votre leçon d'histoire n'est pas sue
vous n'irez pas à la messe
dimanche
avec vos effets des dimanches

Cet enfant sera la honte de notre nom
cet enfant sera notre nom de Dieu
Taisez-vous
Vous ai-je ou non dit qu'il vous fallait parler français
le français de France
le français du français
le français français

Désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

Ma Mère voulant d'un fils
fils de sa mère

Vous n'avez pas salué voisine
encore vos chaussures de sales

et que je vous y reprenne dans la rue
sur l'herbe ou la Savane
à l'ombre du Monument aux Morts
à jouer
à vous ébattre avec Untel
avec Untel qui n'a pas reçu le baptême

Désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

Ma Mère voulant d'un fils très do
très ré
très mi
très fa
très sol
très la
très si
très do
ré-mi-fa
sol-la-si
do

Il m'est revenu que vous n'étiez encore pas
à votre leçon de vi-o-lon
Un banjo
vous dîtes un banjo
comment dîtes-vous
un banjo
vous dîtes bien
un banjo
Non monsieur
vous saurez qu'on ne souffre chez nous
ni ban
ni jo
ni gui
ni tare
les mulâtres ne font pas ça
laissez donc ça aux nègres. (*Pigments – Névralgies* 35-38)

Carlo Bo (1954)

SINGHIOZZO

Ed ho un bell'inghiottire sette sorsi
d'acqua
tre o quattro volte in ventiquattro
ore
la mia infanzia mi torna in un
singhiozzo che [scuote il mio istinto
come la guardia il monello

Disastro
ammettete ch'è un disastro
ammettetelo

Mia madre voleva un figlio dalle
belle maniere [a tavola
le mani sulla tovaglia
il pane non si taglia
il pane si spezza
il pane non si spreca il pane del
Signore
il pane del sudore della fronte di tuo
padre
il pane del pane

Un osso si mangia con misura e
discrezione
uno stomaco deve essere educato
ed ogni stomaco educato non fa rutti
una forchetta non è uno
stuzzicadenti
è proibito soffiarsi in faccia a tutti
e poi stai diritto
un naso bene educato non finisce
sul piatto
e poi e poi
e poi in nome del Padre e del Figlio e
dello Spirito Santo
alla fine d'ogni pasto
e poi e poi
e poi disastro
ammettete ch'è un disastro
ammettetelo

Mia madre voleva un figlio con
memoria
se non sai la lezione di storia
non andrai a messa domenica
vestito della domenica
questo bambino sarà la nostra
vergogna
questo bambino sarà la nostra onta
Taci ti ho detto che devi parlare
francese
Il francese di Francia
Il francese del francese
Il francese francese

Maria Grazia Leopizzi (1961)

SINGULTO

Invano ingoio sette sorsi d'acqua
tre o quattro volte nelle
ventiquattr'ore
rifluisce la mia infanzia in un
singulto scuotendo il mio istinto
come il gendarme il furfante
Disastro
parlami del disastro
parlamene

Mia madre volendo un figlio di
buone maniere a tavola
le mani sulla tavola
il pane non si taglia
il pane si rompe
il pane non si sciupa il pane di Dio
il pane del sudore della fronte di tuo
Padre
il pane del pane

Un osso si mangia con misura e
discrezione
uno stomaco dev'essere educato
e ogni stomaco educato fa a meno
di rutti
una forchetta non è uno stecchino
proibito soffiarsi il naso
alla saputa
alla veduta di tutti
e poi tieniti dritto
un naso ben allevato non scopa il
piatto
e poi e poi
e poi in nome del Padre
del Figlio
dello Spirito Santo
alla fine di ogni pasto
e poi e poi
e poi disastro
parlami del disastro
parlamene

Mia madre volendo un figlio
memorandum
se la tua lezione di storia non la sai
non andrai a messa domenica con
il vestito della domenica
questo bambino sarà la vergogna del
nostro nome
questo bambino sarà il nostro
castigo di Dio
Taci
te l'ho già detto che devi parlar
francese
il francese di Francia
il francese dei francesi
il francese francese

Antonella Colletta (2013)

SINGHIOZZO

E hai voglia a mandar giù sette sorsi
d'acqua
dalle tre alle quattro volte per
ventiquattr'ore
mi torna l'infanzia in un singhiozzo
che mi scuote l'istinto
come allo sbirro il delinquente
Disastro
parlatemi del disastro
parlatemene

Mia madre che voleva un figlio
buonissime maniere a tavola
le mani sul tavolo
il pane non si taglia
il pane si spezza
il pane non si spreca il pane di Dio
il pane del sudore della fronte di
vostro Padre
il pane del pane

L'osso si mangia con misura e
discrezione
Lo stomaco dev'essere socievole
e qualsiasi stomaco socievole fa a
meno dei rutti
la forchetta non è uno stuzzicadenti
vietato soffiarsi il naso
sotto gli occhi
di tutti
e poi state dritto
un naso ben educato non spazza il
piatto
e poi e poi
e poi in nome del Padre
del Figlio
dello Spirito Santo
alla fine di ogni pasto
e poi e poi
e poi disastro
parlatemi del disastro
parlatemene

Mia madre che voleva un figlio
memorandum
se la vostra lezione di storia non è
imparata
voi non andrete alla messa
domenica con
gli effetti personali della domenica
questo bambino sarà la vergogna del
nostro nome
questo bambino sarà il nostro
sant'Iddio
Tacete
ma vi avevo detto o no che dovevate
parlare francese

Disastro ammettete ch'è un disastro ammettetelo	Disastro parlami del disastro parlamene	il francese di Francia il francese del Francese il francese francese Disastro parlatemi del disastro parlatemene
Mia madre voleva un figlio figlio di sua madre non hai salutato la vicina hai ancora le scarpe sporche e fai che ti colga ancora per la strada sull'erba o nella savana all'ombra del monumento ai morti a giocare a divertirti con quel tizio quel tizio senza battesimo	Mia madre volendo un figlio figlio di sua madre non hai salutato la vicina ancora le scarpe sporche e che ti riveda in istrada sull'erba o sullo spiazzo all'ombra del monumento dei morti a giocare a ruzzare con quel tale quel tale che non è battezzato	Mia madre che voleva un figlio figlio di sua madre non avete salutato la vicina ancora con queste brutte scarpe sporche e se vi becco di nuovo in strada sull'erba o in piazza della Savana all'ombra del Monumento ai Caduti a giocare a fare a botte col tale col tale che non ha ricevuto il battesimo
Disastro ammettete ch'è un disastro ammettetelo Mia madre voleva un figlio molto do molto re molto mi molto fa molto sol molto si molto do re - mi - fa sol - la - si do	Disastro parlami del disastro parlamene Mia madre volendo un figlio molto do molto re molto mi molto fa molto sol molto si molto do re mi fa sol la si do mi viene in mente che non sei ancora andato alla tua lezione di violino un bangio tu dici un bangio come dici tu un bangio tu dici appunto un bangio nossignore lo sai che non si tollera a casa nostra né ban né gio né chi né tarra i mulatti non fanno questo lascialo dunque ai negri.	Disastro parlatemi del disastro parlatemene Mia madre che voleva un figlio molto do molto re molto mi molto fa molto sol molto la molto si molto do re-mi-fa sol-la-si do Mi è giunto all'orecchio che non vi siete di nuovo presentato alla vostra lezione di vi-o-li-no un banjo voi dite un banjo come dite? un banjo dite proprio un banjo no signorino vi farò vedere io che non tolleriamo in questa casa né ban né jo né chi né tar né ra i mulatti non lo fanno Ma insomma lasciate tutto questo ai negri.
(Bo 165-69)	(Leopizzi 28-30)	(Colletta 19-23)

Le poème, dont nous proposons les différentes versions italiennes, est dédiée à Mercer Cook (le traducteur de Jacques Roumain) avec lequel Damas se lie d'amitié à Washington, où il est nommé professeur de Littérature africaine. Femi Ojo-Ade, dans son étude « «Hoquet » : un poème, le poète et son peuple » fournit une analyse pénétrante du texte :

De même que le titre du recueil [scilicet : *Pigments*] évoque la problématique de la couleur de la peau, le mot « Hoquet » fait penser aux diverses souffrances profondes de l'être humain. [...] le hoquet désigne le désespoir et le dégoût du Noir, qui se sent définitivement de trop. [...] Dans la société coloniale, dans cet Occident qui jette le Noir au bas de l'échelle, il se peut que la mère, soumise au joug du civilisé, essaie de nourrir l'enfant du complexe d'infériorité. Alors, et voilà la particularité de Damas, l'enfant se rebelle, il refuse de faire des courbettes aux maîtres de sa mère, il rejette cette civilisation sauvage qui déshumanise le peuple noir. (58-59)

Antonella Emina revient sur ce poème en se concentrant sur le décalage des variantes du recueil : par rapport à la première édition, le poète intervient sur le texte en amplifiant le rythme saccadé par le morcellement de certains mots. Dans « Hoquet » c'est le cas, par exemple, du lexème « violon » qui, dans la version définitive, est enrichi d'une diérèse rendue visible par la typographie : « vi-o-lon ».

Cet instrument fait partie des outils de l'éducation bourgeoise de la société mulâtre durant l'enfance de l'auteur. Il devient ici le moteur d'une prise de position contre une civilisation qui, vraisemblablement, ne partage pas les valeurs que le poète accorde dans ses vers à la communauté noire [...]. De plus, en posant l'accent sur ce terme, le poète masque le thème du viol de l'enfant qui revient sous sa plume dans d'autres ouvrages, mais caché, comme il se doit à un tabou. (Emina, *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 44)

Parfois les mots scandés répondent à la tentative de stigmatiser une entité perçue comme édifiancée par le sens commun : c'est le cas du lexème « ci-vi-li-sa-tion » concluant « Solde ». L'édition de 1934, parue dans la revue « Esprit », avant la publication du recueil *Pigments* (chez Guy Lévis Mano en 1937 et aux éditions Présence africaine en 1962), présente la graphie sans tirets, tandis que la forme syncopée est attestée depuis 1962 (46). Dans le passage suivant, c'est la réalité même que le poète désagrège aussi au niveau typographique :

Édition 1934 et 1937

C'est en vain que je cherche
le creux
d'une épaule où
cacher mon visage
ma honte
de la réalité.

Éditions 1962 / 1972

C'est en vain que je cherche
le creux d'une épaule
où cacher mon visage
ma honte
de
la
Ré
a
li
té. (47)

Marie Christine Hazaël-Massieux, auscultant l'importance du créole qui agit sous le texte (par exemple, dans le recueil *Névralgies* l'expression « Paix-là » serait un calque de « Pe'-la », c'est-à-dire « Taisez-vous » en créole⁵), y perçoit aussi une référence significative au renversement de valeurs propre au surréalisme, si bien qu'elle qualifie de calligrammes certains poèmes de Damas : « Ces calligrammes simples, toujours orientés dans le même sens, expriment aux yeux du lecteur le mouvement des idées ou objets évoqués qui tombent de leur piédestal. Ainsi en est-il de la Réalité elle-même » (35). La sensation de facilité que l'on pourrait parfois éprouver à la lecture des poèmes de Damas n'est donc qu'apparente, ainsi que le souligne Lilian Pestre De Almeida :

Son œuvre personnelle, œuvre de poète et de conteur, épousant la complexité de l'écrit et les rythmes de l'oral est l'une des plus raffinées et difficiles à analyser dans l'aire francophone, malgré son apparente facilité. On pourrait dire à cause de son apparente facilité. (177)

Le résultat de ce rythme saccadé est le fruit d'une longue recherche :

Sa ligne rythmique à la fois obsédante et épurée, obtenue après un long et conscient travail de dépouillement, que l'on peut suivre à travers les variantes des différentes rééditions de *Pigments*, touche juste mais déroute aussi. La subtilité du rythme naît de la seule répétition d'un mot, d'un son ou d'un refrain, créant un ressassement qui accumule sans cesse, ou du découpage du poème en vers parfois très brefs. (206)

Il est évident que Carlo Bo et Maria Grazia Leopizzi se servent d'une version des textes qui n'a pas encore reçu la segmentation du texte définitif (morcellement des mots et alinéas), tandis que ce trait apparaît dans la traduction d'Antonella Colletta.

La traduction du titre « Hoquet » présente une seule variante : « Singhiozzo » / « Singulto ». Cette dernière indique un choix plus poétique de la part de Leopizzi, tandis que les autres traducteurs ont opté pour un lexème neutre, qui évoque à la fois le hoquet (plan physique) et le sanglot (plan moral) comme un excès de souffrance provoquant un flot de larmes soudain et un nœud à la gorge. D'ailleurs « Singhiozzo » apparaît plus justifiable sur la base de la référence, très concrète et prosaïque, aux gorgées d'eau qui n'arrivent pas à étouffer le hoquet. Le mot « singhiozzo » couvre, en outre, la polysémie de l'original ainsi que le confirme la définition suivante :

fisiol. movimento respiratorio anormale consistente in una repentina contrazione diaframmatica associata a una brusca e parziale chiusura della glottide, per cui l'aria aspirata con violenza dà luogo a un caratteristico rumore : quanto è fastidioso avere il singhiozzo! spec. al pl., il succedersi rapido di ispirazioni ed espirazioni provocate da forte agitazione nervosa o pianto convulso : tutto un coro di lacrime e singhiozzi, parlava con la voce rotta dai singhiozzi; scoppiare in singhiozzi, scoppiare in lacrime, in un pianto dirotto. (Il Nuovo De Mauro, « singhiozzo »)

⁵ Hazaël-Massieux 125. Par contre, Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa classent « Paix-là » parmi les mots régionaux dans l'ouvrage de Damas : il s'agirait d'une interjection vieillie utilisée « pour réclamer le silence, le calme et on dit plutôt de nos jours : La Paix ! (Fichez-nous la paix ! La paix les gosses). [...] Il s'agit donc d'un autre lexème sorti du français de France et maintenu dans le français des Caraïbes et de la Guyane, bref d'un lexème régional » (184-85).

Par ailleurs, il existe une acception spécifique dans le domaine musical : « mus. componimento polifonico caratterizzato da una continua spezzatura delle voci diffuso spec. in Francia dall'XI al XIII secolo ». Qui plus est, les polyrhématiques suivantes ne jurent pas du tout avec le rythme syncopé du style de Damas : « a singhiozzo » soit « a intermittenza », « singhiozzo isterico » soit « forma di singhiozzo che insorge dopo particolari eccitamenti psichici, che può persistere per settimane o anche per mesi salvo brevi interruzioni ».

Le rendu du titre signale déjà une intention : le choix de « singhiozzo » de la part de Bo et de Colletta révèle le propos de reprendre le registre informel du poème, tout comme, chez les deux traducteurs, on relève la tentative de rendre la variation diastratique véhiculée par certains lexèmes : Ndagano et Chirhalwirwa classent le terme « flic » parmi les mots du vocabulaire damasien issus du lexique populaire et « voyou » parmi ces phénomènes à percevoir comme des « faits argotiques » : « à l'époque de *Pigments*, voyou était un argotisme. L'argomuche contemporain en tout cas ne le connaît plus et lui a substitué arcan, dur, escarpe, malfrat, poisse, bizet, pé-griot... » (104). Dans cette perspective, le choix de Bo de traduire « voyou » par « monello » et celui de Colletta de rendre « flic » par « sbirro » sont cohérents et permettent aussi de garder, outre le registre familier, l'opposition entre gendarme et criminel. Le respect de la variation diastratique produit même une intensification compensatoire chez Colletta : « ancora con queste brutte scarpe sporche », expression qui reprend la forme populaire donnée, dans le vers « encore vos chaussures de sales », par l'usage de « sales » comme d'un substantif (voir l'insulte « grande sale »). Encore très expressif chez Colletta apparaît le verbe italien « beccare » pour souligner la stigmatisation des jeux de l'enfant avec des amis qui n'ont pas reçu de baptême et l'apostrophe à la connotation moqueuse « signorino ». Au premier abord, ces choix lexicaux de Colletta semblent les plus efficaces pour moduler le ton de reproche qui est évoqué. D'ailleurs, à cette stratégie, visant à conserver le registre populaire, Bo ajoute un procédé apte, à la fois, à recréer le dynamisme du texte et à mettre en relief la prescription cachée dans la cantilène de la mère : il s'agit d'échos phoniques, telles que la rime et la consonance (« tovaglia / taglia », « Signore / sudore », « dritto / piatto », « rutti / tutti », « memoria / storia »), qui répondent en écho à l'obsédante figure maternelle, nourrie d'un aveugle projet « éducatif » singeant le modèle français. Ces éléments contribuent également à caricaturer la scène évoquée. Cette ironie est saisie et rendue par Leopizzi par le biais d'une stratégie différente : on peut remarquer une parodie de la mère grondant le petit par le choix du plus soutenu « singulto » et par l'insertion d'une tournure idiomatique propre à l'italien (« castigo di Dio »).

D'ailleurs la dimension théâtrale de ce poème est respectée davantage par un dispositif qui se trouve chez Bo et chez Colletta, à savoir dans les traductions visant à sauvegarder l'oralité car tous les deux gardent l'ambivalence du refrain. En effet, l'apostrophe « Désastre / parlez-moi du désastre / parlez-m'en » pose problème : le sujet s'adresse-t-il aux lecteurs ? En définitive l'expression apparaît ambiguë et douée d'une certaine ironie : Damas sans doute joue sur plusieurs

plans. Soit c'est la mère adoptive de l'enfant qui le gronde et qui le vouvoie pour l'habituer au « français de la France » (indication à plus forte raison autorisée par le « vous » qui se trouve plus loin : « le pain de votre Père ») soit il s'agit de l'expression de la consternation d'une femme qui se plaint de l'enfant auprès d'autres membres de la bourgeoisie créole soit, encore, d'un aparté par lequel l'auteur déplore les conséquences néfastes de l'éducation assimilationniste. Bo alterne le moins formel « tu » et le « voi » adressé à un auditoire plus vaste, tandis que Colletta souligne par le « voi » le froid détachement d'une éducation visant à pétrir un futur bourgeois et parfait homme du monde. En outre, Bo renforce l'intensité sémantique en proposant le segment « am-mettete ch'è un disastro » pour traduire « parlez-moi du désastre ». Dans ce cas aussi, le texte de Leopizzi opère un choix différent par rapport aux autres, en conjuguant le verbe à la deuxième personne du singulier : il faut reconnaître qu'avec ce pronom personnel sujet « tu », on peut garder la référence à l'enfant grondé et au lecteur, mais l'effet dramatique de l'aparté, qui simule un discours « in falsetto », à savoir un discours où l'on tourne en ridicule soi-même, est mieux rendu par le choix de s'adresser à une deuxième personne du pluriel, comme on l'a vu, chez Bo et Colletta. Par ce biais, c'est l'aspect métalittéraire du poème qui est mis en relief, d'autant plus que l'adresse à un auditoire plus ample permet ici de souligner la critique de l'éducation assimilationniste par une sorte de double torsion à laquelle est soumis ce scénario-poème.

Le recours de l'ellipse, procédé fréquent du *style damassien*, est représenté ici par les syntagmes nominaux « un fils très bonnes manières à table » et « un fils memorandum » : Colletta n'introduit pas de préposition dans les deux cas, gardant ainsi l'ellipse en italien (« un figlio buonissime maniere a tavola » et « un figlio memorandum ») et la portée ironique de la formulation. Cette tendance à la synthèse confère au texte une plus grande force expressive. Leopizzi, elle aussi, conserve le terme latin « memorandum » ; tandis que Bo ajoute, de nouveau, la préposition. De manière analogue, la concision de l'interdiction nominale « défense de se mouiller » est reprise par Colletta (« vietato soffiarsi il naso ») et par Leopizzi (« proibito soffiarsi il naso »), alors que Bo utilise une syntaxe plus complexe (« è proibito... »). Il se doit de remarquer aussi que dans le texte français le latinisme « memorandum » subit un glissement sémantique, car le terme perd ici son sens étymologique lié à quelque chose dont on doit se souvenir, pour se focaliser sur ce garçon censé apprendre par cœur sa leçon d'histoire.

Parmi les règles de bienséance dictées par la mère, on relève la reprise de certaines locutions figées, telles que la locution verbale « rompre le pain », qui a son équivalent dans « spezzare il pane », comme Bo et Colletta le traduisent, tandis que dans le texte de Leopizzi on relève un gallicisme : « il pane si rompe ».

Le traitement de l'adjectif « sociable » est intéressant, car il est rendu par « educato » chez Bo et Leopizzi ; tandis que Colletta le rend par « socievole », gardant ainsi la distinction entre ce terme et la locution adjectivale « bien élevé » qui se trouve plus loin référée au nez, par le biais de la métonymie et qui insiste, de nouveau, sur un double sens : le nez de celui qui est « bien élevé

» est... élevé par rapport au plat. Colletta conserve ainsi l'intensité du jeu de mots implicite dans l'adjectif « élevé », par l'antanaclase, et la progression de « sociable » à « (bien) élevé », véritable directrice de sens visant à effacer la spontanéité et le naturel pour imposer la standardisation éducative du colonisateur.

Les vers « au su / au vu de tout le monde » condensent et stigmatisent la morale bourgeoise : ils focalisent l'attention du lecteur par une sorte de déclic qui est provoqué par le défigement de la locution « au vu et au su de tout le monde ». On assiste donc à un jeu de permutation et à la suppression de la conjonction de coordination qui n'est pas nécessairement liée à des raisons rythmiques. Cet élément ne présente guère d'importance dans les versions en italien : Leopizzi reprend à la lettre les vers français (« alla saputa / alla vista di tutti ») ; Bo et Colletta choisissent en revanche des locutions plus brèves. Le recours au défigement par permutation ou par interpolation est fréquent dans la poésie de Damas et représente encore un indice de sa volonté de révolte. Significatifs sont les défigements suivants : « pile et face » à la place de « pile ou face », désignant une attitude censée souhaiter un avenir sans imprévus (*Black-Label* 81), le syntagme « ainsi soient-elles » moulé sur la formule « ainsi soit-il » à savoir « amen », référé aux îles des Antilles (23), « œil pour dent » à la place du dicton biblique « œil pour œil dent pour dent » (25), tandis que le syntagme toponymique « Île de Cayenne » est transformé en « Île de Rose-Cayenne ». Ainsi que le remarquent Ndagano et Chirhalwirwa :

Il s'agit, pour sûr, d'un défi : défi au cliché, c'est-à-dire à la langue ; défi ensuite au préjugé qui soutient que « Cayenne rimera toujours avec géhenne ». Au nom « Cayenne », Damas soude « Rose » : désormais qui dit Rose dit Cayenne et inversement. (156)

En ce qui concerne le traitement des toponymes, Colletta insère une localisation ponctuelle des lieux : le lexème « savane » fait ici allusion à la place publique de Cayenne, soit Place des Palmistes, par conséquent le syntagme nominal « piazza della Savana » apparaît plus cohérent que le plus neutre et anonyme « spiazza » (Leopizzi) ou que la reprise de « savana » tout court (Bo), qui est hors contexte. En fait, « LA SAVANE est un toponyme qui renvoyait, au début du XIXe siècle, à la place publique du centre-ville, devenue par la suite PLACE DE L'ESPLANADE, rebaptisée en 1841 « PLACE DES PALMISTES » (228). Aucune traduction ne fournit les coordonnées véritables qui se cachent sous l'allusion au « Monument aux morts ». Dans ce cas aussi, il faut fouiller dans les usages langagiers guyanais : « MONUMENT AUX MORTS est l'actuelle Place du marché à Cayenne. Les grandes personnes, du temps de Damas, évidemment, ont gardé ces dénominations ».

La portée sémantique du texte résulte aussi du « rythme saccadé des instruments antagonistes, le banjo et la guitare, coupés de façon encore plus évidente, au moyen d'alinéas où chaque syllabe est précédée de la particule ni » (Emina, *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 45). Les mots fragmentés s'enrichissent de significations occultées par les mots entiers. Ainsi que l'analysent Ndagano et Chirhalwirwa,

Le bourgeois guyanais ne souffre pas le ban (l'exil) et encore moins le jo (archimonème englobant tous les pronoms personnels créoles de la 3e pers. du plur. Jo – en phonétique (yo) = eux, elles, ils) ; ce même personnage ne supporte ni les gui (= plante à fleurs apétales, qui vit en parasite sur les branches de certains arbres et peut les détruire) ni la tare (= misère, flétrissure morale). Faisant la synthèse de ces éléments, nous voyons d'abord, de par le texte, que le banjo et la guitare sont pour le bourgeois guyanais des instruments de musique méprisables (cf. ça) à laisser aux nègres. Or, ce sont ces mêmes nègres qui connurent le ban (l'exil), ces nègres et leur langue créole, méprisable. [...] Ces mêmes nègres, jouant du banjo et de la guitare, forment en Guyane la classe des non-possédants ; ce sont donc des parasites (« gui ») et pis encore ils sont le pinacle de la misère morale et représentent la tare même. (167)

Les traductions reflètent cette fragmentation de la langue, bien que l'on perde l'ampleur de cette polysémie, car en italien la syllabe « ban » du mot « banjo » ne renvoie pas à l'exil forcé de la diaspora noire⁶ et les syllabes du lexème « chitarra » ne peuvent acquérir la valeur dysphorique du mot italien « tara » au sens d'une maladie ou d'une anomalie héréditaire. Dans ce cas, on ne peut que constater une inévitable déperdition sémantique.

5. POUR CONCLURE

Aimé Césaire rend hommage à l'œuvre de Damas dans son recueil de poèmes *Moi, laminaire...* (1982), dont nous citons ici un fragment significatif qui résume la puissance évocatrice de cette « poétique du hoquet », qui n'était pas éloignée du travail de *labor limae* et de réduction auquel le Martiniquais aussi soumettait ses œuvres :⁷

soleils
oiseaux d'enfance déserteurs de son hoquet
je vois les négritudes obstinées
les fidélités fraternelles
la nostalgie fertile
la réhabilitation de délires très anciens
je vois toutes les étoiles de jadis qui renaissent et
sautent de leur site ruiniforme
je vois toute une nuit de ragtime et de blues. (Césaire, *moi, laminaire...* 17)

Le hoquet est proche du bégaiement provoqué par la colère, emblématique du rythme hâlant des vers de révolte de Damas :

c'est de l'art en effet que de songer à traduire la colère par des vers qui bégaiant, et il existe des personnes qui sous l'effet d'une violente colère deviennent tout à coup bègues ; elles veulent proférer quelque menace, les mots ne viennent plus ou viennent par syllabes comme c'est le cas ici. Quoi de plus dramatique qu'un homme en colère et dont la parole tarde à venir ! (Ndagano et Chirhalwirwa 105)

⁶ Bien qu'il existe en italien un paronyme possible du lexème *bangio*, à savoir le terme du jargon historique italien *banno* (dérivé du français « ban »), ce technicisme n'a pas un sens analogue au français *ban* et il reste limité au domaine médiéval : « potestà del signore medievale o del re di emettere disposizioni e divieti e di imporre l'osservanza con sanzioni penali » (Il Nuovo De Mauro, « banno »).

⁷ Cf. Egger à propos du remaniement de *Corpus perdu* (1950) dans *Cadastre* (1961).

La profération hachée sert, chez Damas, un mouvement de révolte, cristallisée par une écriture poétique dont la simplicité apparente explique peut-être le constat d'une réception italienne mineure par rapport aux deux grands poètes de la Négritude que sont Césaire et Senghor. Cette réflexion montre que, par le biais de l'analyse de texte et de la traduction, on peut mettre à nu la complexité et le dynamisme du message d'un poète trop souvent relégué à un rôle secondaire dans le panorama de la poésie engagée pour les droits et pour la liberté. Les différentes stratégies traductives examinées permettent de mettre en relief l'ironie mordante du poète, avec un traitement particulier du rythme symboliquement hoquetant de son écriture (notamment chez Bo) et de l'audace des images par le maintien de l'ellipse (chez Leopizzi et Colletta). En définitive, le choix de Bo et de Colletta de conserver le « vous » dans le refrain, confère au refrain une portée désacralisante qui en fait le véritable pilier (le « poteau-mitan » ?) du poème. Cette capacité de Léon-Gontran Damas de tisser des textes capables de dédoubler les niveaux référentiels en déclenchant une mécanique ironique corrosive et éversive, est bien celle d'un auteur moderne au sens le plus large du terme, à redécouvrir dans une perspective à la fois stylistique et éthique.

BIBLIOGRAPHIE

Bo, Carlo, dir. et trad. *Antologia di poeti negri*. Parenti, 1954.

Césaire, Aimé. *Les armes miraculeuses*. Gallimard, 1970.

—. *Cadastre*. Éditions du Seuil, 1961.

—. *moi, laminaire...* Éditions du Seuil, 1982.

Chevrier, Jacques. *Letteratura negra di espressione francese*. 1984. Trad. par Sergio Zoppi, SEI, 1986.

Colletta, Antonella, dir. et trad. *Poemi dalla Negritudine*. Modu Modu, 2013.

Cyrille, François. *Aimé Césaire, cahier d'un retour au pays natal. Étude critique*. Champion, 2015.

Damas, Léon-Gontran. *Black-Label*. Gallimard, 1956.

—. *Pigments*. Guy Lévis Mano, 1937.

—. *Pigments – Névralgies*. Présence Africaine, 2003.

—. *Retour de Guyane*. 1938. Éditions Jean-Michel Place, 2003.

—. *Veillées noires*. Stock, 1943.

« Dictionnaire du créole martiniquais ». *Potomitan*, 14 avr. 2023, potomitan.info/dictionnaire/. Consulté le 16/06/2026.

- Egger, Anne, dir. *Césaire & Picasso. Corps perdu, Histoire d'une rencontre*. HC éditions, 2011.
- Emina, Antonella. « Horizon Italie vs Horizon Damas, héritages et héritiers ». *Léon-Gontran Damas poète moderne*, dir. par Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa, Ibis Rouge Éditions, 2009, pp. 341-46.
- . *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve*. L'Harmattan, 2018.
- Emina, Antonella, dir. *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*. CNRS éditions, 2014.
- . *Nuit d'Afrique ma nuit noire (poèmes en édition bilingue)*. L'Harmattan, 2004.
- Hazaël-Massieux, Marie Christine. « Damas et ses langues, le français et le créole ou l'interdit du fruit défendu ». *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, dir. par Antonella Emina, CNRS éditions, 2014, pp. 117-40.
- Kesteloot, Lylian, dir. *Aimé Césaire*. 1966. Trad. par Maria Luisa Mazzini, Sansoni, 1969.
- Lecherbonnier, Bernard. *La Chair du verbe : histoire et poétique des surréalismes de langue française*. Publisud, 1992.
- Leiner, Jacqueline. « Entretien avec Aimé Césaire ». *Notre librairie*, n. 74, 1984, pp. 9-13.
- . *Imaginaire – Langage – Identité culturelle – Négritude. Afrique – France – Guyane – Haïti – Maghreb – Martinique*. Gunter Narr Verlag, 1980.
- Leopizzi, Maria Grazia, dir. et trad. *Nuova poesia negra*. Guanda, 1961.
- Mulot, Stéphanie. « Peut-on être guadeloupéenne, potomitan et féministe ? ». *Recherches féministes*, vol. 34, no. 2, 2022, pp. 123-48, id.erudit.org/iderudit/1092234ar. Consulté le 16/06/2026.
- Moro, Adriana. *Négritude e cultura francese. Surrealismo chiave della Négritude?* Edizioni dell'Orso, 1992.
- Ndagano, Biringanine, et Gervais Chirhalwirwa. « Le vocabulaire de Damas : entre anti-académisme et modernité ». *Léon-Gontran Damas poète moderne*, dir. par Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa, Ibis Rouge Éditions, 2009, pp. 11-308.
- Ojo-Ade, Femi. « “Hoquet” : un poème, le poète et son peuple ». *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, dir. par Antonella Emina, CNRS éditions, 2014, pp. 55-74.
- Pestre De Almeida, Lilian. « Damas et les nouvelles littératures des Amériques : entre l'oral et l'écrit. » *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, dir. par Antonella Emina, CNRS éditions, 2014, pp. 177-214.

Poujols, Sandrine, Postface. *Pigments – Névralgies* de Léon Gontran Damas, dir. par Sandrine Poujols, Editions Présence Africaine, 2005, pp. 157-68.

Senghor, Léopold Sédar. *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*. Éditions du Seuil, 1977.

—. *Canti d'ombra e altre poesie*. 1990. Trad. par Franco De Poli et Olga Karasso, Passigli, 2000.

Il Nuovo De Mauro. « banno ». *Dizionario online internazionale*, dizionario.internazionale.it/parola/banno. Consulté le 16/06/2026.

—. « Singhiozzo ». *Dizionario online internazionale*, dizionario.internazionale.it/parola/singhiozzo. Consulté le 16/06/2026.

Thibault, André. « Français des Antilles et français d'Amérique : les diatopismes de Joseph Zobel, auteur martiniquais ». *Revue de linguistique romane*, no. 72, 2008, pp. 115-56.

Saggi

IL “FANTASMA” TRA GLI INDIZI E LE CENSURE DELLA FORMA. PER UNA LETTURA COMMENTATA DI *STRATAGEMMI* (1979) DI CESARE GREPPI

THE “PHANTASM” AMID THE CLUES AND CENSORSHIP OF FORM. TOWARDS AN
INTERPRETATION OF *STRATAGEMMI* (1979) BY CESARE GREPPI

Davide Belgradi

 ORCID: 0000-0003-1662-9981

Università degli Studi di Udine (ror. 05ht0mh31)

ABSTRACT

Il presente contributo propone uno studio di *Stratagemmi* (1979) di Cesare Greppi, raccolta fortinamente “oscura”, nel tentativo di dimostrare come testi analoghi necessitino di una determinata prassi metodologica e dell’individuazione dei giusti grimaldelli teorici. Qui si risconterà la produttività dei concetti di “fantasma” in senso lacaniano e di “disseminazione” in senso derridiano. Da una parte, infatti, le poesie sono ricche di forme del non-detto (censure, *lapsus*, repressioni, lacune) che possono essere illuminate con il contributo delle teorie psicoanalitiche, e dall’altra questi testi decostruiti possono essere parzialmente ristrutturati a partire da una discussione articolata degli aspetti metrico-prosodici. Questo non vuole essere né un discorso teorico astratto dal testo, né un’analisi del testo che fa un uso pretestuoso della teoria: l’ambizione è quella di mostrare come si può leggere un libro costitutivamente *clus* come *Stratagemmi*, facendo incontrare a metà strada la teoria e l’analisi metrico-prosodica sul terreno intermedio del commento letterario.

Parole chiave: Cesare Greppi; *Stratagemmi*; Lacan; Derrida; fantasma.

This essay presents a study of *Stratagemmi* (1979) by Cesare Greppi, a collection providing a good example of what Fortini meant by “obscurity”, and attempts to demonstrate how books like this require both a specific methodological approach and the right theoretical tools. In particular, the relevance of two specific concepts will be remarked: Lacan’s “phantasm” and Derrida’s “dissemination”. On the one hand, the poems are full of forms of the untold (censures, *lapsus*, repressions, gaps) that can be illuminated with a psychoanalytical approach; on the other hand, these deconstructed texts can be partially restructured by a comprehensive and articulated discussion of their metrical and prosodic aspects. This is neither meant to be vague theoretical discourse detached from the text, nor an analysis of the text that makes a pretentious use of theory: the aim is to show how even an inherently “clus” book such as *Stratagemmi* can be read by bringing theory and metrical analysis together on the third field of literary commentary.

Keywords: Cesare Greppi; *Stratagemmi*; Lacan; Derrida; Phantasm.

Belgradi, Davide. “Il “fantasma” tra gli indizi e le censure della forma. Per una lettura commentata di *Stratagemmi* (1979) di Cesare Greppi”. *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 163-183.



1. SULLA POESIA DI *STRATAGEMMI* E SULLA POSSIBILITÀ DEL COMMENTO

Cesare Segre, nel suo ormai storico scritto dedicato alla pratica del commento, descrive un’asimmetria strutturale tra testo letterario e commento, dovuta al fatto che «mentre il commento presuppone il testo, il testo non presuppone un commento»; quest’ultimo – continua Segre – «è il termometro delle difficoltà della comunicazione». Per lo studioso il caso più ovvio in cui si renda necessario un apparato come quello del commento è quando, tra emittente e ricevente, vi sia una distanza cronologica e geografica che non permetta più al testo di comunicare con immediatezza ad un lettore: è il caso dei testi antichi e di quelli scritti in altre lingue. Per Segre, tuttavia, sarebbe meglio parlare di una distanza *epistemica*: «si terrebbe così conto, oltre che della distanza cronogeografica, anche di quella culturale. Di qui l’utilità di commentare anche testi contemporanei, quanto più essi mettano in atto un tipo di comunicazione arduo (Joyce, Gadda, molti poeti moderni)» (Segre 4). Non è dato sapere quali poeti avesse in mente Segre quando, nel 1989, pronunciava queste parole (e il ventaglio di candidati sarebbe peraltro ampio), ma le si potrebbe sottoscrivere per il caso di Cesare Greppi. È bene precisare che si intende *oscurità* in opposizione a *difficoltà* secondo quella che è la celebre distinzione di Franco Fortini, per cui ad essere dirimente nel valutare un testo come afferente all’uno o all’altro stile è il grado di parafrasabilità: l’oscurità infatti è un dato costitutivo «di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi», mentre la difficoltà è «un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore» (Fortini 87). In altre parole, secondo Fortini, soltanto una poesia difficile può essere totalmente spiegata e parafrasata, mentre una poesia oscura parla in qualche misura di una realtà non totalmente dicibile, e quindi presenta un contenuto non totalmente parafrasabile. Prima di arrivare agli elementi distintivi della raccolta e discutere nel dettaglio i margini di tale oscurità è necessario, però, contestualizzarla e introdurre l’autore.

Il presente contributo, infatti, mira a porre rilievo su una raccolta preziosa ma poco conosciuta come *Stratagemmi* (1979), mostrando come sia possibile instaurare un dialogo e tentare un commento anche di testi programmaticamente così oscuri partendo da una ricostruzione della struttura testuale deflagrata e con l’apporto mirato del sapere psicoanalitico. La proposta non mira a rendere esaustivo il discorso sulla poesia di Greppi né sul solo *Stratagemmi*, quanto a segnalare un possibile approccio metodologico che integri, da una parte, un’attenzione specifica al testo nelle sue componenti metrico-prosodiche, linguistiche e sintattiche e, dall’altra, un’interazione di tali elementi testuali e strutturali con i due grimaldelli teorici che paiono più produttivi e opportuni per questa specifica raccolta: Derrida (limitatamente al concetto di *disseminazione*) e Lacan (limitatamente al concetto di *fantasma*).¹

¹ Rimando ai paragrafi successivi la discussione di questi elementi teorici e le opportune coordinate bibliografiche. Si segnala che il contenuto di questo articolo è stato in parte presentato oralmente in occasione del Convegno “Ad-

2. GREPPI E I SUOI *STRATAGEMMI* (1979): IL CONTESTO E LE BASI TEORICHE

Stratagemmi è la terza pubblicazione di Greppi che, nato nel 1936 a Pezzana (Vercelli), appartiene a quella generazione di poeti che esordiscono negli anni '60: nel 1963 pubblica infatti *L'oppo-sta persuasione*, mentre nel 1970 esce *Descrizioni della poesia* e nove anni dopo, appunto, *Stratagemmi*. A questi primi tre libri ne seguiranno altri cinque: *Saeptus septies* (1987), *Supplementi alle ore del giorno e della notte* (1989), *Corona* (1991; 1995), *Camera selvatica* (1996; 2005) e *Chronicon* (2014).² All'attività poetica Greppi affiancherà anche una più ridotta – ma significativa – esperienza in prosa, con i due romanzi *I testimoni* (1982) e *Morte precoce* (2020); tuttavia, ad essere rilevante è soprattutto l'intensissimo e ininterrotto lavoro da traduttore dallo spagnolo e dal francese, entrambe lingue che l'autore conosce molto bene avendo vissuto tra Madrid e Bordeaux, con incarichi presso le ambasciate italiane, negli anni che vanno dal 1974 al 1981.³ Quest'attivo fervore intellettuale è accompagnato da una posizione piuttosto defilata tra i contemporanei, e nonostante si registri un flebile interesse da parte della critica per la poesia di Greppi, non stupisce che le maggiori antologie a cavallo tra gli ultimi decenni del Novecento e il primo decennio degli anni Duemila lo collochino al di fuori di un ideale canone. A dire il vero Greppi è presente nell'antologia di Berardinelli-Cordelli (48-49), ma compare soltanto nella parte dedicata alle interviste, mentre non ci sono testi dell'autore nella sezione antologica. Greppi, poi, è anche uno dei molti autori citati dai curatori di *Parola plurale* (7-29) nell'elencazione «non [...] solo risarcitoria (e [che] in ogni modo non si pretende esaustiva), in quanto molti di questi autori hanno esercitato un'importante opera di trasmissione, di valori ed energie testuali, alle generazioni successive».

Riprendendo l'immagine della *deriva* (e della conseguente babele di poetiche) ormai canonicamente associata ai poeti degli anni '60-'70, si può dire che la particolare realizzazione poetica proposta in *Stratagemmi* offre un esempio quantomeno interessante.⁴ Nell'introduzione al suo volume, Enrico Testa enumera tra le costanti degli anni Sessanta un generale «crollo del mito della dicibilità piena del soggetto» (*Dopo la lirica* xii). Come specifica il critico, si tratta di un movimento che produrrà i suoi effetti – pur in modo molto differente – anche negli autori che pubblicano nel decennio successivo.⁵ L'argomentazione di Testa parte da un'acuta riflessione di Italo Calvino che,

dio del repertorio. *Metrica e stile nella poesia degli anni Settanta* (Udine, 1-2 dicembre 2025).

² Per questi libri e per quelli successivamente citati si rimanda alla bibliografia. A queste raccolte si aggiunga anche la scelta antologica di Greppi (*Poesie scelte*).

³ Una rassegna completa delle traduzioni di Greppi non è, in questa sede, possibile. Per lo spagnolo mi limito a ricordare, almeno, le sue traduzioni di Góngora, Salinas e Julio Cortázar; per quanto riguarda le traduzioni dal francese cito solamente Bonnefoy, ma è da menzionare con riguardo la sinergia tra Greppi e la Società Editrice Internazionale, per la quale sono molti gli autori tradotti (tra gli altri: Camille Bourniquel, Pierre Daix, André Frossard, Michel Goeldin, Michel Quoist); si rimanda alla bibliografia finale.

⁴ *Effetti di deriva* è il titolo dell'introduzione della già citata antologia di Berardinelli-Cordelli, e l'immagine è poi ripresa – e rovesciata – dai curatori di *Parola plurale* (32) che, per il titolo della prima sezione del volume, optano proprio per l'espressione *Deriva di effetti*.

⁵ A proposito degli anni Settanta, Testa parla di una «questione del soggetto, come entità in bilico tra consistenza e dispersione» che è connotante, non solo degli autori della generazione precedente, ma anche di poeti più giovani, «nati tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta» (*Dopo la lirica* xvi).

commentando il rapporto tra letteratura e politica negli anni Sessanta, sottolinea che «l'idea di uomo come soggetto della storia è finita, e che l'antagonista che ha detronizzato l'uomo si deve ancora chiamare uomo, ma un uomo ben diverso da prima». Calvino rileva come a partire dagli anni Sessanta siano messi in questione «tutti i parametri, le categorie, le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo», con una messa in crisi anche delle «polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto» (Calvino 352). Non è opportuno insistere troppo in questa direzione, perché ciò che si vede in *Stratagemmi* non ha soltanto a che fare con lo statuto dell'io lirico, ma mostra una possibile estremizzazione di questa tendenza e fa sì che le motivazioni intrinseche dei fatti stilistici vadano ricercate nella personale elaborazione di alcuni spunti teorici formalizzati tra gli anni '60 e gli anni '70.

In primis, l'impressione è che il testo possa essere debitore di quella logica della *disseminazione* di cui parla Derrida (la prima edizione francese è del 1969). Il concetto di *disseminazione*, da non confondersi con quello di *polisemia*, sta a indicare uno statuto ontologicamente aperto dei testi letterari che si pongono come non-finiti. I componimenti di questo tipo, innanzitutto, denunciano l'impossibilità di affidarsi a una parola che riproponga la supposta verità di un soggetto interiore di tipo cartesiano, poiché hanno rifiutato l'idea che la voce che dice 'io' sia quella di una soggettività tutta interiore, che vede con più chiarezza la realtà esteriore. Dall'altra parte, viene allontanata anche la fiducia (strutturalista) di un'architettura in grado di dare ordine e senso alla realtà frammentata: i testi non costruiscono un paradigma sovrastrutturale che rende eloquente tutto ciò che la parola non dice.

I testi di *Stratagemmi* funzionano bene se guardati da questa prospettiva perché si fanno portatori di un significato che sta sempre al di fuori del testo poetico: i versi mantengono il testo grammaticalmente aperto e indecidibile, spesso facendo riferimento a una realtà esterna di cui il lettore non può né potrà mai cogliere le allusioni. Questo però non basterebbe a spiegare l'operazione di Greppi, perché l'autore non solo è conscio delle discussioni teoriche in Francia a cavallo tra i due decenni, ma è anche – e soprattutto – un esperto conoscitore della letteratura barocca, specialmente di quel barocco spagnolo che fa capo a Góngora. Il sentimento di una realtà deflagrata e disseminata, dunque, si trova a convivere con una logica diversa e riadattata personalmente per l'occasione, e cioè con quella dell'enigma e del culteranismo di tipo gongorino. Se da una parte il testo si apre e si manifesta come incompiuto, in relazione con una realtà esterna impalpabile, dall'altra invece si condensa in possibilità (semantiche ma anche sintattico-grammaticali) labirintiche, in piccoli enigmi che il lettore può trovare e talvolta decifrare lungo il suo percorso.

Tra le caratteristiche prevalenti della raccolta c'è una generica presenza di figure del non-detto o del represso che, come si vedrà nel paragrafo successivo, si deve assumere come una spia testuale dell'apparizione, nel testo, del *fantasma* in senso psicoanalitico.⁶ Prima di addentrarsi in questo

⁶ Rimando al paragrafo successivo per una definizione articolata del concetto di *fantasma*. Specifico qui che parlo di

punto teorico, però, si anticipa che è sembrato possibile isolare in modo efficace queste figure del non-detto in due modi, ovvero prestando attenzione a: 1) l'insieme dei fenomeni in punta di verso (inarcature, fratture metriche, cesure, lacune); 2) presenza di «incipit straniati che fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico» (Testa, "L'esigenza del libro" 115).

Sembra utile, quindi, descrivere la raccolta e mettersi sulle tracce di questi indizi.

3. STRUTTURA DI *STRATAGEMMI* E CARATTERISTICHE GENERALI: I TESTI COME FANTASMA PSICOANALITICO

Stratagemmi è una raccolta di 52 componimenti articolati in sette sezioni e suddivisi in modo quasi geometrico: ogni sezione è infatti composta da 7 testi, con l'eccezione della seconda (*Il bambino ha paura della tigre viva*), che ne conta 8, e dell'ultima (*Parti*), che ne ha invece 9. Al di là della disposizione quasi perfetta di testi per sezione, la raccolta presenta una ridotta – ma strutturale – escursione di versi per testo e di lunghezza mensurale.

Dei 52 componimenti totali, ben 43 sono monostrofici, mentre gli altri 9 sono strutturati in 2 o più strofe di diversa articolazione. Il numero di versi per componimento è piuttosto compatto, pur con un certo margine di variabilità. Infatti, se è vero che la poesia più breve ha 6 versi e la più lunga 17, quasi tutte si muovono intorno agli 8-9 versi per componimento. Pur senza entrare nel dettaglio, è notevole che già così si profili l'immagine di una raccolta dominata da forme tendenzialmente brevi e molto compatte, spesso monostrofiche.

Nel complesso possiamo affermare che i testi sono tutti polisillabici e che i versi più brevi sono costituiti da monosillabi isolati, alcuni dei quali rappresentano dei casi-limite ottenuti tramite la vera e propria frattura di una parola su due versi (non una canonica tmesi con divisione etimologica tra le due parti),⁷ mentre il più lungo è un verso piano di 17 sillabe.⁸

Al di là dei casi estremi, si osservano alcune tendenze generali:

1. pochi versi lunghi superano le dodici sillabe piane, e di questi molti sono divisibili ritmicamente in due misure minori;
2. tendenziale evitamento dell'endecasillabo, e tra quelli presenti sono molti quelli dal profilo non tradizionale per via dell'ictus in quinta sede;⁹

represso nel senso in cui lo intende Francesco Orlando quando parla della letteratura come la sede di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (28). In questo senso preferisco *represso* a *rimosso* perché, come spiega Stefano Brugnolo, «a ritornare nella letteratura [...] non sono (quasi) mai dei contenuti inconsci e dunque rimossi, proprio perché la letteratura è una istituzione sociale, e cioè una pratica comunicativa, diversissima perciò dai sogni e dai sintomi, dove invece è soprattutto questione di ritorno del rimosso. Questo ci aiuta a comprendere che la letteratura non veicola solo pulsioni sessuali proibite o perverse. Si danno infatti nei testi ritorni del represso logici, linguistici, sociali, politici, ecc.» (1).

⁷ Il caso è citato nelle pagine successive, dunque non mi ci soffermo.

⁸ Cfr. «è l'infinitamente flebile che si usa in questo regno» (Greppi, *Stratagemmi* 39, v. 8).

⁹ Cfr. a titolo esemplificativo: «col dito la "povera striscia d'ombra"» (Greppi, *Stratagemmi* 13, v. 5). Si tratta evidentemente di un endecasillabo da leggere come un novenario pascoliano più coda, soluzione metrica tradizionalmente inammissibile ma con ampia fortuna nel Novecento.

3. predilezione per misure versali che oscillano dall’ottonario al decasillabo, con una notevole presenza di novenari;¹⁰
4. all’interno delle strofe polisillabiche sono poche le sequenze isosillabiche, c’è una costruzione generalmente ‘a fisarmonica’ che, con baricentro medio su novenari o decasillabi, scala progressivamente su versi più brevi o più lunghi;
5. assenza di *pattern* rimici, frequenti però assonanze e rime interne, e ampia frequenza di figure di ripetizione;
6. tendenziale *variatio* nel ritmo prosodico ottenuta grazie all’andamento metricamente oscillante dei versi, all’estrema mobilità della sede accentuale e, infine, all’alternanza (internamente ma soprattutto in punta di verso) tra parole sdrucchiole e tronche.

Ancora Testa, in un altro importante contributo, parla di *Stratagemmi* come di un «piccolo canzoniere d’amore, in cui la scrittura segue le tracce della donna, riverberandosi dei suoi gesti, registrando in silenzio i suoi avvicinamenti e i suoi distacchi (“Il codice” 555). I testi nascono nell’assenza dell’interlocutrice a cui si rivolgono, sono una dedica che ritorna sempre al mittente». Il ragionamento segue le tracce della donna, sempre descritta per sineddoche e parcellizzazioni del corpo, mostrando come le poesie si riducano, «di conseguenza, ad impalpabile creazione di fantasmi» (557). La pista battuta dallo studioso è senza dubbio una delle molte che, l’anomalo ‘canzoniere’ di Greppi, può suggerire, e poco si potrebbe aggiungere insistendo in questa direzione. L’impressione, però, è che il contributo di Testa più rilevante alla lettura di *Stratagemmi* stia in due dettagli di tipo teorico e metodologico. In particolare, sembra incredibilmente opportuno parlare di *fantasma*, ma non nel senso metaforico e generico con cui lo intende il critico, bensì adoperandone la connotazione tecnica nel linguaggio psicoanalitico.

Per Freud il concetto di fantasma è complesso e stratificato, ed è stato descritto bene nella sua evoluzione da Laplanche-Pontalis. Come ricordano gli studiosi, il termine tedesco per *fantasma* è *Phantasie*, che però designa principalmente l’immaginazione: non tanto «la facoltà di immaginare nel senso filosofico del termine (*Einbildungskraft*), quanto il mondo immaginario, i suoi contenuti, l’attività creatrice da cui è animato (*Das Phantasieren*)». Originariamente, sia nei suoi studi sull’isteria sia in quelli dedicati all’interpretazione dei sogni, Freud parla di *Phantasien* per riferirsi ai sogni diurni, ovvero «scene, episodi, romanzi, finzioni che il soggetto si crea e si racconta allo stato di veglia» (Laplanche e Pontalis 162-63). Questi sogni diurni sono del tutto consci e possono sedimentarsi nel soggetto ed essere utilizzati come base per i sogni notturni; tuttavia, e questo è lo snodo fondamentale, questi stessi sogni ad occhi aperti, apparentemente

¹⁰ Nel caso di Greppi si può parlare di una misura novenaria ad accenti mobili, che alterna soprattutto strutture prosodiche di tipo anfibrachico (il novenario pascoliano di 2a-5a-8a), ad altre di tipo tendenzialmente o anapestico o giambico, intendendo genericamente in quest’ultimo caso tutte le combinazioni di versi con *ictus* in sedi pari (per il novenario cfr. almeno Menichetti, 429-32; per la divisione tipologica dei ritmi di tipo giambico mi rifaccio Dal Bianco). A queste soluzioni metricamente accettate, però, se ne associano altre volontariamente marcate o propriamente irregolari, e questo è un principio generale che vale per tutte le misure versali.

consci e controllabili dal soggetto, sono a loro volta radicati in un profondo desiderio inconscio. Il fantasma è quindi un punto nodale perché attraverso esso, facendo parlare i sintomi del rimosso (ovvero le censure, i *lapsus*, i ripensamenti, gli inciampi, ecc.), un occhio clinico è in grado di cogliere il desiderio inconscio che ne è alla base.

Lacan riparte da queste conclusioni di Freud e cerca di farle interagire con la sua formulazione dei tre registri di realtà: Reale, Simbolico e Immaginario. La definizione del concetto di fantasma in Lacan è in tutta onestà un nodo estremamente complesso, a cui il pensatore dedica un intero seminario (*Libro XIV*) e che sintetizza con il seguente matema:

$$S \Leftrightarrow a$$

Cercando di semplificare, e nei limiti di quanto è utile approfondire nel caso specifico, Lacan sostiene che il fantasma non è una fantasia, ma ciò che c'è dietro a quella fantasia e che permette al soggetto (costitutivamente mancante, e per questo designato nel matema con una *S* barrata), di connettersi con l'oggetto piccolo *a*, che è la traccia dell'oggetto del desiderio perduto. Il simbolo $\Leftrightarrow$ per Lacan designa sia unione sia divisione con il Reale, ed è bene ricordare che l'approdo al puro Reale è di natura impossibile, dal momento che quel registro si otterrebbe solo sottraendo dalla realtà totale gli altri due piani, di fatto ineliminabili dall'esperienza, del Simbolico e dell'Immaginario. Ciò che ci dice, in altre parole, è che il soggetto sa di essere in una realtà costitutivamente incompleta, frammentata, mancante, e che l'oggetto del desiderio è sempre inarrivabile; il fantasma è, nella fantasia, quella traccia che permette al soggetto di sfiorare il Reale. Allo stesso tempo, però, finché ci sono i fantasmi, il soggetto non può veramente ottenere ciò che desidera.

Lacan pone da un lato

il mondo, luogo in cui si accalca il Reale, e dall'altro la scena dell'Altro, in cui l'uomo come soggetto deve costituirsi, deve prendere posto come colui che porta la parola, ma potrà portarla solo in una struttura che, per quanto si ponga come veridica, è una struttura di finzione. (*Libro X* 126)

Ecco, il fantasma è una manifestazione di questa struttura di finzione, e il suo corpo è la parola stessa nella sua materia, il significante. Così mi sembra almeno di interpretare la sua rilettura di “Un bambino viene picchiato” di Freud:

Prendendo a modello *Un bambino viene picchiato*, affermo che il fantasma non è altro che un arrangiamento significativo [...]. Questo vuol dire che il fantasma ha due caratteristiche: la presenza di un oggetto *a* e, d'altra parte, ciò che genera il soggetto come *S*, e cioè una frase. (Lacan, *Libro XIV* 376)

Tornando finalmente a Greppi, ciò che voglio sostenere è che trovo condivisibile ed efficace la formulazione di Testa, che parlando delle poesie di *Stratagemmi* e del rapporto con la donna (mai veramente descritta) parla di *fantasma*. Tuttavia, credo che si debba intendere il termine in senso prettamente lacaniano e non secondo l'accezione generale e corrente che può, al massimo, rimandare alla *Phantasie* di cui parla Freud.

È su questo piano allora che avverrà lo scarto. Ciò che c'è di fantasmatico in *Stratagemmi* non è l'immagine dell'interlocutrice femminile, ma il rapporto che il soggetto lirico instaura con essa. In altre parole, nelle poesie non c'è il 'fantasma della donna', ma le poesie stesse, concreta articolazione di un significante linguistico, sono il *fantasma*. Esse sono il fantasma della relazione con la donna. Una relazione che la parola rende quasi immaginabile, ma che proprio in virtù della parola non può essere collocata sul piano del Reale.

Se si accetta questa precisazione teorica, allora si può comprendere anche la prassi metodologica che si vuole proporre: fare attenzione a ciò che queste poesie dicono, andando ben oltre al significato linguistico del testo. È necessario trovare nella lingua, nella struttura metrico-prosodica e nella sintassi tutti quei sintomi linguistici che possono essere manifestazioni di un non-detto, di un represso, di una lacuna, di una censura, di un *lapsus*. Così facendo, forse, si capirà qualcosa del desiderio che soggiace al fantasma catturato nel significante. Infine, sarà importante seguire queste piste fin dove possibile, senza cercare di far tornare i conti. Poiché se le immagini sono parziali e frammentate, evidentemente non possono parlare di una realtà totalmente razionalizzabile e spiegabile.

4. I SINTOMI DEL FANTASMA: DISCUSSIONE DELLE FORME DEL NON-DETTO E DEL REPRESSO

Per dar conto di tutta questa poetica del non-detto, del censurato e del represso, si è deciso di isolare innanzitutto due tipi di fenomeni: quelli in punta di verso, di varia natura, e quelli relativi al verso incipitario. A queste due casistiche se ne deve aggiungere ancora una terza, che è meno rappresentata ma importante: tutti i casi in cui il non-detto emerge dal senso generale di un verso, non necessariamente il primo né per mezzo di fenomeni localizzati in punta di verso. Se ne dà di seguito l'elenco ragionato.¹¹

Partendo da questi ultimi, i casi interessanti sono tre, uno in cui si assiste all'omissione di un dato che il lettore si aspetterebbe e, negli altri casi, i versi svolgono delle possibilità alternative di cui non viene data però una soluzione:

[1]. Da *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 18, vv. 1-7):

E poi sono sette porte
nella prima gira una chiave
dalla seconda esce una voce
alla terza sbattono i fanali
c'è la quarta
(ancora tre porte)

¹¹ Per praticità la numerazione è progressiva e accomuna tutte le tipologie. Nell'intestazione, dopo l'elenco puntato, segue il riferimento alla sezione e il rimando al numero di pagina e agli intervalli di verso (tutti da Greppi, *Stratagemmi*). Quando è possibile, l'ordine di presentazione privilegia un criterio tipologico e una progressione dal caso meno complesso a quello più complesso.

la quinta è socchiusa
[...]

[2]. Da *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 21, vv. 10-12):

del cerchio e del centro:
A lacrimazione
B rarefazione

[3]. Da *Numerosi verbali* (Greppi, *Stratagemmi* 63, vv. 1-3):

voi siete trasparenti ingressi
bari- bati-
alla testa dei miei pensieri:

Considerata la tendenziale oscurità, quello di [1] è un caso limite di questa discussione e su cui non ci si sofferma. Sembrava opportuno presentarlo all’inizio di questa selezione perché il silenzio che cala a proposito della natura della quarta porta, amplificato dalla parentetica del verso successivo, sfrutta in pieno il procedimento espressivo della reticenza. I casi di [2] e [3], invece, paventano al lettore la possibilità che il testo segua uno sviluppo imprevedibile e aperto: se [3], infatti, pone come versi finali dell’intera poesia una doppia scelta puntata con la quale indovinare il significato dei versi precedenti dalla prospettiva dell’autore, il vuoto di [3], 2 è colmabile dal lettore in modo puramente soggettivo; bari- e bati- sono due possibili elementi di parole composte italiane, la cui radice greca rimanda, rispettivamente, a elementi di pesantezza (dal gr. *βάρος*) o di profondità (dal gr. *βαθύς*).

Passando invece alla prima tipologia di fenomeni menzionati, quelli in punta di verso, li si può ancora suddividere grossomodo in due situazioni diverse: le tmesi o le fratture di parola estreme e la presenza rilevabile di censure/omissioni/rimozioni/ripetizioni mancate.

Per quanto riguarda la prima sottocategoria, i casi rilevanti sono quattro:

[4]. Da *...Arca* (Greppi, *Stratagemmi* 53, vv. 11-12):

o accigliata bell’
apertura palpebrale

[5]. Da *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 10, vv. 4-5):

in acuta sordina in per
fetta alternativa e salta

[6]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 31, vv. 1-3):

dalla nuvola formosa
i punti i globi i gri
gi

[7]. Da *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 12, vv. 7-8):

di riposo distribuzione d’um

idità per le felci e le reni

Come nel gruppo precedente, anche qui il primo esempio, il [4], è in realtà un caso limite su cui si potrebbe sorvolare, perché si tratta di un'inarcatura cataforica e per coerenza andrebbero dunque schedate tutte le inarcature di questo tipo. Mi limito a segnalare il seguente caso perché, pure all'interno delle inarcature di tipo cataforico, è estremo e non ortodosso che il *contre-rejet* sia un aggettivo eliso separato dal sostantivo in *rejet*. Per gli esempi [5], [6] e [7] è invece incontestabile e legittima l'inclusione, perché si è di fronte a vere e proprie fratture di parola che superano ampiamente i limiti della tmesi. Nell'esempio di [5] la tmesi, per quanto insolita e ardita, è accettabile perché implica la divisione della parola sul confine etimologico del morfema (dal lat. *perfectus*, composto dalla particella *per* + la coniugazione del v. *făcĕre*). Gli esempi [6] e [7] eccedono entrambi rispetto alle categorie della tmesi, perché implicano una divisione arbitraria della parola in due segmenti: se nel primo, però, la divisione si colloca quantomeno al limite di sillaba, e quindi l'a capo non infrange le regole della sillabazione, per il secondo caso invece la divisione non rispetta nemmeno il limite di sillaba.

Per motivi di argomentazione, voglio posticipare la trattazione del gruppo relativo alle censure e alle repressioni, perché emblematico di come penso sia possibile far interagire questi indizi con le citate parole lacaniane sul “fantasma”.

Salto quindi al gruppo che coinvolge la categoria degli *incipit*; quelli interessanti sono in tutto otto:

[8]. *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 18, v. 1):

E poi ci sono sette porte

[9]. *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 13, v. 1):

(alt le trombettine) il giovedì

[10]. *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 30, vv. 1-2):

(non pesa più nulla
è una piuma)

[11]. *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 11, v. 1):

è: una meravigliosa gola

[12]. *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 29, v. 1):

che circonda questo punto

[13]. *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 20, v. 1):

Questo è un vecchio martire, si veda:

[14]. *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 7, v. 1):

anche in altezza è fiammata come?

[15]. *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 28, v. 1):

la vorace dal freddo globo?

Relativamente agli *incipit* mi allineo quando possibile a quanto sottolineato, pur se su un altro *corpus*, dal già citato saggio di Testa (“L’esigenza del libro”, 114-15), che per tutti i casi come [8], in cui all’inizio ci sono congiunzioni come ‘e, ma’, parla di «*incipit* stranianti che fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico»: questi attacchi si sostengono su elementi che dovrebbero «servire da connettivi testuali e che invece qui non connettono nulla o, meglio, simulano la necessità di una connessione impossibile tra l’esordio del dire e un detto taciuto». In parte questa categoria sembra coinvolgere anche [9] e [10], perché il contenuto della parentetica dovrebbe precisare una situazione precedente, di cui però il lettore non è informato; lo stesso si dica per [11] e [12], dal momento che gli *incipit* poggiano grammaticalmente ed *ex abrupto* su un referente mancante, un soggetto che rimane celato. [13], invece, corrisponde a un altro tipo di casi studiati da Testa, ovvero al ricorso di «forme deittiche riferite a enti [...] non direttamente riconoscibili neanche nello svolgimento tematico del discorso successivo» (114-15).

Chiude questa fitta sequenza di esempi il binomio di [14] e [15]: sembrano significativi perché siamo di fronte a interrogative sintatticamente stranianti e ambigue, la cui risposta sembra strutturalmente impossibile.

Si passa così allo spoglio di tutto il gruppo delle rilevabili censure, omissioni, repressioni e ripetizioni mancate. I casi significativi sono nove:

[16]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 29, vv. 6-8):

con tre giorni di stupore
e tre di travestimento
sotto grappoli d’uva ecc.

[17]. Da *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 11, vv. 1-3):

è: una meravigliosa gola
d’arcata in arcata (in)
altra macchia celeste

[18]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 33, vv. 8-9):

i pasticcini di farina di
sono sparsi nel prato

[19]. Da *...Arca* (Greppi, *Stratagemmi* 48, vv. 1-5):

guai se non fosse vero
quest’invidiabile prato
cintura di
baldacchino di

con gli uccelli disposti fitti

[20]. Da *Sette solitari tipo* (Greppi, *Stratagemmi* 39, vv. 2-4):

[...] premuto
delicatamente fra l'indice e
gocce numerose da contare

[21]. Da ...*Arca* (Greppi, *Stratagemmi* 51, vv. 7-8):

divora: è la luna che fa
crescere è apposta che fa

[22]. Da *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 23, vv. 7-8):

una polare antitesi, un dare
di gomito perché finalmente

[23]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 31, vv. 9-11):

e casuale» qui fra parco
radura e parco
il bottino in perpetuo

[24]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 28, vv. 5-6):

(a proposito che ne è della pass
della vorace dal freddo globo?)

I casi [16] e [17] alludono a una numerazione potenzialmente inesauribile, troncadola. Chiaramente il procedimento è emblematico in [16], con l'abbreviazione della locuzione 'eccetera'. Nello stesso modo credo vada inteso anche l'uso della parentetica in [17]: l'espressione «d'arcata in arcata» viene infatti amplificata e reiterata idealmente grazie alla ripresa della particella 'in', come se fosse un periodico matematico e il verso dicesse 'd'arcata in arcata in arcata in arcata...' (e così via). C'è tutto un contenuto semantico, dunque, a cui si rimanda in punta di verso, senza nominarlo.

Funzionano secondo lo stesso principio anche [18], [19], [20] e [21], ma qui il contenuto è represso, non si tratta più del troncamento di una ripetizione. Non viene specificato, ad esempio, il tipo di farina in [18], come se la specificazione non fosse tutto sommato importante e meritasse di essere silenziata, con un rilancio improvviso al verso successivo. Identico nel meccanismo ma ancora più aperto nel significato, poi, è [19]: il linguaggio va inteso come concreto o come figurato? Al lettore non vengono dati indizi, potrebbe essere tanto una 'cintura di pelle' quanto una 'cintura di fiori', visto che la poesia è ambientata in un prato; e ancora, il «baldacchino di» può generare nel lettore molti tipi di immagini a completamento del verso, e ad esempio può far pensare un'alcova naturale che si crea grazie alle fronde di determinati alberi, come nella ricostruzione di un ideale giaciglio tipico del *locus amoenus*. Ma quali sono questi alberi e di che

significato caricano la poesia? Parlare di un ‘baldacchino di cipressi’ o di un ‘baldacchino di pruni’ condurrebbe a interpretazioni diametralmente opposte. Ancora: [20] evoca un gesto concreto di cui non viene però completata l’immagine: ‘fra l’indice e il pollice’? Nel lettore si concretizza l’immagine della mano ma il contatto tra le due dita rimane taciuto. Leggermente meno pacifico il caso di [21], dove il v. 8 potrebbe sia omettere una ripetizione dello stesso verbo («fa / crescere, è apposta che fa [crescere]»), sia voler significare ‘lo fa apposta’ (in modo marcato sintatticamente e con sottinteso il pronome anaforico ‘lo’).

Anche per [22] e [23] si può parlare, come nei quattro casi appena visti, di repressione: lo scioglimento si fa attendere e l’attenzione del lettore si accumula in punta di verso, ma il verso non chiude e non spiega. Questi due esempi hanno la particolarità di collocare il verso in questione come ultimo del componimento, espediente che suggerirebbe un rinvio alla poesia successiva: tuttavia i testi non sono in relazione e il significato complessivo rimane quindi represso e inespresso.

Rimane infine il caso di [24], la cui emblematicità però è tale da volergli dedicare uno spazio adeguato, terminando qui la campionatura di esempi. Tutti e 24 i casi, alcuni evidentemente in modo più solido di altri, hanno mostrato perché si possa analizzare le forme del non-detto di Greppi a partire proprio da queste specifiche spie testuali. I singoli tratti isolati, infatti, sono rappresentativi di una prassi che coinvolge tutto il libro in modo strutturale e che va evidentemente circoscritta. L’esempio di [24], a cui a questo punto è bene passare per la fase conclusiva, servirà a un tempo per chiudere la catalogazione e per rilanciare la lettura critica, mostrando perché ha senso individuare queste spie e in che modo possono parlarci della poesia di *Stratagemmi* e, soprattutto, del *fantasma*.

5. TIRARE LE FILA: DUE LETTURE

Il lavoro fatto fino a questo momento è stato essenziale per impostare il discorso su *Stratagemmi* sia da un punto di vista storico-culturale, sia da quello teorico. L’ipotesi da cui si è partiti è che commentare testi come quelli di Cesare Greppi è possibile: è necessario però capire in che modo affrontarli e accettare che, pur dissipando la fortiniana *difficoltà*, rimarranno i punti di costitutiva *oscurità*. Per dimostrare questa tesi è stato necessario, da una parte, ricercare il senso nella struttura e nelle sue ragioni più profonde e, dall’altra, chiedersi quali strumenti critici potevano essere i più opportuni. Sono stati individuati due possibili grimaldelli teorici: il principio della *disseminazione* derridiana e il concetto di *fantasma* lacaniano. L’impressione, in definitiva, è che soltanto riflettendo sulla forma dei testi di Greppi a partire da queste due sollecitazioni teoriche sia possibile comprendere la portata semantica delle poesie. Questi due concetti, però, non sono né semplici né identici e porteranno in entrambi i casi a letture che rimangono parziali e che si sviluppano diversamente. Pur accettando la parzialità delle acquisizioni, però, si tenterà di tirare le fila dei di-

scorsi critici fin qui imbastiti, guardando a due esempi significativi: uno più coerente con la logica lacaniana del *fantasma* e uno più coerente con la logica derridiana della *disseminazione*.

Partendo dal primo dei due esempi, è infatti interessante dire qualcosa di più approfondito della censura di [24]: una censura quasi clamorosa dal momento che la parola è strozzata a metà. La poesia è emblematica di quel procedimento del represso e del non-detto di cui si è cercato di dare contezza; la riporto integralmente:

la vorace dal freddo globo?
dirà la mai convincente bocca:

ah si estenua in servizi
darà i suoi frutti domani

(a proposito che ne è della pass
della vorace dal freddo globo?)

benché si tremi ora bevendo
si chini succhiando la passeggera
l'intero protagonista che s'incaglia

La poesia è complessa e meriterebbe una discussione estesa, che in questa sede non è possibile. Ci si limiterà ad evidenziarne qualche elemento. Pur nella loro oscurità, i versi sembrano suggerire un contesto erotico, soprattutto per via dell'ultima terzina e dell'allusione al “succhiare” del v. 8. Qui c'è però il primo nodo, perché i vv. 7-9 sembrano alludere a una pratica erotica, ma grammaticalmente sia «la passeggera» che il «protagonista» possono essere il soggetto. Il sospetto che a compiere l'azione sia la donna è semmai un portato dei versi precedenti, e retrospettivamente si è guidati a intendere i «servizi» (v. 3) come una prestazione di natura sessuale, e la voracità con cui viene segnalata la donna andrà anch'essa intesa in senso erotico. La perifrasi del v. 1, poi ripresa anche nella parentetica che ci interessa, pertanto, potrebbe stare per ‘la donna vorace dallo sguardo freddo’. A questo punto, è evidente che il v. 5 troncherebbe la parola successivamente utilizzata: «passeggera» (v. 8). Senza questa emersione di un dato represso, noi non potremmo collegare con certezza le due figure, mentre in questo modo sì: la correzione dello pseudo-*lapsus* serve a consegnarci l'informazione apparentemente taciuta, ed evidentemente tutto sta nel capire perché risulterebbe sconveniente palesare questo collegamento tra la donna dagli occhi gelidi e la passeggera. In ogni caso, il rapporto tra l'io lirico e la donna non è pacificato ed è vissuto esternamente, tant'è che noi non possiamo dire con certezza che quell'«intero protagonista» del v. 9 coincida con l'io lirico, e non sia invece un personaggio osservato da quest'ultimo. Ecco allora che, nel modo di descrivere la scena, accade ciò che Lacan osserva nei pazienti di Freud che raccontano il sogno di un bambino che viene picchiato, e che lo stesso Lacan usa come esempio per spiegare il fantasma:

Un bambino viene picchiato non è nient'altro che l'articolazione significativa Un bambino viene picchiato

– salvo che, leggete il testo, su di essa aleggia, impossibile da eliminare, lo sguardo. (*Libro XIV* 376)

Anche nei pazienti freudiani di cui parla Lacan, infatti, il racconto del sogno avviene generalmente in terza persona e raramente il paziente si identifica con il bambino. Solitamente, anzi, si identifica con colui che lo picchia, salvo poi rimuovere linguisticamente l'informazione e porla in modo impersonale, ma nel modo di raccontare questo abuso egli implicitamente si sconfessa e soprattutto presuppone qualcosa che non deve passare inosservato: il suo sguardo su tutta la scena. Ecco, secondo Lacan questo sguardo è proprio il *fantasma*. Similmente, in questa poesia la censura è un sintomo di qualcosa che viene taciuto, qualcosa che si può ricostruire dalle parole successive e che ci presenta un soggetto che descrive una scena amorosa da fuori, ponendosi come puro osservatore. Questo testo, in altre parole, sembra esemplificare l'idea da cui si è partiti e rappresenta il fantasma della relazione tra l'io lirico e la donna. Finge di omettere solo un nome e i dettagli di una relazione, nascondendo in realtà qualcosa di più profondo: uno sguardo sulla scena allusa, sguardo che si fa apparizione fantasmatica di quel rapporto impossibile e di un pezzo di Reale che né il lettore né l'io lirico possono più sfiorare. Ecco, in sintesi, perché è stato affermato sin da subito che per comprendere le poesie di *Stratagemmi* si possa interrogare il senso a partire dalle varie forme del non-detto.

Se in alcuni testi il ricorso a Lacan può tornare utile, bisogna infine vagliare la ricaduta delle teorie di Derrida, mostrando un esempio della seconda prassi metodologica proposta, che prevede una problematizzazione della struttura. Si tratta, insomma, di ipotizzare un testo strutturalmente aperto e soggetto a un certo grado di decostruzione, che il lettore dovrà alacremenente tentare di ricostruire, almeno fin dove ciò sembra possibile e lecito.

Un esempio significativo di questa seconda operazione critica lo può fornire il primo testo della sezione *Sette solitari tipo* (Greppi, *Stratagemmi* 37):

(confortata qui	6
la materia da ritocchi	8
funziona egregiamente)	7
questa parte esitante	7
sotto minuti colpi d'acqua,	9
mille riguardi i suoi bocconi	9
per ogni sensibile cosa,	9
con tutti i suoi piedi in bilico,	8/9
accumulata,	5
amata postuma	5

Si deve dire sin da subito che la scansione versale posta sul lato destro del componimento è in più punti discutibile. Anzi, l'impressione è proprio che sia utile tenerla in considerazione perché qui più che altrove si vede come la struttura sintattico-prosodica, discussa e riasssemblata, costituisca le fondamenta del senso.

Anche al netto di alcuni punti diversamente interpretabili, si può dire che il componimento sembra risentire della misura del novenario con accenti mobili, come dimostra la sequenza dei vv. 5-7 (a cui si devono aggiungere le considerazioni fatte sui vv. 1, 8-10, per cui vedi *infra*); a questo bari-centro si accompagnano misure minori con una predilezione per i versi dispari. Tuttavia, sin dalla parentetica incipitaria, l'ordine marcato della disposizione sintattica ostacola la comprensione immediata del senso, e l'atto di lettura tende a ricomporre la sintassi per interpretare i versi.

Se si smembra il v. 2 e si ricompongono i tre versi in un doppio periodo di 2 versi ideali, si ottiene una sequenza formata da subordinata + reggente di questo tipo:¹²

*(confortata qui da ritocchi	3a 5a 8a
*la materia funziona egregiamente)	3a 6a 10a

Un novenario di 3a 5a, dunque, e un endecasillabo anapestico. Tuttavia, se giunti a questo punto si analizza l'operazione appena compiuta alla luce del senso generale dei versi, il componimento comincia a dischiudere barlumi di senso: il lettore ha appena 'ritoccato' la materia versale per farla funzionare, e dai tre versi precedenti ottiene così un doppio verso ideale che, 'confortato' da questa manipolazione, 'funziona egregiamente'. Si tratta ovviamente di un'ipotesi, ma sembra che questa parentetica si costituisca proprio come un *a parte* di tipo teatrale, una battuta pronunciata dall'attore-autore tra sé e sé che però viene udita dallo spettatore-lettore, a cui spetta il compito di tenerla in considerazione per comprendere gli eventi che seguiranno. L'architettura, quindi, si farebbe scoperta e la poesia sembrerebbe voler parlare del fare poesia.

Anche per i versi successivi propongo di cominciare dalla struttura. Il v. 4 non pone problemi, perché è certamente un settenario (di 1a 3a 6a: «questa parte esitante»), e i due versi successivi sono due solidi novenari dal ritmo tendenzialmente giambico.¹³ La sequenza dei tre versi è ritmicamente molto legata, dal momento che i vv. 5-6 sono identici, e che il v. 4 ha accento di prima e sesta sede, e differisce solo per il perno in terza:

questa parte esitante	1a 3 a 6 a	úú úú úúú
sotto minuti colpi d'acqua	1a 4 a 6 a 8a	úú úúú úú úú
mille riguardi i suoi bocconi	1a 4 a 6 a 8a	úú úúú ú úúú

S'impone una dorsale di prima e sesta sede, e questo ritmo va tenuto in considerazione ma momentaneamente accantonato per discutere innanzitutto dei versi successivi.

I vv. 7-8 infatti sono più scivolosi, perché mentre il primo è senza dubbio un novenario pascoliano, il secondo è in prima lettura un ottonario. Tuttavia, considerato il profilo ritmico dell'ottonario (2a 5a 7a) e per un principio di inerzia ritmica e di viscosità intraversale,¹⁴ non trovo del

¹² Segnalo con l'asterisco i versi manipolati

¹³ Per la definizione mi rifaccio ancora alla tipologia di Dal Bianco.

¹⁴ «Una volta avviato un determinato ritmo, siamo portati ad aspettarci, per una sorta d'inerzia meccanica (*inerzia ritmica*), che esso vada avanti tale e quale, senza cambiare modulo». Qualche riga dopo, ancora: «Ogni verso, nella verticalità del testo, possiede una certa dose di viscosità: dato un profilo ritmico [...] il lettore è indotto ad aspettarsi nel verso seguente un'identica (o almeno compatibile) modulazione (*inerzia verticale*)» (Menichetti 362).

tutto escludibile una lettura del v. 8 come un novenario, con marcata dialefe tra «piedi~in».

Se invece si privilegia l’ottonario, la lettura senza dubbio più accettabile, è in ogni caso da notare il gioco che l’autore compie con le sdruccioline. Infatti, il v. 7 ha una sdrucciola interna, con una sillaba che si può ‘rubare’ al novenario nell’esecuzione, mentre il v. 8 ha una sdrucciola in punta di verso, come a dissimulare il novenario.¹⁵ Sembra che nel complesso i due versi rimangano in bilico tra una lettura e l’altra, tra un ottonario e un novenario, incontrandosi a metà strada e accoppiati nella percezione per via dell’iniziale passo anfibrachico.

Non è ancora tutto, però. Si può infatti tornare ai versi già citati e al loro *pattern* ritmico. Si tratta solo di un’ipotesi, e non è necessario trovare una stringente razionalità che lega tutti i versi, ma in qualche modo mi sembra che per questa sequenza che va dai vv. 4-8 si possa parlare di una metrica quasi scalare.¹⁶ Se la transizione tra il v. 4 e i vv. 5-6 è solida ma imperfetta, come si è già detto, tra questi ultimi e i vv. 7-8 il ritmo è quasi perfettamente replicato, ma con l’aggiunta per entrambi di un’iniziale preposizione semplice che costituisce un monosillabo atono scorponabile in anacrusi, e nel v. 7 della già citata interferenza della sdrucciola interna. Secondo questa lettura il ritmo dei versi sarebbe il seguente:

questa parte esitante	úú úú úúú
sotto minuti colpi d’acqua	úú úúú úú úú
mille riguardi i suoi bocconi	úú úúú ú úúú
*per ogni sensibile cosa,	*úú úúúú úú
*con tutti i suoi piedi in bilico,	*úú u úú u úúú

Completano il quadro i vv. 9-10, propriamente due quinari ma che se letti in continuità (cosa che trovo possibile dal momento che i versi dispiegano una sequenza di tre aggettivi grammaticalmente riferiti alla «parte» del v. 4) ricompongono un ultimo novenario, ancora dal ritmo tendenzialmente giambico e con perno di sesta sede ma privo dell’accento di prima:

*accumulata, amata postuma	uuuú úúú úúú

Tutte queste letture metriche sono in più punti frutto di un’interpretazione postillabile, ed è evidente che ci sono soluzioni più lineari di altre, ma ciò che si vuole in definitiva mostrare è come nel giro di pochi versi convivano (o confliggano) diverse *metricità*.¹⁷ Questi versi non sono perfettamente decidibili, non è chiaro se – ad esempio – il ritmo anfibrachico del v. 7 informi di

¹⁵ Nel parlare di una sillaba ‘rubata’ penso al modo in cui Pier Vincenzo Mengaldo definisce il funzionamento di alcune ipermetrie novecentesche in seno all’endecasillabo. Una delle possibili ipermetrie è per Mengaldo quella di endecasillabi che applicano «anche all’interno [verso] la regola per cui in fine di verso una sdrucciola equivale a una piana con una sillaba in meno»: questi versi si riconducono all’endecasillabo «nell’esecuzione “rubando”» una sillaba (44).

¹⁶ Cfr. Pelosi.

¹⁷ Penso ancora alle parole di Mengaldo (42). A dire il vero c’è un’ulteriore metricità che si dovrebbe contemplare, e che qui per ragioni di spazio non è stata approfondita, ovvero l’ipotesi che qui si sia in un sistema accentuale e che – forte della ricostruzione della parentetica – si debba semmai pensare a una lettura su tre accenti tonici per verso. Non è possibile dilungarsi ulteriormente, ma segnalo questa come possibilità vagliabile (in questo caso, evidentemente, facendo decadere gli accenti di prima sui vv. 5-6), riservandomi semmai in futuro di riprendere l’analisi e confrontarla con altri rilevanti testi di *Stratagemmi*.

sé anche il v. 8, o se invece questo v. 8 vada letto senza dialefe e non possa essere il segno di una persistenza di una metrica scalare con particella atona premessa. I versi, insomma, rimangono in bilico tra possibilità differenti. È a questo punto che ancora, nonostante l'ineliminabile oscurità del dettato, si deve passare dalla struttura al senso.

Se, infatti, la poesia parla del fare poesia e se, com'è stato proposto inizialmente, la parentetica pone al centro la parola poetica (da 'ritoccare' per farla 'funzionare egregiamente'), allora il soggetto del v. 4 sarà con ogni probabilità ancora la parola poetica. Una parola definita come una «parte esitante» (v. 4) della realtà, che con molti scrupoli e parzialmente, a bocconi, (v. 6: «mille riguardi i suoi bocconi»), tenta di attingere alla parte sensibile e concreta del mondo (v. 7: «ogni sensibile cosa»); la parola poetica come una parte di esperienza e di realtà esitante, appunto, che anche ritmicamente e prosodicamente ha «tutti i suoi piedi» metrici «in bilico» (v. 8), e che il poeta, vivendo, accumula, ama, e nello stesso tempo in cui nasce ne percepisce la condizione postuma (vv. 9-10).

Certo, anche così molti punti grammaticalmente e semanticamente ambigui non vengono sciolti. Ad esempio, come va letta fuor di metafora l'indicazione ambientale del v. 5 («sotto minuti colpi d'acqua»)? Che valore hanno l'acqua e la pioggia, che compaiono in più di un'occasione, in questa raccolta? Credo che questo sia l'esempio concreto di ciò che si intendeva inizialmente parlando di testi che applicano la logica della disseminazione di Derrida: la poesia nasce per rimanere strutturalmente aperta, per non concludere e non tornare perfettamente. Su di essa sono possibili solo delle ipotesi parziali.

Le due letture proposte non sono evidentemente sufficienti per esaurire il discorso, e in parte le ambizioni di esaustività con cui si è partiti sono state ridimensionate a causa della grande complessità degli elementi teorici e della finezza metrico-interpretativa che le poesie di *Stratagemmi* richiedono. Inoltre, è evidente che Cesare Greppi non abbia goduto negli anni di una spiccata attenzione critica, nonostante il valore sia sempre stato indubbio (come dimostrano le menzioni delle antologie storiche e gli studi dei critici di rilievo).¹⁸ Studiare questo autore, insomma, richiede un alto grado di ricostruzione contestuale, e l'auspicio è che in futuro si possa ripartire da qui per vagliare nuove ipotesi.

Stratagemmi è un libro oscuro, enigmatico, vertiginoso, e ci si è chiesti se – e come – potesse essere letto. Ciò che si è cercato di dimostrare è che una lettura, benché onerosa e tecnicamente attrezzata, è possibile, e che anche un libro così *clus* può ancora parlare.¹⁹ Nel contemporaneo, anzi, la forza di un libro così poco trasparente può addirittura sembrare provocatoria e dirompente, può forzare alla lentezza e allo scavo verticale, e questo gesto ermeneutico antieconomico

¹⁸ Colgo l'occasione per menzionare due contributi non ancora citati: Agosti; Verdino.

¹⁹ Tra gli esempi novecenteschi mi vengono in mente almeno *Entrebesca* (1982) di Rossi Precerutti, e in modo diverso quello di *Memoriré* (2010) di Ceriani. A proposito di questi libri, mi permetto di rimandare a Belgradi "Spiare"; "Per un commento".

è forse salubre e apprezzabile. La profondità di questi testi si può però scardinare, anche se per riuscirci ci si dovrà far prestare gli attrezzi del mestiere da qualche fine metricista e, al contempo, da Lacan e Derrida. Come se Greppi ci stesse mostrando i suoi *fantasmi* per invitarci a comprendere la struttura profonda delle poesie, ponendoci di fronte a un enigma solo per vedere se sappiamo trovare i giusti *stratagemmi* per svelarlo.

*(confortata qui da ritocchi *la materia funziona egregiamente) questa parte esitante sotto minuti colpi d'acqua mille riguardi i suoi bocconi *per ogni sensibile cosa, *con tutti i suoi piedi in bilico, *accumulata, amata postuma	*uuuu ú u uu *u uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu ú uu *úu uuuu uu *úu u uu u uu *uuu uu uu

BIBLIOGRAFIA

- Agosti, Stefano. “Stratagemmi-strategie di Cesare Greppi.” *Poesia italiana contemporanea: saggi e interventi* di Stefano Agosti, Bompiani, 1995, pp. 167-71.
- Belgradi, Davide. “Spiare da dietro una ‘mashrabiyya’. Appunti sulla poesia di Marco Ceriani a partire da un sonetto di Memoriré (2010).” *Per Leggere*, vol. XLVI, n. 24, 2024, pp. 83-104.
- . “Per un commento di Entrebescar (1982) di Rossi Precerutti.” *inOpera*, vol. II, n. 3, 2024, pp. 174-99.
- Berardinelli, Alfonso, and Cordelli, Franco. *Il pubblico della poesia.*, Lerici, 1975.
- Bonnefoy, Yves. *Racconti in sogno*. Egea, 1992.
- Brugnolo, Stefano. “Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando.” *Between*, vol. III, n. 5, 2013, pp. 1-20.
- Calvino, Italo. “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura.” 1976. *Una pietra sopra* di Italo Calvino, Mondadori, 1995, pp. 347-56.
- Cortázar, Julio. *Tanto amore per Glenda*. Guanda, 1983.
- Dal Bianco, Stefano. *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*. Pacini-Fazzi, 1997.
- Derrida, Jacques. *La disseminazione*. 1969. Jaca Book, 2018.
- Fortini, Franco. “Oscurità e difficoltà.” *L’Asino d’oro*, vol. II, n. 3, 1991, pp. 84-88.
- Freud, Sigmund. “«Un bambino viene picchiato». (Contributo alla conoscenza delle perversioni

sessuali).” 1919. *Opere complete* di Sigmund Freud, vol. 9, a cura di Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 41-65.

Góngora, Luis de. *Poesie*. Fògola, 1971.

—. *Solitudini*. Guanda, 1984.

Greppi, Cesare. *L’opposta persuasione*. Quaderni del Proconsolo, 1963.

—. *Descrizioni della poesia*. Ant. Ed., 1970.

—. *Stratagemmi*. Guanda, 1979; *Stratagemmi*, a cura di Davide Belgradi, Neos, 2025.

—. *Saeptus septies*. Laghi di Plitvice, 1997.

—. *I testimoni*. Sellerio, Palermo, 1982

—. *Supplementi alle ore del giorno e della notte*. Guanda, 1989.

—. *Corona*. L’arzanà, 1991.

—. *Camera selvatica*. En plein, 1996.

—. *Poesie scelte*. Anterem, 2001.

—. *Mort précoce*. Trad. di Marie-Pierre Géraud, Editions de la Différence, 2007.

—. *Chronicon*. Coup d’Idée – Edizioni d’Arte, 2014.

—. *Morte precoce*. Il canneto, 2020.

Lacan, Jacques. *Il seminario. Libro X. L’angoscia (1962-1963)*. Einaudi, 2007.

—. *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma (1966-1967)*. Einaudi, 2024.

Laplanche, Jean, e Jean-Bertrand Pontalis. *Enciclopedia della psicanalisi*. Laterza, 1981.

Mengaldo, Pier Vincenzo. “Questioni metriche novecentesche.” *La tradizione del Novecento. Terza serie* di Pier Vincenzo Menegaldo, Einaudi, 1991, pp. 27-73.

Menichetti, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Antenore, 1993.

Orlando, Francesco. *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, 1990.

Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli, a cura di Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa, Sossella, 2005.

Pelosi, Andrea. “La metrica scalare del primo Sereni.” *Studi Novecenteschi*, vol. XV, n. 35, 1988, pp. 142-153.

Pontiggia, Giancarlo, e Enzo Di Mauro. *La parola innamorata*. Feltrinelli, 1978.

Salinas, Pedro. *Vigilia del piacere*. Einaudi, 1976.

Segre, Cesare. “Definizione di commento.” *Il commento ai testi letterari. Atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Verlag, 1992, pp. 3-17.

Testa, Enrico. “Il codice imperfetto della nuova poesia.” *Nuova corrente*, vol. LXXXIX, 1982, pp. 535-84.

—. “L’esigenza del libro.” *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Pendragon, 2003, 97-119.

—. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Einaudi, 2005.

Verdino, Stefano. “L’ultimo madrigalista.” *Poesie scelte* di Cesare Greppi, Anterem, 2001, pp. 59-66.

Saggi

DOPO LA TEORIA. SULLA POESIA LIRICA

AFTER THEORY: ON LYRIC POETRY

Alberto Comparini

 ORCID: 0000-0002-7125-8741

Università degli Studi di Bergamo (ror: 02mbd5571)

ABSTRACT

Prendendo le mosse dalla nuova edizione del *Libro di poesia* (2025) di Enrico Testa, in questo saggio discuto gli effetti e le nuove direzioni di ricerca che la prospettiva e il metodo di quel lavoro avevano già dischiuso nel 1983, e che oggi risultano particolarmente efficaci (per non dire euristici) per affrontare i problemi di teoria, poetica e stile che sono al centro del *lyric turn* contemporaneo. In particolare, attraverso un confronto con le principali teorie che dagli anni Ottanta a oggi hanno interrogato i fondamenti estetici e metodologici del genere lirico, mi soffermerò sulla nozione di libro come oggetto estetico-materiale, affrontando questioni (critiche) e ostacoli (metodologici) che una lettura di questo tipo comporta quando ci rapportiamo alla poesia attraverso l'inesauribile conflitto tra l'uno e il molteplice: tra l'unità paradigmatica della lirica (il testo, preso nella sua singolarità) e la sua successiva riconfigurazione sintagmatica nella forma-libro.

Parole chiave: Teoria della letteratura; Poesia lirica; Stilistica; Libro di poesia.

Taking as its starting point the new edition of Enrico Testa's *Il libro di poesia* (2025), this essay discusses the effects and new directions of research that the perspective and method of that work had already opened up in 1983—and which today prove particularly effective, heuristic even, for addressing the problems of theory, poetics, and style at the centre of the contemporary *lyric turn*. Through a close engagement with the principal theories that from the 1980s to the present have interrogated the aesthetic and methodological foundations of the lyric genre, I focus on the notion of the book as an aesthetic-material object, examining the critical questions and methodological obstacles that such a perspective entails when we approach poetry through the inexhaustible conflict between the one and the many: between the paradigmatic unity of the lyric and its subsequent syntagmatic reconfiguration in the book-form.

Keywords: Literary Theory; Lyric Poetry; Stylistics; Poetry Book.

Comparini, Alberto. "Dopo la teoria. Sulla poesia lirica".
Enthymema, No. 39, 2026, pp. 184-207.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Take the question: “How should poetry be read? What is the correct way of reading it?”

Ludwig Wittgenstein, *Lectures on Aesthetics* (1938)

Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali (1983)¹ di Enrico Testa è diventato, nel corso degli anni, un importante punto di riferimento per gli studi di stilistica e di storia della letteratura italiana. Le conferme in questa direzione sono numerose e facilmente riscontrabili sia sul piano citazionale – in articoli, monografie, tesi di laurea e di dottorato – sia nell’orizzonte di senso che il saggio intendeva delineare all’indomani della sua pubblicazione: leggere i libri di poesia come strutture macrotestuali, ossia come insiemi coerenti, dotati di specifiche caratteristiche (isotopie, dispositivi e marche editoriali, progressioni di senso) che consentono di considerare un libro di poesie in quanto tale, e non soltanto come una semplice raccolta di versi.

Ma Testa, va detto, è anche un poeta;² e dato che la maggior parte dei poeti italiani – giovani e meno giovani – sono, numeri alla mano, dottori di ricerca in Letteratura italiana contemporanea (o in Letteratura italiana, con qualche sparuta eccezione in altre letterature nazionali e in discipline affini), *Il libro di poesia* è diventato anche uno strumento (in)consapevole per scrivere e per comporre con maggiore coscienza critica e consapevolezza libri di poesia coerenti, conformi alle aspettative dei lettori di poesia (che di solito sono poeti, aspiranti poeti, e studenti iscritti a un corso di laurea triennale in Lettere).

Già con i «poeti laureati» dei “Limoni” di Eugenio Montale questo fenomeno era in qualche misura riconoscibile, ma su altre «strade» (Montale 9) e secondo altri criteri estetico-formali, in un punto a metà strada che si colloca tra l’intertestualità e l’interdiscorsività. Oggi, invece, l’effetto convesso con cui lo stile compositivo del macrotesto incide sul principio creativo della singola unità si osserva con relativa facilità, se si guarda alle architetture testuali pubblicate ogni anno dalla piccola e media editoria italiana – e, talvolta, anche dalla grande editoria. Considerando da lontano questo campo letterario, non ho potuto che prendere atto, nell’ultimo decennio, di un esito particolare di questo effetto stilistico – o se si preferisce, asimmetrico, rispetto alle geome-

¹ Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie. Questo testo era nato inizialmente come una breve recensione alla ristampa del saggio *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali* (il melangolo, 1983) di Enrico Testa per i tipi di Quodlibet (2025). Nel frattempo, la redazione di questa recensione si è dilatata nel tempo – o meglio: è stata più volte posticipata. La scrittura di alcuni saggi sulla teoria della poesia e la stesura, tuttora in corso, di un libro che riprende il titolo di questo saggio, mi hanno offerto l’occasione e il tempo per tornare a ripensare alla proposta di Testa con uno sguardo diverso, più attento alle possibili direzioni di ricerca che *Il libro di poesia* può ancora aprire. Mi è parso dunque opportuno provare a coniugare alcune (mie) riflessioni sul genere lirico, maturate nel vivo del dibattito internazionale intorno alla poesia con la circostanza di questa ristampa, e farne al tempo stesso un mio modesto omaggio a Enrico Testa, che ha da poco concluso la sua attività accademica. In un ormai lontano e non particolarmente memorabile giorno di novembre del 2010 mi sono laureato in Lettere all’Università degli Studi di Genova, con una tesi dedicata alla poesia *Irìde* di Eugenio Montale – relatore: Enrico Testa. Non credo ai Maestri, e di certo non posso annoverarmi tra i suoi allievi, dato che dopo quell’evento le nostre strade non si sono (quasi) più incrociate; ma mi piace credere agli incontri, e alle loro ragioni: questo saggio è, a suo modo, un tentativo di rendere conto di questo incontro, e delle sue ragioni.

² L’esordio è *Le faticose attese* (San Marco dei Giustiniani, 1988), a cui hanno fatto seguito, per Einaudi, *In controtempo* (1994), *La sostituzione* (2001), *Pasqua di neve* (2008), *Ablativo* (2013), *Cairn* (2018) e *L’erba di nessuno* (2023).

trie della letteratura: più che libri di poesia, i poeti addottorati finiscono spesso per pubblicare dei macrotesti, spesso di ottima fattura formale.

Si tratta, in ogni caso, di un fenomeno che oltrepassa i confini italiani, quello dei rapporti di causa-effetto tra teoria e prassi. Per limitarsi a un solo significativo riferimento (in questo caso, anglofono), valga a titolo puramente esemplificativo il volume *The Novel After Theory* (2011) di Judith Ryan, dove l'autrice indaga l'incidenza della *French Theory* (ciò che noi definiamo più semplicemente post-strutturalismo) sulla prosa di Don DeLillo e Thomas Pynchon, Margaret Atwood e W. G. Sebald, Umberto Eco e David Foster Wallace. L'analisi di Ryan talvolta risulta eccessivamente genetica, ma riesce comunque a dar conto di questo nuovo (?) modo di accostarsi alla scrittura *dopo* la teoria (Eagleton) – espressione che, come suggerisce il titolo di questo articolo, va intesa insieme come complemento di tempo e di relazione: venire dopo la teoria e pensare (scrivere) la letteratura secondo, o attraverso, la teoria.

Fino al 2025, tuttavia, *Il libro di poesia* è rimasto un oggetto poco accessibile: un volume difficile da reperire nella sua elegante veste editoriale – azzurro polvere, come mi suggerisce Stefania Consonni – e con una impaginazione un po' *agée* che rendeva ancora più romantica la lettura clandestina di questo testo nei limitati orari delle biblioteche universitarie italiane (o in quelli illimitati della Green Library dell'Università di Stanford, in California). Per ragioni insieme critiche e pragmatiche, non sorprende dunque la scelta di Quodlibet di ristampare *Il libro di poesia* nella collana "Stilistica e storia della lingua italiana" curata da Davide Colussi, Carlo Enrico Roggia, Paolo Zublena. Si tratta infatti di uno dei saggi che hanno contribuito a rilanciare, con un nuovo slancio speculativo e metodologico, entrambe le discipline, mostrando come il *close reading*, anche quando non è finalizzato a un esercizio specificamente ermeneutico, si riveli essenziale per la messa a fuoco e la verifica di modelli formali nello studio del genere lirico.

Eppure, la fortuna critica del *Libro di poesia* ha generato, col tempo, un effetto paradossale: una forma di stasi (o di applicazione *ad hoc* o verifica della sua tenuta discorsiva, con lavori puntuali intorno alla forma-libro di una determinata raccolta) nel campo di ricerca che lo stesso volume aveva aperto. Dopo il 1983, infatti, soltanto *Enigma e Regola* (2002) di Lisa Bisogno, *Il poeta e il suo libro* (2005) di Niccolò Scaffai e *L'interazione poetica* (2013) di Stefano Ghidinelli si sono posti come reali alternative critiche – per impostazione metodologica: retorica, filologica, culturale – al saggio di Testa.³ Non sono certo mancati contributi affini in ambito pre-novecentesco,

³ Di (altri) libri italiani di teoria della lirica (e non di poetica), in realtà, sarebbe difficile perfino tentare un censimento. *Sulla poesia moderna* (2005) di Guido Mazzoni – e la sua successiva traduzione, rivista e aggiornata, per Harvard University Press (2022) – ha prodotto un effetto per certi versi analogo a quello del *Libro di poesia* – non un silenzio critico, bensì una sorta di stasi teorica successiva alla sua pubblicazione. Ad ogni modo, qualcosa di *teoria* della lirica è uscito dopo il 2005: per esempio, in una direzione ostinata e contraria, vale la pena segnalare la voce critica di Francesco Giusti, *Il desiderio della lirica* (2017), che forse più di ogni altro studioso della sua generazione ha risentito del fascino e dell'influenza della teoria americana – con un debito esplicito nei confronti di Jonathan Culler. Durante la stesura di questo articolo ho potuto soltanto consultare, in formato digitale e in modo eccessivamente rapido, il volume di Francesco Maria Spinelli, *A tu per tu* (2025): un testo che, non senza una certa curiosità critica (che talvolta prende le vesti di un habitus militante), dialoga con la teoria americana e tedesca (meno con quella francese), col-

ma che per la natura stessa dei materiali esaminati (manoscritti, tradizione dei testi a stampa, critica delle varianti), si sono orientati prevalentemente lungo la traiettoria critica inaugurata da Marco Santagata nel lontano 1979, coltivando un interesse filologico per quegli oggetti che oggi chiamiamo, in maniera piuttosto intuitiva (e talvolta acritica), libri di poesia. Non si tratta tanto di ricerche di sintesi in grado di introdurre nuovi strumenti critici, quanto piuttosto di studi circoscritti – particolarmente utili ed efficaci nei loro intenti – concentrati su precise singolarità e passaggi nodali della storia letteraria, dal Medioevo fino al tardo Rinascimento.

Tornando a *Il libro di poesia*, il lettore non troverà in libreria un'edizione anastatica. Il volume ora ha un altro colore (ottanio) – come mi ha suggerito nuovamente la collega Consonni – e a differenza della *princeps* si chiude con due 'nuovi' testi: un'appendice, *L'esigenza del libro*, che Testa aveva già pubblicato negli atti di un convegno veneziano del 2000, *La poesia italiana del Novecento* (2003); e una postfazione, in cui l'autore si racconta e ricostruisce la genesi del libro, spiegando, tra le molte cose, perché la ristampa dei tre capitoli del 1983, più il contributo del 2003, non abbia subito alcuna modifica né aggiornamento:

Nella convinzione che ciò che è vecchio, è meglio che si presenti nel suo veritiero aspetto, anche se aggrinzito come una cava testa di bambola in cui ronza una mosca prigioniera, piuttosto che 'aggiornato' e sottoposto a un lifting ingannevole. Un restauro che altererebbe i motivi dell'esistenza di quanto è passato e della storia che s'è qui a grandi linee narrata e descritta. Con pochi segni, come in un'epigrafe dall'instabile e incerta collocazione. (Testa, *Il libro* 199)

Questa dichiarazione d'intenti non è di poco conto, se si considera che l'altro (grande) testo che ha segnato la storia della stilistica italiana del Novecento, l'antologia *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo,⁴ è stato ristampato nel 2025 da Mondadori nella sua veste originaria (1978, 1981), ma senza una nota che motivasse la scelta di proseguirne la circolazione (in un nuovo formato, più ingombrante ma anche più economico rispetto al Meridiano) nel mercato editoriale contemporaneo.

Che libro è, allora, questo (nuovo) saggio di Enrico Testa, e in quale direzione può orientare, ancora oggi, gli studi sulla poesia? Per chi è nato come il sottoscritto nel 1988 – e, più in generale, per chi vi si accosta per la prima volta –, questo libro sembra avere una inaspettata doppia anima: da un lato, è entrato nelle bibliografie d'esame di varie discipline e nel linguaggio critico contemporaneo (anche se, va detto, le isoglosse critiche generano, spesso, vere e proprie recinzioni, a tratti invalicabili, monitorate dalle linee direttive di ciascuna scuola di pensiero). Dall'altro, come ricorda Testa nella postfazione, «alla sua uscita, il volumetto non ebbe, nel settore dell'italianistica, pressoché nessun riscontro. Sembrò cadere nel nulla» (*Il libro* 193).

locandosi programmaticamente fuori dalla genealogia dei libri nati, più o meno direttamente, dalle costole di *Sulla poesia moderna*.

⁴ Una nota biografica, e genealogica: nella sua breve esperienza di insegnamento presso l'Università degli Studi di Genova (1968-1971), Pier Vincenzo Mengaldo fu il relatore di tesi di Vittorio Coletti; e sempre all'Università di Genova, Vittorio Coletti è stato il relatore di Enrico Testa.

Da allora non saprei dire se sono usciti, in Italia, testi davvero decisivi come *Il libro di poesia*⁵ – fatta eccezione per la sua più tarda controparte, *Sulla poesia moderna* (2005) di Guido Mazzoni, di cui lo stesso Testa ha messo in luce alcune debolezze metodologiche⁶ – ma non stupisce che, ieri come oggi, lavori così fortemente incentrati, per non dire aderenti, all’iper-contemporaneo ricevano forme di accoglienza più prossime ai costumi liguri (e lo dico da genovese) che non all’ospitalità greca (anche se, in greco antico, l’ospite è anche il nemico – ma forse siamo tutti (in) consciamente liguri): Andrea Zanzotto (1921), Giorgio Caproni (1912), Edoardo Sanguineti (1930), Giovanni Raboni (1932) erano tutti ancora in vita e piuttosto attivi nel 1983; solo Tommaso Landolfi (1908) era morto da qualche anno (1979), mentre la scomparsa di Vittorio Sereni – avvenuta a pochi mesi di distanza, il 10 febbraio 1983 – ha quasi coinciso con l’uscita, nell’aprile dello stesso anno, del *Libro di poesia*.⁷

Ma più che le date di nascita (che sono certo rilevanti per misurare le distanze generazionali tra questi poeti – Sereni era del 1913) o di morte (che interessano il giusto), sono i libri selezionati a essere cronologicamente importanti: *Il Galateo in Bosco* (1978), *Postkarten* (1978), *Gli strumenti umani* (1965), *Le case della Vetra* (1966) e il *Tradimento* (1977) sono titoli (quasi) ovvi – letti dalla posizione temporale in cui scrivo (il 2026) – per parlare della poesia italiana tra gli anni Sessanta e Settanta. Anche se la ricezione critica e poetica di Sanguineti è tuttora claudicante, e geograficamente limitata, nonostante la grandezza del suo autore; e anche se nell’immaginario collettivo Landolfi è prima di tutto un narratore, non un poeta. Ma nel 1983 erano cinque libri fra i molti delle possibili configurazioni della militanza poetica di quegli anni. *Wozu Dichter?*⁸

Uso e invoco qui il termine ‘militanza’ per i poeti, ma non per Testa. Molti dei libri dedicati all’iper-contemporaneo che compaiono periodicamente rivendicano, in modo piuttosto esplicito, una vocazione militante – qualunque cosa si intenda con questo lemma, come se la metafora militare possa conservare un reale valore operativo, o addirittura etico, negli studi letterari e nella divulgazione umanistica (e di questi manifesti sono pieni i blog letterari che popolano la rete). Il libro di Testa, invece, se da un lato intercetta e attraversa la poesia degli anni Sessanta e Settanta in parallelo alla formazione del suo autore – cioè di un giovane studioso nato a Genova nel 1956 –, dall’altro lo fa soprattutto per ragioni legate al corpus prescelto, e non per un intento di canonizzazione né per la volontà di ricavarne una radiografia politico-culturale di quella sta-

⁵ Anche se per Paolo Giovannetti (“Dissoluzione e resistenza”) il libro decisivo di Testa è *Per interposta persona* (1999).

⁶ «Una prospettiva – crediamo – assai più dinamica e forse più attendibile di quella che punta a dividere il campo secondo un modello topografico di “centro” e “periferie”. In cui, tra l’altro – a scorrere l’elenco degli esclusi dal “centro” (da Eliot a Walcott, da Auden a Pessoa, da Stevens a Pound, da Caproni a Sanguineti) – non poco si perde della più grande poesia moderna, implicando ciò anche il problema dei mutamenti interpretati e vissuti da un autore nel corso della storia della sua scrittura: non è, cioè, infrequente il caso che un poeta insomma, continuando la metafora urbanistica, si sposti dal “centro” alla “periferia” o viceversa. Ma tutto ciò è riducibile ad un semplice cambio di quartiere o di domicilio?» (Testa, “Alle porte Scee” 21, n. 49).

⁷ Va detto che la prefazione di Vittorio Coletti che apre l’edizione del 1983 è datata dicembre 1982.

⁸ A distanza di pochi mesi l’uno dall’altro, sono uscite le antologie *Voci della poesia italiana contemporanea (2000-2025)* (2026), a cura di Claudia Crocco et al., ed *Exit poetry: Poesia futura* (2026), a cura di Aldo Nove et al.

gione. Ma forse era questa la postura di Enrico Testa, sebbene questo dato non emerga affatto da *Il libro di poesia*; e senza dover ricorrere necessariamente alla voce dell'autore, questa separazione tra poeta e critico (insolita, nella pluralità di figure che incarnano questo doppio ruolo) si può riconoscere nelle parole che Giorgio Caproni aveva usato nella prefazione che aveva scritto per l'esordio poetico di Testa, *Le faticose attese* (1988): «È raro, anzi rarissimo che un dottore in poesia riesca ad essere anche poeta» (Caproni, "Presentazione" 7).

La mia rilettura del *Libro di poesia*, nella sua nuova cornice paratestuale, è avvenuta molti anni dopo la prima (risalente, grosso modo, all'estate del 2008) e dopo una serie di immersioni teoretiche che forse avrei potuto evitare tra (in)utili peregrinazioni dottorali e post-dottorali, tra Stati Uniti, Germania e Francia. Ma proprio quelle letture si sono rivelate particolarmente strumentali per mettere a fuoco un dato fino a ora mi era sfuggito, o a cui non avevo prestato particolare attenzione: il sintagma 'teoria della poesia' non appartiene al lessico di Enrico Testa, né qui né altrove, per esempio in *Per interposta persona* (1999), o nell'antologia *Dopo la lirica* (2005). Allo stesso modo, nei suoi studi sulla narrativa – *Lo stile semplice* (1997) o *Eroi e figuranti* (2009) – non ricorrono formule programmatiche come 'teoria del romanzo' o 'teoria del personaggio'.

Quando mi capita di seguire, come relatore, studenti intenzionati ad avventurarsi nei sentieri tortuosi – o demoniaci (Compagnon) – della teoria, i libri di Testa rientrano quasi sempre tra le letture che consiglio. Non tanto per approfondire l'oggetto in sé, quanto perché aiutano a stabilire un rapporto biunivoco con il testo, tra confidenza e distanza critica, che permetta agli studenti di valutare con maggiore consapevolezza gli aspetti formali e semantici di testi narrativi o poetici. Soprattutto, i suoi saggi mi sembra che mostrino (insegnino) come evitare quegli esercizi di totalizzazione onnicomprensiva verso cui le teorie della letteratura tendono – talvolta anche con esiti estremamente ragguardevoli, come accade, per esempio, nella teoria del personaggio di Alex Woloch (*The One vs. The Many*), o nella proposta postcritica di Amanda Anderson, Rita Felski e Toril Moi (*Character*).

Per queste e altre ragioni, *Il libro di poesia* non è né si presenta come una teoria della poesia, anche se ci assomiglia molto; è piuttosto un modello stilistico, à la Spitzer (l'impressione è questa, leggendo i bellissimi ritratti dei lavori più tardi, come le introduzioni ai poeti in *Dopo la lirica*, oppure le istantanee che compongono *Eroi e figuranti*); estremamente efficace (benché l'autore, nella postfazione, ne riconosca i limiti, una certa ingenuità interpretativa e una concezione eccessivamente spaziale dell'organismo libro) e storicamente determinato in rapporto a una specifica stagione di una letteratura nazionale, ma insieme capace di aspirare a farsi paradigma di un modo di pensare, leggere e guardare la poesia.

Rimanendo in questo agone aporetico tra teoria e prassi, *Il libro di poesia* non si pone neppure dal punto di vista dell'impianto metodologico come una teoria: lo sfondo critico di Testa appartiene più al versante stilistico – in una zona di confine tra formalismo, strutturalismo e semiotica – che a quello più propriamente teorico degli anni Ottanta (il post-strutturalismo, come ci ricor-

dano Chaviva Hosek and Patricia Parker nella loro curatela del 1985). Almeno questa è la mia impressione della stilistica (quando non diventa scialba metricologia o campionatura semantica): un metodo più che una teoria; e un metodo che, meglio della teoria, riesce a sollevare le tensioni dialettiche di un testo, restituendo al lettore un'immagine nitida di un quadro che, altrimenti, resterebbe oscuro (come oscuri sono, spesso, i versi di Sanguineti o di Zanzotto). *Mimesis* (1946) di Erich Auerbach, alla fine, è un libro di teoria della letteratura o di critica stilistica?

Se prendiamo, per effetto contrastivo, *Lyrik* (2014) di Klaus Hempfer o *Theory of the Lyric* (2015) di Jonathan Culler, ma anche due testi che precedono *Il libro di poesia*, come *Pour la poétique* (1970) di Henri Meschonnic ed *Elemente der Lyrik* (1972) di Walther Killy, ci troviamo di fronte a prospettive analitiche e impostazioni metodologiche assai distanti da quelle che percorrono il volume di Testa.⁹ La filigrana teorica del libro è infatti intessuta dei lavori di Jurij Lotman, Maria Corti e Cesare Segre, Teun van Dijk e Algirdas Greimas, e si svolge sotto lo sguardo vigile del *Tractatus* di Wittgenstein, a cui si può attribuire, seguendo le parole dell'autore, lo slancio speculativo dell'intera opera: «Percepire un complesso vuol dire percepire che le sue parti costitutive stanno in questa certa relazione l'una all'altra» (Testa, *Il libro* 9, n. 2).

Se le presenze delineano con chiarezza l'impalcatura di un lavoro, le scelte metodologiche implicite (gli assenti) risultano forse ancora più istruttive per ricostruire il perimetro e le linee del campo di senso di cui *Il libro di poesia* era (è di nuovo) espressione: *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) di Hugo Friedrich e *Die Logik der Dichtung* (1957) di Käte Hamburger.¹⁰ Due teorie, fondate su metodi ed esiti profondamente divergenti, se non antitetici, che restano tuttavia due vere e proprie teorie della lirica (così viene percepito il capitolo sul genere lirico di Hamburger) – e che, credo, si prestavano poco alle intenzionalità programmatiche e strumentali del *Libro di poesia*.

Ma tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, mentre il post-strutturalismo andava lentamente imponendosi come *Theory* negli Stati Uniti, Testa non era il solo a occuparsi della forma-libro in età moderna (Stillinger; Cohen; Averill; Gleckner).¹¹ Negli stessi anni Neil

⁹ Con la felice eccezione di uno dei testi decisivi della teoria della lirica americana, *Poetic Closure* (1968) di Barbara Herrnstein Smith.

¹⁰ *Die Struktur der modernen Lyrik* di Hugo Friedrich fu immediatamente tradotto in italiano nel 1958 da Piero Bernardini Marzolla per Garzanti, e ha conosciuto una certa fortuna editoriale – su quella critica, il dibattito è tuttora aperto –, con una recente ristampa nel 2016 (sempre per Garzanti), accompagnata da una postfazione di Alfonso Berardinelli. *Die Logik der Dichtung* è (stato), invece, un libro travagliato, che dalla sua *princeps* del 1957 ha conosciuto due ulteriori edizioni (la seconda del 1968, decisiva, e con la terza, del 1977, che è diventata l'edizione di riferimento), dove Hamburger ha in parte corretto e soprattutto difeso le sue posizioni linguistico-analitiche, in quello che fu un caso editoriale piuttosto importante in territorio germanofono; ai nostri fini, ciò che ci interessa è, ovviamente, il capitolo *Die lyrische Gattung* (187-232). Tuttavia, la sua ricezione internazionale non fu del tutto immediata: la prima traduzione inglese è del 1973, cui poi è seguita quella del 1993 (sulla seconda edizione tedesca), sempre per Indiana University Press; in francese il testo è uscito solo nel 1983, per le Éditions du Seuil, con un titolo piuttosto interessante: *Logique des genres littéraires*. Il libro di Hamburger è, nella sua totalità, uno studio sulla logica dei generi letterari, ma *Dichtung* (letteratura e/o poesia) e *Gattung* (genere) non sono sinonimi, senza contare che in Germania la *Gattungstheorie* è una sorta di disciplina a sé rispetto alla più canonica teoria dei generi letterari che si pratica al di fuori dei paesi di lingua tedesca. In italiano, invece, la traduzione è stata (eccessivamente) tarda, e risale addirittura al 2015 per le edizioni Pendragon.

¹¹ Va però ricordato che la ricerca del "libro perfetto", per usare un'espressione di Alessandro Barchiesi, risale già agli anni Sessanta ed è da allora al centro di un agone critico irrisolto fra papirologi, filologi e storici della letteratura

Fraistat stava infatti lavorando a un progetto per molti aspetti affine al *Libro di poesia*, tanto per l'impianto metodologico (linguistico e storico) quanto per l'oggetto d'indagine, centrato su una letteratura nazionale: *The Poem and the Book* esce nel 1985, cui seguirà, nel 1986, la curatela *Poems in Their Place*. Due libri gemelli, o quasi, che hanno condiviso la stessa sorte del *Libro di poesia* – se diamo credito alla testimonianza del suo autore: un'indifferenza pressoché totale da parte della critica all'indomani della sua pubblicazione.

Rispetto al saggio di Testa, il libro di Fraistat ha un impianto maggiormente improntato su una visione comparatistica della poesia e delle sue forme, ma solo in chiave strumentale. Per Fraistat, infatti, *The Book* così come si configura nel Romanticismo affonda le proprie radici in una tradizione antica, in particolare classica (van Sickel),¹² che avrebbe inaugurato la forma-libro già in età ellenistica e poi in quella augustea, fino a giungere agli esperimenti sequenziali di Dante e Petrarca, Philip Sidney e William Shakespeare. Non a caso una parte consistente del primo capitolo è dedicata a una cronistoria del libro di poesia – anche nei suoi risvolti più materiali, dai supporti scrittori alle pratiche di trasmissione – e alle sue successive metamorfosi in età moderna. Facendo un considerevole salto temporale in avanti, Fraistat passa a interrogare la concezione moderna, ottocentesca, del libro di poesia attraverso il termine *contexture*, una 'testualità intrecciata' che rende connessi e coerenti i membri e le parti costitutive dell'insieme – un macrotesto, diremmo oggi, sulla scia aperta da Cesare Segre e Maria Corti.

Rispetto a questa tradizione semiotica, Fraistat individua questa idea proprio nella dimensione materiale della *contexture* e della sua etimologia: *textus* in latino significa "tessuto" o "stoffa" e deriva dal verbo *texere*, "tessere", da cui discendono anche gli inglesi *text* ("parole tessute") e *textile* ("materiale tessuto"). Tenendo presente questo gioco linguistico e il largo uso del termine *contexture* nel XVII secolo (come attesta l'Oxford English Dictionary), l'autore riattualizza questa nozione, e con essa la categoria di libro di poesia, alla luce dei lavori di psicologia dinamica di Flory Allport (1965), per mettere a fuoco l'irrisolta dialettica tra l'unità e il libro, con una particolare attenzione per la tradizione del *long poem* nella stagione del Romanticismo inglese.

Fraistat non poteva di certo conoscere (o aver avuto il tempo di leggere) il lavoro di Testa, ma *Principi della comunicazione letteraria* (1976) di Maria Corti era uscito in traduzione inglese (*An Introduction to Literary Semiotics*) nel 1978 per Indiana University Press, nella collana diretta da Thomas Sebeok;¹³ e tuttavia né questo testo (e metodo: semiotico), né la teoria della lirica di quegli anni sembrano avere avuto un ruolo nel quadro critico di riferimento di Fraistat: Friedrich e Hamburger non compaiono, così come *The Anxiety of Influence* (1973) di Harold Bloom – forse

latina.

¹² Ma per un modello più recente, si vedano i saggi raccolti in *The New Posidippus*, a cura di Kathryn Gutzwiller (2005) e *Talking Books* (2008) di Gregory Hutchinson.

¹³ Il noto saggio di Maria Corti esce su *Strumenti critici* nel 1975 e verrà poi raccolto nel *Viaggio testuale: Le ideologie e le strutture semiotiche* (1985-2000); ma già nei *Principi* – e dunque anche nella traduzione inglese – Corti discute, sia pure sommariamente, la nozione di macrotesto.

il libro più noto del critico americano, persino più del *Western Canon* (1994).¹⁴ Evidentemente, il saggio di Fraistat è molto attento al proprio orizzonte d'attesa e al contesto – storico e linguistico – in cui nasce, oltre che alla funzione (pragmatica) che intendeva programmaticamente assolvere: il libro di poesia è anzitutto un oggetto storico da descrivere, e per questo richiede strumenti di lettura che ne chiariscano l'uso e il significato (estetico e poetico) in un determinato periodo (il Romanticismo), mostrando al tempo stesso ai lettori come lavoravano i poeti.

L'impostazione di *The Poem and the Book* richiama, per molti aspetti, il modello di Testa – ma rispetto a Testa, Fraistat adotta una prospettiva meno morfologica e più descrittiva, più sensibile a questioni di ordine ermeneutico, legata più ai lavori di Geoffrey Hartman (*The Fate of Reading*) e Stanley Fish (*Is There a Text in This Class?*), che a quelli di Eric Hirsch (*The Aims of Interpretation*). Del resto, anche nell'unico altro tentativo che sono riuscito a individuare in lingua inglese intorno alla forma-libro, l'obiettivo è precisamente questo – cioè aprire una breccia nei laboratori di poesia (e creatività) dei poeti: la curatela *Rebound* (2004) raccoglie tredici saggi dedicati alle pratiche compositive di un certo numero di poeti americani, seguiti da una brevissima coda in cui il poeta-critico Charles Bernstein riflette sull'architettura materiale dei (suoi) libri di poesia. È questo, allora, il compito del libro e dei suoi (pochi) interpreti?

Stabiliti questi contorni strutturali, possiamo ora operare una minima razionalizzazione linguistica e argomentativa da quanto è emerso nella nostra iniziale disamina intorno alla forma-libro, che – come anticipato – risulta più diversificata e meno afferrabile di quanto potrebbe sembrare, sia per la natura dell'oggetto in sé, sia per gli effetti che la sua chiusura materiale produce sull'organizzazione delle singole unità: macrotesto, libro di poesia (o *poetry book*), raccolta (o *collection*), *contexture*, risultano essere alcuni dei modi privilegiati di guardare e nominare l'oggetto materiale che raccoglie in maniera coerente e ordinata una serie di testi che un autore (o il suo editore, benché la questione dell'autorialità, per Testa e Scaffai – ma non per Fraistat – si riduca in ultima analisi alla volontà dell'autore: che cosa dobbiamo fare, allora, con le poesie e con i libri di Saffo e di Hölderlin? Di chi sono le poesie di Emily Dickinson – dei suoi lettori, come propongono Virginia Jackson e il gruppo di ricerca 'historical poetics'?) ha composto e deciso di riunire in un unico volume.

Ma se la nozione di macrotesto diventa per uno studente iscritto a una laurea triennale in Lettere un elemento imprescindibile del proprio vocabolario critico nel giro di pochi esami, in inglese il termine è pressoché inesistente, così come in italiano nessuno utilizza correntemente (o conosce) l'espressione *contexture*. Quest'ultimo punto, che è linguistico ed epistemico (macrotesto e *contexture* presuppongono due modalità molto diverse di osservare il medesimo oggetto), costituisce un nodo cruciale per sviluppare in chiave sovranazionale e teorica una riflessione

¹⁴ A sostegno di questa posizione anti-teorica, Fraistat discute, per esteso, gli studi di Bloom sul Romanticismo inglese, come *Shelley's Mythmaking* (1959) – che è la versione rivista della sua tesi di dottorato, *Shelley's Mythopoeia*, discussa a Yale nel 1956 –, *The Visionary Company* (1961) e *The Ringers in the Tower* (1971).

sugli effetti della forma-libro: non tanto nelle sue declinazioni locali – che, come si vedrà, tendono a frammentare ulteriormente l'unità del libro in vere e proprie isoglosse linguistiche – quanto piuttosto sul libro considerato nella sua materialità compositiva e nella sua organizzazione culturale e formale.

Se, infatti, oltrepassiamo due dei possibili confini linguistici del Nord Italia, la materialità semantica di questo oggetto assume ulteriori sfumature: in Germania, per esempio, si privilegia il termine *Zyklus* a quello di *Buch*, secondo un modello critico che Joachim Müller, in un saggio del 1932, ha definito *Das zyklische Prinzip in der Lyrik*. In generale, come ha recentemente ribadito Sonja Klimek, la teoria tedesca ha ampiamente superato la nozione di *Gedichtsammlung*, rileggendo la tradizione della sequenza lirica attraverso gli occhi di Heine lettore di Petrarca: il Canzoniere è così concepito come un ciclo (e non come un libro, né tantomeno come una sequenza, con buona pace di Marco Santagata e Roland Greene) senza inizio e senza fine, come un genere di secondo grado (*Sekundärgattung*), che trova la propria origine teoretica e pratica nell'Ottocento, e che si è progressivamente istituito come modello interpretativo della poesia in Germania (Fie-guth).

Ma libro e ciclo sono lo stesso oggetto? E come dobbiamo comportarci con le poesie-ciclo (*Todesfuge*) all'interno di libri di poesia (*Mohn und Gedächtnis*), e con le poesie (*Bei den zusammengetretenen*) raccolte in libri di poesia concepiti come cicli (*Atemwende*)? E, spostandoci brevemente sulla sponda americana dell'Atlantico, cosa dobbiamo aspettarci dalle *integrated collections* – cioè dalle poesie che troviamo, insieme ad altri testi, nella *Vita nova* di Dante e nei *Shepherd's Calendar* di Edmund Spenser (Miner)? E, ancora: poesie e sequenze di poesie, sulla scia della funzione-Petrarca, coincidono, oppure come nota Jonathan Culler sono oggetti (di studio?) diversi?¹⁵

Gli Stati Uniti non confinano con l'Italia, ma la Francia sì: a questi termini e sguardi di rimando, un gruppo di studiosi, poeti e critici letterari francesi ha aggiunto, discusso e problematizzato ulteriori denominazioni, quali *recueil*, *Poème-livre*, *Livre-poème*, *Livre de poèmes*, e anche *anthologie*, in un numero monografico della rivista *Méthode !* (2002). Su questa nuova, e per molti versi insperata riscoperta della forma-libro nella tradizione francese – su cui, credo, ha pesato non poco la sentenza negativa, e francamente eccessiva, di Gérard Genette in *Seuils* (1987)¹⁶ – si è cercato più recentemente di intervenire normalizzando, in chiave tassonomica, l'indecifrabilità materiale del libro secondo una prospettiva fluida, per non dire liquida e multipla, come ha proposto Juliette Utard in due fascicoli monografici dedicati alla forma-libro, usciti rispettivamente

¹⁵ Parlando della proposta di Roland Greene di leggere la poesia lirica secondo le categorie di ritualismo e finzione, Culler osserva che «Greene non studia la lirica in quanto tale, ma la sequenza lirica» (*Theory* 123).

¹⁶ «In una raccolta di poesie brevi, l'autonomia di ciascun testo è generalmente molto più grande di quella delle parti costitutive di un'epopea, di un romanzo, di un'opera storica o filosofica. L'unità tematica della raccolta può essere più o meno forte, ma l'effetto di sequenza o di progressione è di solito molto debole e l'ordine è il più delle volte arbitrario. Ogni poesia è, in sé stessa, un'opera compiuta, che può legittimamente rivendicare il proprio titolo singolare» (Genette 287-88).

su *Sillages critiques* (2022) e *Transatlantica* (2024).

A questa sequenza di pannelli critici occorre aggiungere anche i risultati più recenti, tuttora in fase di elaborazione (?), che la svolta digitale ha prodotto nell'ultimo decennio, costringendo teorici e storici della letteratura a misurarsi con la sfida posta dalla liquidità immateriale del web nella configurazione della poesia – anche se, va detto, per il momento sono soprattutto gli studiosi di *media studies* a occuparsi di poesia digitale. Si tratta di contributi che, seppure lentamente e con risultati altalenanti, stanno via via moltiplicandosi (Schaffner; Pressman; Mackay-Knox) e che trovano in Claudia Benthien e nel suo progetto di ricerca *Poetry in the Digital Age* (2025) il principale centro nevralgico. Anche in questo contesto, tuttavia, colpisce ancora una volta la mancanza di dialogo tra le (poche) singolarità che si sono occupate della forma-libro e delle sue successive descrizioni, anche quando l'oggetto di indagine è il libro digitale (Larsen; Daugaard; Brillenburg Wurth et al.).

Ad ogni modo, rispetto a quanto si è verificato nell'ambito della teoria della lirica – che ha dato luogo alla formazione di una fitta rete di collaborazioni e scambi, dalla nascita di network internazionali come 'The International Network for the Study of Lyric' (2015–) a unità di ricerca quali il centro 'COPOS – Cognition in Comparative Poetics' (2024–), fino a collane come la *Lyrikforschung* di Metzler (2023–) e i 'DQR Studies in the Lyric' di Brill (2025–), nonché a riviste specificamente dedicate allo studio della poesia lirica, come *Poema* (2023–) – intorno al libro di poesia non si è consolidato uno spirito collaborativo analogo (con la sola eccezione dell'*Observatoire du recueil poétique*, diretto da Juliette Utard). Si è delineato piuttosto un modello unidirezionale, a tratti autoreferenziale, con marcate isoglosse linguistiche, che possiamo chiosare, per rimanere in questo spirito campanilistico, con alcuni dei versi più inflazionati di Giorgio Caproni: «ciascuno ha il suo Montale, / ritagliato a misura. / Vale quello che vale, / secondo natura e statura» (Caproni, *L'opera* 959).

Questa chiusura metodologica, che in parte è linguistica (ma che nell'era globale e digitale sarebbe relativamente facile da arginare), costituisce paradossalmente una sorta di grimaldello per approfondire un aspetto che la teoria della poesia, nel suo complesso, sembra guardare con sospetto: da quale punto di vista dovremmo studiare la lirica – da quello della singola unità, delle singole unità inserite in un libro, oppure dal modo in cui il libro vincola e s-lega le singole unità?

Se, da un lato, le teorie più recenti che caratterizzano il 'lyric turn' in cui viviamo (Burt; Scott; Zymner, "Perspektiven"; Bonasera; Alford, "A Precarity") – apertosi, allegoricamente, nel 2000 con la pubblicazione di *Lyrik und Metalyrik* di Eva Müller-Zettelmann – trattano le poesie come unità *paradigmatiche* (un'ode di Saffo o un *carmen* di Catullo, un sonetto di Shakespeare o un inno di Hölderlin) in quanto rappresentative dell'intero genere (Hempfer parte da quattro casi esemplari in *Lyrik*; Culler ne utilizza nove in *Theory of the Lyric*; Mazzoni uno solo in *On Modern*

Poetry),¹⁷ dall'altro lato rimane in gran parte inevasa la domanda su come dobbiamo considerare il mezzo materiale che ci ha trasmesso queste singolarità: il libro è solo un oggetto culturale che permette al poeta di entrare nel campo simbolico ed editoriale della letteratura, di circoscrivere una determinata esperienza poetica in un volume e di rendere accessibile la propria opera, oppure è *anche* in grado di conferire una nuova forma letteraria alle singolarità che raccoglie, disponendo le singole unità in un sistema chiuso lungo un'ideale linea *sintagmatica*, secondo un determinato ordine e criterio, che può essere intrinseco o estrinseco ai testi (Giunta)?

Prendo in prestito dalla linguistica i termini 'paradigmatico' e 'sintagmatico' per descrivere in maniera sintetica due modi di vedere la poesia: dalla parte dell'unità singola e isolata del testo (che è il modello più consolidato, e utilizzato) o dalla parte dell'unità del testo presa e considerata all'interno di un sistema sintagmatico.

Questa visione manichea rispecchia abbastanza linearmente il modo in cui si è formato lo sguardo del lettore – esperto o meno – nei confronti della poesia: vuoi per gli effetti, forse eccessivi ma reali, dell'eredità di Hegel e del Romanticismo in Europa, vuoi per gli effetti – meno percepibili, per chi si è formato nel vecchio continente – del New Criticism. Nel complesso, la direzione imboccata da questi (e altri) studi sembra essere la prima: una disseminazione linguistica e metodologica che riconosce a ciascuna tradizione la propria espressione epistemica (Italia e Germania: il libro vs. lo *Zyklus*, per esempio), senza che si arrivi a riconoscere un modello, se non transnazionale, quantomeno superiore all'unità linguistica e culturale di ciascun sistema letterario. Ma questo non vale forse anche per i testi e per il modo in cui ne parliamo, quando attribuiamo un valore simbolico a un testo in versi, chiamandolo 'poesia', 'lyric' oppure 'Gedicht'? Eppure, per 'poesia' (Mazzoni), 'lyric' (Culler) e 'Gedicht' (Lamping) disponiamo infatti di teorie piuttosto affidabili (per quanto discutibili), molto meno¹⁸ si può dire dei sistemi materiali chiusi che definiamo, di volta in volta, libri di poesia, *collections* o *Gedichtsammlungen*.¹⁹

Nella loro introduzione a *Rebound* (1-10), Stephen Hinds e Michael Matterson tephen Hinds e Michael Matterson formulano un'osservazione piuttosto significativa, per quanto a tratti quasi ovvia: per ragioni sia materiali – come la difficoltà di leggere integralmente una raccolta poetica in aula – sia culturali, legate all'eredità del New Criticism, gli studi sulla poesia tendono a misurarsi con un numero ristretto di testi; e che in virtù del loro valore rappresentativo e memorabile,

¹⁷ Hempfer 40-45 [il fr. 31 V. di Saffo; *Solo et pensoso i più deserti campi* di Petrarca; *Erwache Friedericke* di Goethe; *Bruxelles* di Rimbaud]. Culler, *Theory* 10-33 [il fr. 1 V. di Saffo 1; *Quis multa gracilis te puer in rosa* di Orazio; *Voi ch'ascoltate in rime sparse* di Petrarca; *Heidenröslein* di Goethe; *L'infinito* di Giacomo Leopardi; *Une passante* di Charles Baudelaire; *The Rose Wheelbarrow* di William Carlos William; *This Room* di John Ashbery]. Mazzoni, *On Modern* 71-114 [*L'infinito* di Giacomo Leopardi]. Ovviamente la quantità dei testi coinvolti, nei tre casi menzionati, aumenta con il progredire delle pagine, ma qui la questione non è né quantitativa né qualitativa: è metodologica.

¹⁸ Un modello di riferimento per questo cambio di studi è certamente l'ermeneutica materiale di Jerome McGann e il suo interesse per "l'immaginario bibliografico" dei libri e del loro potenziale semiotico, a partire dal lavoro fondativo di Donald McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts* (1986).

¹⁹ Il paratesto nominale svolge un ruolo cruciale nella configurazione dell'oggetto che il lettore ha tra le mani, producendo effetti ermeneutici e di *staging*: scrivere "romanzo" o "poesia" significa infatti mettere in scena, per i suoi lettori, la forma-romanzo o la forma-poesia, come propone Envnine.

queste singolarità testuali finiscono così per assurgere a espressione esemplare della lirica come genere letterario.

Ora, l'aspetto materiale è reale, e ad esso si sommano difficoltà ulteriori – perlopiù connesse alla disponibilità dei materiali extratestuali – che complicano un approccio alternativo a quello paradigmatico: i libri di poesie sono oggetti estremamente interessanti (e complessi), ma per essere studiati nelle loro dinamiche materiali, culturali ed editoriali richiedono spesso l'accesso a documenti inediti – carteggi, avantesti, manoscritti, dattiloscritti – che non sempre sono disponibili (e questo vale tanto per il Novecento quanto per il Medioevo, senza dover andare per forza a scomodare i papirologi che si occupano di Pindaro e di Saffo).

Il secondo aspetto, invece, mi sembra più debole: nella prefazione a *Theory of the Lyric*, Culler dichiara apertamente di aver cominciato a scrivere il libro in risposta – e in opposizione – alla propria formazione di *new critic(s)*, che non era più in grado di soddisfare le sue esigenze di lettura (culminate poi nel celebre saggio *Apostrophe* del 1977); Hempfer e Mazzoni hanno ben poco a che vedere con il *New Criticism*, e lo stesso si può dire per studiosi di altre generazioni e di altre nazionalità, che si sono formati o che lavorano nell'Europa continentale (penso, per esempio, a Dominique Combe, Antonio Rodriguez, oppure a Michel Collot, ma la lista si potrebbe estendere facilmente anche a Dieter Lamping e a Rüdiger Zymner).

Senza dover chiamare in causa a tutti i costi l'*Estetica* di Hegel, nel bene e nel male chiunque si confronti criticamente con una poesia si trova a fare i conti con la sua eredità – anche chi (come Hamburger e Culler) la rifiuta apertamente è comunque costretto a discuterne il peso nelle proprie letture; e chi, come Mazzoni, ne ha rimodulato il ruolo nell'edizione inglese, accresciuta e rivista di *Sulla poesia moderna*. E chi, invece, non sa – giustamente – nulla di teoria della lirica, quando legge un testo in versi si ritrova improvvisamente, e quasi senza una ragione consapevole, a misurarsi con sé stesso o con la voce che parla nel testo, creando forme di risonanza che variano da persona a persona, ma che si muovono, di fatto, nel territorio del soggetto e dell'io, della soggettività e del privato, o nelle memorie (passate o presenti) che il ritualismo di un testo attiva nel momento della lettura o dell'ascolto, attraverso quei pattern linguistico-fonetici che fanno di un testo in versi una poesia lirica, e non una poesia epica (o drammatica).

In questo senso, la singolarità del testo rimane, per il piccolo e il grande pubblico, la misura della poesia, e la teoria della lirica per un motivo o per l'altro si è trovata a rispondere a questa esigenza della poesia e dei suoi (pochi) lettori – che cosa deve fare, del resto, una teoria, se non rispondere a problemi reali con soluzioni reali? E il libro può essere tanto (più?) reale quanto i suoi componenti, quando ad attrarci (a sedurci) sono i singoli componimenti (alcuni, non tutti), come *Having a Coke with You* di Frank O'Hara, e non l'insieme dei *Love Poems* (*Tentative Title*)?

Come scrive Sean Pryor nella sua introduzione al *Cambridge Companion to Poem* (2024),

la poesia è spesso l'unità della poesia che appare al tempo stesso ovvia e naturale. La selezione di una poesia, inoltre, dirige l'attenzione e la cura: ci dice che dobbiamo considerare il testo in questione come

esteticamente, storicamente o politicamente rilevante. Anche gli studi letterari, del resto, privilegiano frequentemente la poesia in quanto tale, soprattutto quando il testo scelto viene utilizzato a sostegno di un discorso più generale. [...] La critica può, in questo modo, porre una singola poesia come rappresentativa – che si tratti della poesia moderna, del suo autore, di un movimento, di un periodo, di un genere, della poesia in generale o di qualsiasi altra categoria più ampia. Oppure, al contrario, può presentare una poesia come singolare, come preziosa precisamente in virtù della sua differenza rispetto alle altre. (10)

Eppure il libro è, storicamente e culturalmente, se non una forma o un tratto distintivo del genere lirico, almeno il suo veicolo principale (Battezzato; Prodi). Nelle sue diverse declinazioni, che non si possono ridurre ai soli esiti autoriali (basti pensare al ruolo che hanno avuto, nella storia della lirica, i canzonieri del Duecento, la circolazione manoscritta e la visione *pubblica* che si associava alla lettura privata di testi inediti, le raccolte plurali del Rinascimento, le antologie canonizzanti del nostro tempo, come la *Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry* o *Parola plurale*, senza contare la dimensione performativa, che era tanto attiva nei circoli che frequentava Catullo quanto lo è, oggi, negli eventi che la New York Public Library organizza), esso ha consentito – fin dall’opera dei filologi alessandrini²⁰ – a ciascun poeta (o al suo editore) di ricondurre una serie di testi inizialmente composti come autonomi entro un insieme materiale e chiuso, in cui ciascuna unità viene posta in relazione alle altre secondo i rapporti sintagmatici che la materialità e la tipologia del libro comportano.

Se la singolarità pone l’accento sulla natura *paradigmatica* della poesia, il libro raccoglie invece le unità testuali secondo un modello *sintagmatico*, cosicché ciascuna di esse occupa una posizione specifica all’interno del volume e, in base a questa disposizione orizzontale, assolve funzioni diverse, produce nuovi significati, crea effetti a catena che un’altra organizzazione non genererebbe, poiché corrisponderebbe a uno schema associativo differente. Non si tratta di ragionare in termini forzatamente logico-causali, e dunque narrativi (anche di fronte a una esplicita intenzionalità narrativa di un poeta: *Midwinter Day* di Bernadette Mayer, per esempio), ma di riconoscere a ciascuna unità la possibilità di essere, insieme, l’uno e il molteplice: singolarità paradigmatica e, al tempo stesso, parte di un complesso sintagmatico.²¹ Non vorrei qui estendere alla poesia la categoria di politestualità che René Audet usa per le forme narrative brevi, ma il principio formale è esattamente quello: la poesia, come il racconto, esiste simultaneamente come unità autonoma e come unità sintagmatica.

Riflettendo *ex post* sul *Libro di poesia*, Testa si rammarica di aver attribuito alla dimensione spaziale un ruolo eccessivo nella sua analisi della coerenza testuale interna dei libri; e questa

²⁰ I quali, secondo Culler, non ci hanno lasciato «né una teoria della lirica né un principio di organizzazione» (*Theory* 52).

²¹ In *Lyre Book* (2024), Matthew Kilbane prende le mosse dalla pagina scritta – il libro, certo, ma anche le riviste, i giornali e ogni supporto materiale veicolato da un’autorialità più o meno riconoscibile e da un’istituzione culturale più o meno definita – per studiarne la bidimensionalità (tra parola e suono) e ripensare la poesia lirica non come genere letterario (Culler, *Theory*), né come pratica della lettura (Jackson), ma come *media condition*.

tesi, riletta oggi, sembra conservare una lettura ancora paradigmatica della poesia, nella misura in cui è lo spazio delle singole unità che, insieme ad altre isotopie (temporali, per esempio), rende coerente il libro. Ma non è forse lo spazio complessivo del libro ad assegnare questa forza sintagmatica ai testi e a far sì che elementi che, di base, appartengono al regime della narrativa (come l'identità, il tempo, l'azione, i personaggi, lo sviluppo, il cambiamento di stato, la finzione), che compaiono come schegge impazzite nel breve spazio di un testo, diventino, nello spazio del volume, tratti significativi – e riconoscibili – della poesia?

Su questo interrogativo, e attorno a questa prospettiva sintagmatica, si (ri)aprono altre questioni: in che modo il libro modifica la nostra percezione di fenomeni ritualistici, come l'attenzione transitiva e intransitiva di cui parla Lucy Alford (*Forms of Poetic Attention*), gli effetti del tempo, come propone Irmtraud Huber (*Time and Timelessness*), o del saggio, nella lettura di Matilde Manara (*L'intelligence du poème*)? E come si rapporta la materialità del singolo testo alla totalità del volume, ai fenomeni materiali di presenza (Gumbrecht), come la punteggiatura, che ci restituiscono fenomeni orali (come la durata, la voce, il ritmo) che la materialità del testo produce quando il nostro corpo interagisce con il corpo della poesia? In questa direzione, i trattini di Emily Dickinson, le parentesi di Paul Celan, gli spazi bianchi di Giorgio Caproni sono una semplice occorrenza testuale, oppure entrano nella rete sintagmatica che il libro costruisce – e che li ridistribuisce di testo in testo, conferendo loro un valore strutturale?

Da questa (nuova) prospettiva, è il libro – attraverso il suo *setting*, il luogo in cui si dà l'evento della poesia (o la sua rappresentazione) – più che lo spazio paradigmatico delle singole unità, a poterci aiutare a comprendere quella serie di fenomeni che possiamo ravvisare in un testo, ma che solo a livello del volume si lasciano leggere come strutture significative e distintive del genere lirico – cioè come strutture che, al pari dei tratti ritualistici della lirica (l'apostrofe, il verso, la prosodia, i pattern linguistici, i giochi di suono), possono presentarsi in forme più o meno esplicite, più o meno riconoscibili. In questo senso, considerare il libro come un tratto distintivo della poesia, come una sua forma, o più semplicemente come un elemento di continuità che attraversa – insieme alle unità che lo compongono – la storia della lirica, ci permette di ampliare (e riconoscere) lo spazio della poesia. E questa estensione consentirebbe anche di impiegare strumenti propri del genere lirico senza ricorrere a categorie transgeneriche (narratologiche) che rischierebbero di compromettere l'autonomia della poesia, per spiegare aspetti testuali apparentemente anomali (e quindi facilmente relegati ai margini rispetto a elementi ritenuti più centrali, come la dimensione vocalica del testo), ma che in realtà appartengono a pieno titolo alle strutture discorsive della lirica.

All'inizio degli anni Duemila, una frangia della 'Lyrikologie' tedesca aveva tentato di forzare i confini del testo, riconoscendo tanto nelle unità brevi (un sonetto) quanto in quelle più estese (una ballata) non solo quello che si potrebbe definire il potenziale antilirico di una poesia – tutto ciò che attiene alla narratività, dalla trama alla finzione, fino alla sempre (più) sfuggente cate-

ria della mimesis – ma addirittura tratti formali e semantici propri della narrativa. È il caso della cosiddetta scuola di Amburgo, che trova in Peter Hühn il suo principale fautore e divulgatore, e del suo progetto di leggere la poesia lirica come una forma transgenerica dei sistemi comunicativi, servendosi delle categorie e degli strumenti della narratologia (Hühn, “Plotting the Lyric”; Hühn e Kiefer).

Questa proposta ha avuto un discreto successo editoriale e, in una certa misura, anche euristico, trovando alcuni epigoni nella critica angloamericana – si pensi, pur con tutte le differenze del caso, a *Narrative Means, Lyric Ends* (2009) di Monique Morgan – e alimentando un dibattito piuttosto ricco e acceso sulle pagine di «Narrative» (McHale; Heiden; Kjerkegaard; Wolf, “Lyric Poetry”). Senza spingersi fino alle posizioni di Culler, che parla addirittura di un atto triviale nei confronti della lirica, un approccio transgenerico di questo tipo rischierebbe, come dicevo poco sopra, di compromettere l'autonomia della poesia – come forma, come modalità espressiva, come genere letterario – e di ridurla a una componente indistinta dello *storytelling*. Non che ci sia nulla di male in un approccio di questo tipo (come sempre, vale la regola della forza argomentativa, e la ricerca di un buon compromesso tra teoria e storia); e devo dire che, a tratti, le tesi di Peter Hühn sono più che convincenti, anche se poi finiscono per cadere come ogni presa di posizione intorno alla poesia lirica, nella trappola apodittica della teoria: la poesia è performativo-finzionale, come ribadisce Hempfer, o solo performativa, come sostiene Culler? E quale grado di soggettività e di autorialità possiamo assegnare alla poesia moderna: mediata, come propone Jackson, o differenziale, come argomenta Mazzoni?

A questi (e altri) dubbi metodologici si aggiungono, per via laterale, alcune considerazioni di ordine più propriamente operativo. Se, come accade nel modello di Simona Winko sui personaggi della poesia (“On the Constitution”), non si registra alcuna differenza sostanziale tra i personaggi di un romanzo e quelli di un testo di Rainer Maria Rilke, a che cosa serve, in concreto, una teoria transgenerica della poesia?²² E passando sul piano euristico: una volta che eventualmente individuiamo (o assegniamo) in una poesia alcuni tratti narrativi, in che modo questo schema può effettivamente migliorare la nostra comprensione di una poesia, o della sua configurazione teorica? In altre parole: che cosa diventa la poesia quando smette di essere guardata attraverso le sue forme giurisdizionali?²³

Arrivato a questo punto, mi è chiaro che questo saggio ha posto molte più domande di quante ne abbia risolte; che qualche risposta, forse, si trovi sparsa e nascosta tra le righe (e nelle note a piè di pagina); e che buona parte di questi interrogativi nascono dalla rilettura del libro di Enrico Testa, *dopo la teoria*. In questo quadro in costante mutamento (Wolf, “Implied worldview”; Ro-

²² Su questa aporia teoretica, si vedano le considerazioni di Paolo Giovannetti (“Narratologia vs Poetica”; “Dopo il ‘testo poetico’”).

²³ Uno di questi esiti, ad esempio, può essere l'applicazione sistematica di categorie narratologiche alla poesia lirica, come ha fatto Ronald De Rooy nel suo tentativo di trovare il narrativo nel lirico (De Rooy).

driguez, *Le Pacte lyrique*), che si muove grossomodo tra ‘lyrology’ e ‘New Lyric Studies’, ‘lyrisme’ e ‘Lyrikologie’, fino alle più recenti sfide epistemiche poste dal ‘digital turn’, quella prospettiva che a Testa sembrava eccessiva – la dimensione spaziale – non solo può rivelarsi la spia formale più adatta, se letta in chiave sintagmatica, ma è oggi estremamente attuale (e non di certo grazie allo *spatial turn*), nonostante la pressione che il mondo digitale esercita su quello analogico e l’aporìa di fondo che caratterizza questo approccio: chi legge per intero i libri di poesia? Una teoria sintagmatica della poesia lirica è in grado di rispondere a problemi reali con soluzioni reali?

Alla luce di quanto detto, e nel tentativo di sottrarre la discussione alle ombre dei coni linguistici e alle chiusure locali di cui si è cercato di restituire un ordine geografico, mi sembra che oggi *Il libro di poesia* possa offrire risposte solide, storicamente affidabili e linguisticamente verificabili a diverse delle questioni che il ‘lyric turn’ contemporaneo ha riaperto. La poesia lirica non è di certo narrativa (può esserlo nelle periferie del genere) o finzionale (Kablitz), ma può attivare meccanismi narrativi e finzionali sotto determinate condizioni – e il libro, più della singolarità del testo, mi sembra il luogo più adatto per metterli alla prova. In questi termini, la forma-libro può essere considerata come il *medium* che consente di adottare un punto di vista complementare (e non alternativo), inclusivo (e agonistico) rispetto al ritualismo paradigmatico dei canonici studi sulla poesia, e di riconoscere una funzione sintagmatica alla scrittura in versi: pensare la poesia lirica a partire dal libro, e non viceversa.

Se da un lato questa prospettiva risponde a quel principio wittgensteiniano che Testa aveva posto in apertura al suo libro, dall’altro – per chiudere – mi pare che obbedisca anche all’imperativo tragico che caratterizza la forza creativa dell’arte, almeno nella lettura che ne dava il giovane Lukács nella lettera a Leo Popper che apre *L’anima e le forme* (1911): essere insieme l’uno e il molteplice, preservando, in uno spazio apertamente conflittuale, l’unità e l’essenza delle forme all’interno di «una nuova unità: il libro» (3). Non una geometria assoluta, attraversata da teoremi e leggi matematiche, ma un corpo testuale teso, spinto dai desideri contrastanti dell’io – saggistico, per Lukács; lirico, per noi – verso una totalità estetica che non riesce mai a compiersi del tutto: il libro come luogo del conflitto tra l’uno e il molteplice, dove la poesia (tra unità e molteplicità) diventa forma visibile e leggibile, divenendo l’ultima istanza interrogativa e espressiva del soggetto.

BIBLIOGRAFIA

Alford, Lucy. *Forms of Poetic Attention*. Columbia University Press, 2020.

—. “A Precarity Poetics: Conditions and Praxis in Contemporary Criticism.” *American Literary History*, vol. 37, n. 2, 2025, pp. 449-67.

Allport, Flory. *Theories of Perception and the Concept of Structure*. John Wiley & Sons, 1955.

- Anderson, Amanda, et al. *Character: Three Inquiries in Literary Studies*. The University of Chicago Press, 2019.
- Attridge, Derek. "Singularity." *The Cambridge Companion to Poem*, a cura di Sean Pryor, Cambridge University Press, 2024, pp. 19-33.
- Audet, René. *Des textes à l'œuvre: La lecture du recueil de nouvelles*. Nota Bene, 2000.
- Averill, James. "The Shape of Lyrical Ballads (1798)." *Philological Quarterly*, vol. 60, n. 3, 1981, pp. 387-407.
- Barchiesi, Alessandro. "The Search for the Perfect Book: A PS to the New Posidippus." *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*, a cura di Kathryn Gutzwiller, Oxford University Press, 2005, pp. 320-42.
- Battezzato, Luigi. "The Structure of Sappho's Books: Metre, Page Layout, and the Hellenistic and Roman Poetry Book." *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 208, 2018, pp. 1-24.
- Benthien, Claudia, et al., a cura di. *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*. De Gruyter, 2025.
- Bisogno, Lisa. *Enigma e Regola: La testualità nella poesia del Novecento*. Anterem, 2002.
- Bloom, Harold. *Shelley's Mythmaking*. Yale University Press, 1959.
- . *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Cornell University Press, 1961.
- . *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*. The University of Chicago Press, 1971.
- . *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford University Press, 1973.
- . *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace, 1994.
- Bonasera, Carmen. "Per una mappa 'quantistica' delle teorie della lirica (2000-2023)." *Status Quaestionis*, vol. 27, n. 1, 2024, pp. 377-403.
- Brillenburg Wurth, Kiene, et al., a cura di. *Book Presence in a Digital Age*. Bloomsbury, 2018.
- Burt, Stephen. "What Is This Thing Called Lyric?" *Modern Philology*, vol. 113, n. 3, 2016, pp. 422-440.
- Caproni, Giorgio. "Presentazione." In Enrico Testa, *Le faticose attese*, San Marco dei Giustiani, 1988, pp. 7-9.
- . *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di PierVincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei. Mondadori, 1998.

- Cohen, Ruth. "The 1800 Ordering of 'Lyrical Ballads:' Its Moral Purpose." *Caliban*, vol. 13, 1976, pp. 31-44.
- Collot, Michel. *Paysage et poésie: Du romantisme à nos jours*. José Corti, 2005.
- Combe, Dominique. *Poésie et récit: Une rhétorique des genres*. José Corti, 1989.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Seuil, 1998.
- Comparini, Alberto. "Time and Lyric Poetry (Collections): A 'Narrative-Diachronic' Approach." *Poetica*, vol. 53, nn. 1-2, 2022, pp. 153-77.
- . "How to Do Things with Characters: Lyric Poetry (After Theory)." *Modern Philology*, vol. 124, n. 3, 2026.
- . "Presence, Voice, Meaning: On Parenthesis in Lyric Poetry." *Comparative Literature* vol. 78, n. 3, 2027.
- . "Placing Lyric Poetry: A Hermeneutic Act" (in c.d.s.).
- . "Lyric Poetry Between Self-Fashioning and Totality: Towards a Theory of Lyric Writing" (in c.d.s.).
- Corti, Maria. *Viaggio testuale: Le ideologie e le strutture semiotiche*. Einaudi, 1978.
- Crocco, Claudia, et al., a cura di. *Voci della poesia italiana contemporanea (2000-2025)*. Carocci, 2026.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015.
- . "Lyric Words, not Worlds." *Journal of Literary Theory*, vol. 11, n. 1, 2017, pp. 32-39.
- . "Narrative Theory and the Lyric." *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, a cura di Matthew Garrett, Cambridge University Press, 2018, pp. 201-16.
- . "Some Problems Concerning Narrators of Novels and Speakers of Poems." *Optional-Narrator Theory: Principles, Perspectives, Proposals*, a cura di Sylvie Patron, University of Nebraska Press, 2021, pp. 37-52.
- Daugaard, Solveig. "Printed Poetry." *Poetry in the Digital Age: An Interdisciplinary Handbook*, a cura di Claudia Benthien et al., De Gruyter, 2025, pp. 155-66.
- De Rooy, Ronald. *Il narrativo nella poesia moderna: Proposte teoriche & esercizi di lettura*. Cesati, 1997.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. Basic Books, 2003.

- Envnne, Simon. "Are Titles of Artworks Proper Names of the Artworks They Entitle?" *British Journal of Aesthetics*, vol. 66, n. 1, 2026, pp. 199-220.
- Fieguth, Rolf. "Der Gedichtzyklus als Gegenstand historisch-vergleichender Betrachtung." *Die Architektur der Wolken: Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, a cura di Rolf Fieguth e Alessandro Martini, Peter Lang, 2005, pp. 407-26.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard University Press, 1980.
- Fraistat, Neil. *The Poem and the Book: Interpreting Collections of Romantic Poetry*. The University of North Carolina Press, 1985.
- Fraistat, Neil, a cura di. *Poems in Their Place: Intertextuality and Order of Poetic Collections*. The University of North Carolina Press, 1986.
- Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Rowohlt, 1956.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Seuil, 1987.
- Ghidinelli, Stefano. *L'interazione poetica: Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*. Guida, 2013.
- Giovannetti, Paolo. "Dissoluzione e resistenza della poesia secondonovecentesca: 'Per interposta persona' di Enrico Testa." *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 18, n. 2, 2015, pp. 195-204.
- . "Narratologia vs Poetica: Appunti in margine a 'Theory of the Lyric' di Jonathan Culler." *Comparatismi*, vol. 1, 2016, pp. 32-39.
- . "Dopo il 'testo poetico': I molti vuoti della teoria." *Allegoria*, vol. 22, n. 61, 2016, pp. 9-34.
- Giunta, Claudio. "Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna." *'Liber,' 'Fragmenta,' 'Libellus' prima e dopo Petrarca: In ricordo di D'Arco Silvio Avalle*, a cura di Francesco Lomonaco et al., SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 445-57.
- Giusti, Francesco. *Il desiderio della lirica: Poesia, creazione, conoscenza*. Carocci, 2017.
- Gleckner, Robert. *Blake's Prelude: Poetical Sketches*. Johns Hopkins University Press, 1982.
- Greene, Roland. *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. Princeton University Press, 1991.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 2004.

- Gutzwiller, Kathryn, a cura di. *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*. Oxford University Press, 2005.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Klett Verlag, 1957.
- Hartmann, Geoffrey. *The Fate of Reading, and Other Essays*. The University of Chicago Press, 1975.
- Heiden, Bruce. "Narrative in Poetry: A Problem of Narrative Theory." *Narrative*, vol. 22, n. 1, 2014, pp. 269-83.
- Hempfer, Klaus. *Lyrik: Skizze einer systematischen Theorie*. Franz Steiner Verlag, 2014.
- Herrnstein Smith, Barbara. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. The University of Chicago Press, 1968.
- Hinds, Michael, e Matterson, Stephen, a cura di. *Rebound: The American Poetry Book*. Rodopi, 2004.
- Hirsch, Eric. *The Aims of Interpretation*. The University of Chicago Press, 1976.
- Hošek, Chaviva, e Parker, Patricia, a cura di. *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Johns Hopkins University Press, 1985.
- Huber, Irmtraud. *Time and Timelessness in Victorian Poetry*. Edinburgh University Press, 2023.
- Hühn, Peter. "Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry." *Poetry into Theory: New Approaches to the Lyric*, a cura di Eva Müller-Zettelmann e Margarete Rubik, Rodopi, 2005, pp. 147-72.
- Hühn, Peter, e Jens Kiefer, a cura di. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, traduzioni di Alastair Matthews. De Gruyter, 2005.
- Hutchinson, Gregory. *Talking Books: Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry*. Oxford University Press, 2008.
- Jackson, Virginia. *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*. Princeton University Press, 2005.
- Jackson, Virginia, e Prins, Yopie, a cura di. *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Johns Hopkins University Press, 2014.
- Kablitz, Andreas. "Lyrik als Provokation der Gattungstheorie (mit einem Ausblick auf die Dichtung der Trobadors: Wilhelm von Aquitanien, Jaufré Rudel)." *Mittelalterliche Lyrik im Kontext*, a cura di Beate Kellner e Alexander Rudolph, De Gruyter, 2024, pp. 57-124.
- Kilbane, Matthew. *Lyre Book: Modern Poetic Media*. Johns Hopkins University Press, 2024.
- Killy, Walther. *Elemente der Lyrik*. Beck, 1972.

- Klimek, Sonja. "Zeit und Zyklus: Eine lyrikologische Studie zu Goethes *Römischen Elegien* und *Venezianischen Epigrammen*." *Grundfragen der Lyrikologie*, a cura di Claudia Hillebrandt et al., De Gruyter, 2020, vol. II, pp. 265-90.
- Kjerkegaard, Stefan. "'In The Waiting Room'. Narrative in the Autobiographical Lyric Poem, Or Beginning to Think about Lyric Poetry with Narratology." *Narrative*, vol. 22, n. 2, 2014, pp. 185-202.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. 1989. Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- . *Theorie des lyrischen Gedichts: Eine Einführung*. J.B. Metzler, 2024.
- Larsen, Peter Stein. "From Book Poetry to Digital Poetry." *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*, vol. 2, 2021, pp. 227-47.
- Lukács, György. *Die Seele und die Formen*. Egon Fleischel, 1911.
- Mackay, James, e Knox, JuEunhae, a cura di. *Reading #Instapoetry: A Poetics of Instagram*. Bloomsbury, 2026.
- Manara, Matilde. *L'intelligence du poème: Lyrisme et pensée chez Valéry, Rilke, Stevens et Montale*. Classiques Garnier, 2023.
- Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. Il Mulino, 2005.
- . *On Modern Poetry*, nuova edizione aggiornata, trad. di Zakiya Hanafi, Harvard University Press, 2022.
- McGann, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton University Press, 1991.
- . *Black Riders: The Visible Language of Modernism*. Princeton University Press, 1993.
- . *Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style*. Oxford University Press, 1996.
- McHale, Brian. "Beginning to Think about Narrative in Poetry." *Narrative*, vol. 17, n. 1, 2009, pp. 11-24.
- McKenzie, Donald. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge University Press, 1986.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, a cura di. *Poeti Italiani del Novecento*. 1978, 1981. Mondadori, 2025.
- Meschonnic, Henri. *Pour la poétique: Essai*. Gallimard, 1970.
- Miner, Earl. "Some Issues for Study of Integrated Collections." Fraistat, *Poems in Their Place*, pp. 18-43.

- Montale, Eugenio. *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Einaudi, 1980.
- Morgan, Monique. *Narrative Means, Lyric Ends: Temporality in the Nineteenth-Century British Long Poem*. The Ohio State University Press, 2009.
- Müller, Joachim. "Das zyklische Prinzip in der Lyrik." *Germanisch-romanische Monatsschrift*, vol. 20, nn. 1-2, 1932, pp. 1-20.
- Müller-Zettelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Winter Verlag, 2000.
- Nove, Aldo, et al., a cura di. *Exit poetry: Poesia futura*. La nave di Teseo, 2026.
- Pressman, Jessica. *Bookishness: Loving Books in a Digital Age*. Columbia University Press, 2020.
- Prodi, Enrico Emanuele. "Text as Paratext: Pindar, Sappho, and Alexandrian Editions." *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 57, n. 3, 2017, pp. 547-82.
- Pryor, Sean. "Introduction." Pryor, pp. 1-19.
- Rodriguez, Antonio. *Le Pacte lyrique: Configuration discursive et interaction affective*. Mardaga, 2003.
- . "État de la critique du lyrique en français: De 2010 à nos jours." *Poema*, vol. 1, 2023, pp. 53-65.
- Ryan, Judith. *The Novel After Theory*. Columbia University Press, 2011.
- Santagata, Marco. *Dal sonetto al canzoniere: Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Liviana, 1979.
- Scaffai, Niccolò. *Il poeta e il suo libro: Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*. Le Monnier, 2005.
- Schaffner, Anna Katharina. "From Concrete to Digital: The Reconceptualization of Poetic Space." *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, a cura di Jörgen Schäfer e Peter Gendolla, Transcript, 2015, pp. 179-98.
- Scott, Chris. "Beyond 'Theory of the Lyric.'" *Critical Quarterly*, vol. 54, n. 3, 2022, pp. 80-106.
- Spinelli, Francesco Maria. *A tu per tu: Contro una teoria essenzialista della poesia*. Tab edizioni, 2025.
- Stillinger, Jack. "The Order of Poems in Keats's First Volume." *Philological Quarterly*, vol. 68, n. 1, 1969, pp. 92-101.

- Testa, Enrico. *Il libro di poesia: Tipologie e analisi macrotestuali*. 1983. Quodlibet, 2025.
- . *Lo stile semplice: Discorso e romanzo*. Einaudi, 1997.
- . *Per interposta persona: Lingua e poesia nel secondo Novecento*. Bulzoni, 1999.
- . “L’esigenza del libro.” *La poesia italiana del Novecento: Modi e tecniche*, Atti del Convegno promosso dall’Istituto italiano per gli studi filosofici e dall’Istituto Gramsci Veneto (Venezia, 13-15 aprile 2000), a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Pendragon, 2003, pp. 97-119.
- . *Eroi e figuranti: Il personaggio nel romanzo*. Einaudi, 2009.
- . “Alle porte Scee: Poesia, racconto, aporia.” *Strumenti critici*, vol. 31, n. 1, 2016, pp. 3-24.
- Testa, Enrico, a cura di. *Dopo la lirica: Poeti italiani (1960-2000)*. Einaudi, 2005.
- Van Sickle, John. “The Book-Roll and Some Conventions of the Poetic Book.” *Arethusa*, vol. 13, 1980, pp. 5-42.
- Winko, Simone. “On the Constitution of Characters in Poetry.” *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, a cura di Jens Eder et al., De Gruyter, 2010, pp. 208-31.
- Woloch, Alex. *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton University Press, 2003.
- Wolf, Werner. “Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Evaluation, and the Need for ‘Lyrology.’” *Narrative*, vol. 28, n. 2, 2020, pp. 143-73.
- . “‘Implied worldview’: A Concept (not only) for an Emancipated Lyrology.” *Poema*, vol. 1, 2023, pp. 103-16.
- Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik*. Mentis Verlag, 2013.
- . “Perspektiven der Lyrikologie.” *Poema*, vol. 1, 2023, pp. 117-24.

**PRODUCTION, CIRCULATION AND RECEPTION OF SOVIET
NONCONFORMIST CULTURE IN ITALY (1957-1991):
A TRANSNATIONAL PERSPECTIVE**

In memoria di Claudia Pieralli



Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

MAPPING SOVIET UNDERGROUND CULTURE IN ITALY: ROUTES, NETWORKS, PARATEXTS. AN INTRODUCTION*

MAPPARE LA CULTURA UNDERGROUND SOVIETICA IN ITALIA: PERCORSI, RETI, PARATESTI.
UN'INTRODUZIONE

Ilaria Sicari

 ORCID: 0000-0001-8643-0244

Ca' Foscari University of Venice (ror: 04yzxz566)

ABSTRACT

The production, circulation and reception of Soviet underground culture in Italy during the cultural Cold War represents an extremely interesting case study to demonstrate that the 'Nylon Curtain' – namely, an extremely permeable geopolitical and ideological border – allowed the passage in both directions of a great variety of cultural objects, such as manuscripts (*samizdat*), books (*tamizdat*), audio recordings (*roentgenizdat*, *magnitizdat*), videotapes, paintings, drawings, graphics, photographs, etc. Starting from an event of crucial importance for the diffusion of unofficial Soviet culture in Italy and abroad – the *Biennale of Dissent* – which took place in an equally crucial year for the international spread of Soviet dissent – 1977 – this essay aims to introduce the main topics of this thematic section, through the analysis of the actions of various socio-cultural actors who participated in the creation of the exhibition *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat* [Books, magazines, posters, photographs, videotapes, samizdat] and the relational network that linked them.

Keywords: Cultural Cold War; Transnational Networks; *Biennale of Dissent*; 1977; *Tamizdat*.

La produzione, circolazione e ricezione della cultura sovietica underground in Italia durante la Guerra Fredda culturale rappresenta un caso di studi estremamente interessante per dimostrare che la 'cortina di Nylon' – ovvero, un confine geopolitico ed ideologico estremamente permeabile – permetteva il passaggio in entrambe le direzioni di una grande varietà di oggetti culturali quali manoscritti (*samizdat*), libri (*tamizdat*), registrazioni audio (*roentgenizdat*, *magnitizdat*), video, quadri, disegni, grafiche, fotografie ecc. Prendendo le mosse da un evento di cruciale importanza per la diffusione in Italia e all'estero della cultura sovietica non ufficiale – la Biennale del dissenso – che ebbe luogo in un anno altrettanto determinante per la diffusione a livello internazionale del dissenso sovietico – il 1977 – attraverso l'analisi dell'azione di diversi attori socio-culturali che parteciparono alla realizzazione della mostra *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat* e della rete relazionale che li univa, questo saggio si propone di introdurre le tematiche principali di questa sezione tematica.

Parole chiave: Guerra Fredda culturale; Reti transnazionali; *Biennale del dissenso*; 1977; *Tamizdat*.

* This article is the outcome of a broader research project, *Transnational Book Diplomacy beyond the Cultural Cold War: Towards a Socio-Cultural History of Tamizdat*, funded by the European Union with a Marie Skłodowska-Curie fellowship (project 101109157). Views and opinions expressed here are, however, those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union. The European Union cannot be held responsible for them. For further information, see <https://cordis.europa.eu/project/id/101109157>.

Sicari, Ilaria. "Mapping Soviet Underground Culture in Italy: Routes, Networks, Paratexts. An Introduction". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 209-247.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

This thematic section about the production, circulation, and reception of Soviet underground culture in Italy from a transnational perspective (1957-1991) aims to analyse the complexity of the field of cultural production (Bourdieu) during the cultural Cold War (Scott-Smith and Segal). The production, reception, and circulation in Italy of Soviet underground/unofficial/non-conformist culture (literature, visual art, and music) will be addressed through the scope of the agency of small actors (Autio-Sarasmo and Miklóssy 7-9) – state and non-state institutions (publishing houses, social movements, human rights organizations, associations, etc.) and individuals (writers, translators, publishers, literary agents, critics, human rights activists, dissidents, officials, diplomats, politicians, etc.) – as well as of paratexts (Genette), thus contributing to the broader field of comparative socio-cultural history of the Cold War (Mitter and Major).

1. THE ROLE OF SMALL STATES IN THE CULTURAL COLD WAR. THE CASE OF ITALY

The idea to analyse the production, circulation, and reception of Soviet underground culture in a specific national context arises from a relatively recent turn in Cold War studies, that focuses on the role of “smaller states as actors in their own right, pursuing their own interests and forming their own relationships with greater powers or with each other” (Autio-Sarasmo and Miklóssy 7). The analysis of the agency of small states, thus, allows us to consider the sphere of cultural interactions among the two blocs as a multilateral space that “was uncontrolled by superpowers and was not subject to the bipolar laws of the Cold War” (8). Bent Boel recently noted that, in attempting to reconstruct the transnational networks between Soviet dissidents and Westerners, it is important to take into account not only the international political factors but, most relevantly, the domestic level, as the analysis of a specific national context can convey very important information about the development and consolidation of transnational dissident networks during the Cold War (“Who helped the Soviet Bloc Dissidents?”). Of course, “[m]ost key dissident initiatives in the mid-1970s, like the creation of the Workers’ Defence Committee (KOR) in Poland or the launching of Charter 77 in Czechoslovakia, primarily had domestic roots and motivations” (“Who helped the Soviet Bloc Dissidents?”). But if we take into account the Italian political situation in the Seventies – when “the absence of relations between the [Italian Communist Party (PCI)] and the dissidents became a major issue in domestic politics, and one used by the [Italian] Socialist Party (PSI) in its conflict with the Communists” (“Who helped the Soviet Bloc Dissidents?”) – the contacts established by Italian actors with Polish and Czechoslovak émigré communities appear in a different light. And this lends additional significance to the fact that the most important Czech émigré magazine – *Listy*¹ – was founded in Rome in 1970 by the Czech dissident Jiří Pelikán² with the support of the PSI (Caccamo,

¹ *Listy* was the press organ of the Czechoslovak Socialist Opposition. For further information, see Caccamo, *Listy*; and COURAGE.

² Jiří Pelikán, one of the leaders of the Prague Spring, after being stripped of his Czechoslovak citizenship (1970), he sought political asylum in Italy and acquired Italian citizenship (1977). He stood as a candidate for the European

Jiři Pelikan 43-44; Lomellini, “Il Sessantotto” 19), as well as on the assistance that the Polish émigré community near to Jacek Kuroń and the KOR received in Italy,³ and on the support offered from 1976 onwards by the PSI to Leach Wałęsa and the *Solidarność* [Solidarity] movement (Landoni).

Italy has been chosen as a case study also for its central role during the Cold War, being host to one of the two most important communist parties in the Western bloc. Like the French Communist Party (PCF), the PCI attracted the attention of the United States. Determined to maintain its hegemony in Western Europe, throughout the post-war decades Washington persistently viewed the PCI as a threat to the integrity of the Western bloc and the Atlantic alliance and kept the prevention of a communist victory in Italy as a basis objective (Scott-Smith 72; Brogi; Basosi and Bernardini). Thus, Italy – as well as France – became the *primary target* of the psychological warfare activities waged by the Congress for Cultural Freedom (CCF) to cement an Atlantic civilization of the West through covert and overt cultural operations (Scott-Smith 58-83; Scionti 91). In general, Italy was one of Western European countries whose political life was most affected by the clash between the two blocs (Dondi). In the 1970s domestic and bipolar factors interacted in new ways, bringing to a decade of high social and political conflicts, mass mobilizations, political and generational changes.⁴

Italy is a particularly interesting case study also in terms of its undoubtedly central role in the transnational dissemination of unofficial Soviet culture. It was here, in fact, that the first *tamizdat*⁵ was published in 1957 (Burgoyne et al. 416), when the Milanese publishing house Feltrinelli released Boris Pasternak’s *Il dottor Živago* [Doctor Zhivago] as a world premiere (Mancosu, *Inside the Zhivago Storm and Zhivago’s Secret Journey*). Since then, numerous Italian publishing houses – such as Mondadori, Einaudi, Rizzoli, De Donato, Jaca Book, and La Casa di Matriona, to name but a few – have included various *tamizdat* titles in their catalogues, some of which were also published

Parliament with the PSI, winning election (1979) and being reconfirmed in the role (1984).

³ In the late 1960s, the new wave of Polish emigration following the 1968 crisis received great support and assistance in Italy, thanks to the agency of a prominent Polish intellectual who had settled in Naples: Gustaw Herling-Grudziński. During World War II, Herling-Grudziński joined General Anders’s 2nd Polish Corps and, after the war, he settled in Italy. Here, together with Jerzy Giedroyc, in 1947 he founded the Polish *tamizdat* magazine *Kultura* in Rome, and in 1955 he moved to Naples with his wife Lidia Croce, daughter of the philosopher Benedetto Croce. Thanks to Herling-Grudziński’s network of contacts, which linked the Polish *intelligentsia* abroad with the Italian cultural and political milieu, some of the Polish students who led the protests in 1968 emigrated to Italy, particularly those belonging to the *Komandosi* [The Commandos] group, such as Irena Grudzińska-Gross and Aleksander Smolar. The latter was to become the international spokesperson for the KOR and served as the representative of the Committee for Social Self-Defense KOR abroad. They both played an important role in the foundation of the Polish *tamizdat* journal *Aneks*, which also benefited from the support of the *Kultura* group (Herling-Grudziński, Józef Czapski, and Jerzy Giedroyc), as well as of other Polish émigrés (such as Leopold Łabedz). Among the Polish émigrés from Kuroń’s political milieu who fled in Italy, there was also Marta Petrusiewicz.

⁴ On the topic, see Santarelli, Crainz, Ginsborg and De Luna.

⁵ The term *tamizdat* is a Russian acronym which literally means ‘published over there’, namely on the other side of the Iron Curtain, and refers to four different cultural objects: 1) texts that were censored and/or unpublished in the Eastern Bloc, smuggled out of the USSR and its Socialist satellite countries, and printed in the West not only in translation, but also in the original language; 2) translations into Russian, Central and Eastern European languages of Western texts banned in the Eastern Bloc; 3) re-editions of texts originally published in Russia/USSR, Central and Eastern Europe, which for some reason (often of ideological nature), were no longer available to readers in the Eastern Bloc; and 4) texts written and published in the West by Russian, Central and Eastern European émigré authors, which were primarily targeted at readers in the Soviet Bloc.

in Italy as a world premiere, as in the case of *Viaggio nella vertigine* [Journey into the whirlwind] by Evgeniia Ginzburg and *Il primo cerchio* [The first circle] by Aleksandr Solzhenitsyn, published by Mondadori in 1967 and 1968 respectively, both in Italian translation and in the original Russian.⁶

The essays in this section cover a period stretching from the 1960s to the late 1980s. In order to provide a historical context for the reception of non-conformist Soviet culture in Italy, it is therefore necessary to focus on a year that marked a turning point in the transnational reception of Soviet and Eastern European dissent in Italy and abroad: 1977. That was the year in which Italy hosted the second session of the Sakharov Hearings and the *Biennale del dissenso culturale nei paesi dell'Est* [Biennale of cultural dissent in the Eastern countries], better known as the *Biennale of Dissent*. It is therefore no coincidence that several essays collected in this section mention the *Biennale of Dissent* both directly (Bertelé, De Florio, Dalla Bontà) and indirectly (Larocca) as a pivotal event for reconstructing the reception of underground and non-conformist Soviet culture in Italy. The organisation of the most famous and impressive Western event entirely devoted to the underground culture of the Soviet bloc countries was made possible by a vast and efficient network of transnational contacts who worked to bring to Venice not only the works of numerous non-conformist and underground artists, but also a variety of clandestine cultural objects. Indeed, the programme of the *Biennale of Dissent* also featured the exhibition *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat* [Books, magazines, posters, photographs, videotapes, *samizdat*], dedicated to a wide range of cultural artefacts and original documents that had arrived clandestinely from behind the Iron Curtain – *samizdat* (magazines, literary journals, essays, open letters and appeals) and *magnitizdat* (documentary audiotapes and videotapes on various aspects of life in the socialist countries of the Soviet bloc), photographs, posters and *tamizdat* – thereby allowing us to place Italy at the centre of a complex web of transnational network that played a determinant role in the production, circulation and reception of Soviet underground culture during the Cold War.

2. ITALY, 1977: THE RECEPTION OF SOVIET AND EASTERN EUROPEAN DISSENT

1977 is generally considered the year when the high tide of the Great Détente began its decline: during the fall of the year the US government undertook a dubious campaign to accuse the Soviet Union of ‘destabilizing Africa’ (Donaghy). The celebrations marking the 60th anniversary of the October Revolution (7 November 1977) were preceded a few weeks earlier by the opening of the follow-up meetings to the Helsinki Accords, held in Belgrade (4 October 1977–9 March 1978) to review the effectiveness of Helsinki’s Basket IV, which established monitoring mechanisms to

⁶ On Mondadori’s editorial policy for the publication of Russian *tamizdat*, see Sicari “Ital’ianskii Tamizdat”; on the Italian editorial history of E. Ginzburg’s work, see Parisi, “Da Magadan”. On the Italian editorial history of A. Solzhenitsyn’s *The First Circle*, see Sicari, “The Literary Agent”; Garetto and Mazzucchelli; and Mazzucchelli in this volume.

oversee the effective application and implementation of the agreements by the signatory states.⁷ On that occasion, great attention was paid to the compliance with Principle VII of the Agreements, which enshrined respect for human rights and fundamental freedoms. This had the side-effect of polarising and exacerbating the tensions between the two blocs, effectively shifting the ideological struggle to the front line of the defence of human rights in the year that began with the publication of *Charta77* (7 January 1977). Moreover, after the signing of the Helsinki Accords in 1975, respect for human rights was at the forefront of the demands of Soviet and Eastern European dissidents, who began to set up various non-governmental organisations and informal groups – foremost among them the *Moskovskaia Khel'sinskakaia gruppa* [Moscow Helsinki Group] – whose aim was to denounce any violations of the Agreements by the USSR and other satellite states.⁸ Therefore, just as the year 1968 marks the beginning not only of a global cycle of social protests but also of the emergence of new international networks (Lomellini, “Il Sessantotto” 15; Flores and Gozzini), 1977 is the year in which some of these transnational networks took action to raise international public awareness of the fate of opposition movements in the USSR and its satellite states.

Against the backdrop of that eventful year, Italy – which on the domestic level was facing an extraordinary period of intense social and cultural activism, political participation, mass protests and social tensions⁹ – found itself at the centre of the world's attention, hosting two high-profile events that contributed significantly to the Western reception of dissent and non-conformist culture in the Eastern Bloc: the second session of the Sakharov Hearings (25-28 November, Rome)¹⁰ and the *Biennale of Dissent* (15 November-15 December, Venice), both of which aimed at promoting the democratisation of Soviet society through international public pressure on the Kremlin (Boel, “International Sakharov Hearings” 81). In particular, the Venetian event was dedicated that year to Soviet, Central and Eastern European cultural dissent. Thus, on the international stage, it became a strategic instrument employed to shine a spotlight on dissent within the Eastern Bloc and, consequently, on human rights violations in the USSR and its satellite states, with the aim of pressing Moscow ahead of the Belgrade meeting by leveraging the commitments made under the

⁷ The substantive human rights provisions – including freedoms of conscience, information, and movement – reside within Basket III of the Helsinki Accords, while Basket IV provided the institutional framework required to monitor compliance, enforce those rights, and schedule future follow-up meetings.

⁸ The Moscow Helsinki Group was founded on 12 May 1976 with the aim of monitoring the Soviet government's compliance with the Helsinki Accords and denouncing human rights violations in the USSR. For a detailed account, see Alexeeva, “The Moscow Helsinki Group” and Alekseeva, *Istoriia* 65-76.

⁹ In 1977, a new student movement stood up against the established order, the so-called ‘Movimento del 77’ [Movement of ‘77], an underground counter-cultural social movement which promoted the cultural revolution using irony, creativity and play, an ideal embodied, among others, by the Indiani Metropolitani [Metropolitan Indians]. Despite the playful and non-violent attitude of the movement, the protests were violently struck down when, in Bologna, the left-wing student Francesco Lorusso was killed (11 March 1977) by police forces during clashes, resulting in an urban guerrilla. The Bologna riots ushered in a year of deep tensions that caused a long series of deaths among the protesters and the police. On the topic, see Edwards, Hajek and Mariscalco.

¹⁰ The International Sakharov Hearings examined human rights violations in the Soviet bloc. The first session took place in Copenhagen (1975), the second was held in Rome (1977), the third in Washington DC (1979), the fourth in Lisbon (1983), and the fifth in London (1985). A sixth session should have taken place in Bonn (1986) but was never organised. For a detailed discussion of the topic, see Boel 2021.

Helsinki Accords. On the domestic level, however, it also served the Italian socialists' purpose of putting the PCI in a difficult position both with the Communist Party of Soviet Union (CPSU) and with public opinion at home. It was no coincidence that Italy – the Western NATO allied country boasting the largest communist party – was chosen as the venue for these two major events (102).

The *Biennale of Dissent* was divided into nine sections (visual arts; music; cinema; theatre; mass media, communications, books and *samizdat*; literature and poetry; history; religion; and scientific research) and hosted three different exhibitions: one dedicated to the visual arts of the USSR, *La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale* [The new Soviet art: a non-official perspective];¹¹ one entirely dedicated to Czechoslovak graphic art, *Grafica cecoslovacca: Undici anni di ricerca, 1965-1975* [Czechoslovak graphic art: eleven years of research, 1965-1975];¹² and, finally, the exhibition *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat* [Book, magazines, posters, photographs, videotapes, *samizdat*],¹³ dedicated to a vast collection of photographic, audio, video and literary materials documenting the various forms of cultural dissent produced clandestinely in the Eastern Bloc (*samizdat*, *magnitizdat*) and in the Western Bloc (*tamizdat*).

The programme was enriched by the film festival *Cinema e paesi dell'Est* [Cinema and the Eastern Countries],¹⁴ the theatre festival *Il teatro dell'Est* [Theatre of the East]¹⁵ and two music festivals dedicated respectively to dissident singer-songwriters and 'bards' – *Cantautori del dissenso: récitals di canzoni e poesie di artisti esponenti del dissenso* [Singer-songwriters of dissent: recitals of songs and poems by dissident artists]¹⁶ – and to censored Soviet composers, who had emigrated from the Eastern Bloc or were active in the Soviet underground scene – *Sovetskaja Muzyka* [sic] [Soviet Music].¹⁷ This rich cultural programme was further complemented by a series of sev-

¹¹ Curated by Enrico Crispolti and Gabriella Moncada, the exhibition took place at the Palazzetto dello Sport in the Arsenale in Venice (15 November-17 December 1977). Among the artists on display were: Aleksander Melamid, Lev Nussberg, Ernst Neizvestnyi, Jan Kotik, Ilia Kabakov and many others. On the *Biennale of Dissent*, see: Biennale, *Il dissenso culturale*; Parisi, "Zwischen Unstimmigkeit"; Molok, "Biennale dissidentov"; May, Bertelé, "Venice 1977" and Enrico Crispolti, 62-119. On Soviet participation in the Venice event over the years and on the activities of the Russian pavilion at the Biennale, see Molok *Russkie khudozhniki*. On Soviet participation to the Biennale from 1924 until 1962, see Bertelé, *Arte sovietica*.

¹² At the exhibition, which was held at the Querini Stampalia Foundation in Venice, works by 13 artists were exhibited, including Alena Kučerová, Adriana Šimotová, Oldřich Kulháněk, and Jan Krejčí (Biennale, "Il dissenso culturale" 546-548).

¹³ The exhibition was held in the Ala Napoleonica of the Museo Correr, in Venice's St Mark's Square. The exhibition featured 2,500 items, including books and magazines (*tamizdat*); manuscripts and typescripts of pamphlets, open letters, appeals, and magazines (*samizdat*); *magnitizdat*; photographs by Victor Abdalov and I. Kynkl; posters; and videotapes (Biennale, "Il dissenso culturale" 578-80).

¹⁴ The screenings took place at the Cinema Olympia (St. Mark), Sala Pasinetti (Ca' Giustinian) and Malibran Theater in Venice. The programme of the film festival – realized with the active contribution of Antonín Liehm and curated by Mira Liehm – featured also a series of initiatives (round-table discussions and seminars) dedicated to the work of Sergey Paradzhanov, who was at the time a prisoner of conscience in the USSR. (Biennale, "Il dissenso culturale" 553-64).

¹⁵ The theater festival (December 5-6) featured screenings of films, videotapes, and audiotapes of excerpts from plays directed by Andrei Serban and Otomar Krejča, a tribute to Václav Havel by director Sergio Genni, and a film by director Erwin Piscator based on a short story by Anna Seghers. The screenings were followed by a conference titled *Teatro-provocazione: il non allineamento nel lavoro teatrale nei paesi dell'Europa dell'est* [The theater of provocation: non-alignment in Eastern European countries' theater] (December 7-8) (Biennale, "Il dissenso culturale" 580-86).

¹⁶ The festival in Venice saw the performance of singer-songwriters Wolf Biermann (19 November 1977, Teatro Malibran), Karel Kryl (28 November 1977, Ateneo Veneto), Aleksandr Galich (3 December 1977, Ateneo Veneto), and Aleksei Khvostenko (5 December, Cinema Olympia) (Biennale, "Il dissenso culturale" 593-596).

¹⁷ The programme, curated by Valerii Voskoboinikov, featured several concerts which took place on 6- 7 and 11-

en international conferences dedicated to numerous aspects of Soviet life: art in its multi-faceted expressions (visual arts, film, literature, theatre), religion, scientific research, and history.¹⁸ These conferences saw the participation not only of dissidents and so-called *inakomysliashchie* ('those who thought differently') who had already emigrated to the West (such as Vladimir Bukovskii, Andrei Amal'rik, František Janouch, Antonín Liehm, André Glucksmann, Natal'ia Gorbanevskiaia, Aleksander Smolar, Leonid Pliushch, Zhores Medvedev, Liudmila Alekseeva, Josef Skvoretsky, and many others), but also of international scholars and intellectuals of the calibre of Norberto Bobbio, Alain Besançon, Georges Nivat, Julia Kristeva, Michel Foucault, Susan Sontag, Alberto Moravia, and Gordon Skilling. Amidst the cultural ferment of that Venetian winter, the tensions arrived at rather critical levels. The political temperature, however, had already started to rise as early as in January 1977, when the first rumours regarding the *Biennale* had begun to circulate.

3. VENICE, 1977: THE BIENNALE OF CULTURAL DISSENT IN EASTERN COUNTRIES

In the early years of the Biennale's presidency of Carlo Ripa di Meana,¹⁹ relations between the Venetian institution and the Soviet Union were fruitful, as demonstrated by a rich documentation held at the archive of contemporary arts (Archivio Storico delle Arti Contemporanee, ASAC) in Venice. From 18 to 22 May 1975, a delegation comprising the president, the director of visual arts and architecture – Vittorio Gregotti – and an interpreter and expert on Soviet culture – Maria Roncalli Doria²⁰ – travelled to Moscow, at the suggestion of the Venetian institution itself and at

13 December at the Benedetto Marcello Conservatory in Venice. On those occasions, works by D. Shostakovich, A. Rabinovich-Barakovsky, P. Herschkowitz, I. Dorfmann, Yu. Markowitsch, E. Denisov, M. Barolsky, S. Gubaidulina, M. Kopytman, T. Mansurian, A. Schmittke and V. Silvestrov were performed (Biennale, "Il dissenso culturale" 596-99).

¹⁸ The conferences were all held in the Napoleonic Wing of the Correr Museum, in Venice's St Mark's Square. The programme of the various conferences was organised as follows: *Libertà e socialismo: momenti storici del dissenso* [Freedom and socialism: historical moments of dissent] (15-18 November); *Avanguardie e neo-avanguardie nell'est europeo* [Avant-gardes and neo-avant-gardes in Eastern Europe] (19 November 1977); *Cinema e paesi dell'est* [Cinema and the Eastern European countries] (25-27 November); *Il dissenso religioso* [Religious dissent] (29-30 November); *L'altra letteratura: crisi dell'egemonia e contraddizioni nelle culture dell'est europeo* [The other literature: crisis of hegemony and contradictions in Eastern European cultures] (1-4 December); *Teatro provocazione: il non allineamento nel lavoro teatrale nei paesi dell'Europa dell'est* [Provocation theatre: non-alignment in theatrical work in Eastern European countries] (7 December); *La libertà della ricerca scientifica: problemi della scienza e degli uomini di scienza nei paesi dell'Europa dell'est* [Freedom of scientific research: problems of science and scientists in Eastern European countries] (9 December); *Musica e potere* [Music and power] (12-13 December). On 4 December, as part of the literary conference, the Ateneo Veneto hosted a reading by the Russian poet Iosif Brodskii.

¹⁹ Carlo Ripa di Meana (1929-2018) was born into an aristocratic family and, in the 1950s, became involved with the PCI, serving as an editor at *l'Unità* (1950-1953) and later, on behalf of the PCI, directing in Prague the International Union of Students' magazine, *World Student News* (1953-1956). In 1957, following the invasion of Hungary, he left the PCI and aligned himself with the PSI, joining the party's Central Committee. From 1958 to 1960, Ripa di Meana edited the magazine *Passato e presente*. From 1974 to 1978, he served as President of the Venice Biennale. From 1979 to 1984, Ripa di Meana served as a Member of the European Parliament. In 1993, after leaving the PSI, he became the national spokesperson for the Federation of the Greens, within whose ranks he was appointed Minister of the Environment (1992-1993), and later served as a Member of the European Parliament (1994-1999).

²⁰ Maria Roncalli Doria, also known as Mariolina Doria de Zuliani Marzotto, is a Venetian of noble descent, and a Slavist graduating in Russian language and literature from the Ca' Foscari University of Venice. She began visiting the USSR in the 1960s, thanks to a ministerial scholarship (Bertelè, *Enrico Crispolti* 63). During her visits behind the Iron Curtain, she became friends with Iosif Brodskii, who, after emigrating to America, was a regular guest in the lagoon city. In the opening paragraphs of his essay dedicated to the lagoon city, *Fondamenta degli Incurabili* [Watermark] (1989), Brodskii refers to his friend Doria de Zuliani without ever naming her directly, describing her as "the nu-

the invitation of the USSR Ministry of Culture, to discuss Soviet participation in the Biennale's activities for the 1976-1978 triennium (ASAC Fs AV 1975a). The report drawn up by Carlo Ripa di Meana upon his return to Italy stated that during the meetings with the Soviet delegation²¹ various requests had been put forward for the different sectors of the Biennale: a collaboration with the Taganka Theatre, directed by Iurii Liubimov, for the staging of *Ten Days That Shook the World* and *Hamlet*; a musical performance by composer Edison Denisov; the screening of Andrei Tarkovskii's latest film *Zerkalo* [The Mirror] and of the complete works of director Vasily Shukshin; an exhibition by Aleksander Rodchenko; one on Soviet architecture from 1917 to 1930; another dedicated to the Tretyakov Gallery's unexhibited collections; and, finally, one dedicated to the Soviet Union's historical participation in the Biennale (ASAC Fs AV 1975a). On that occasion, the two delegations had also discussed collaboration between ASAC and various Soviet institutions, including the Lenin Library, the State Institute for Art Studies of Moscow, and the Moscow Art Theatre Studio Nemirovich-Danchenko (ASAC Fs AV 1975a). However, despite the variety of projects proposed by the Venetian institution, in his report Ripa di Meana stated that the main objective of the Biennale mission was to safeguard relations with the USSR, in the belief that "it would be very useful for resolving many delicate situations at the new Biennale, including with many other [socialist] countries" (ASAC Fs AV 1975a).²² Later in his report, Ripa di Meana mentions a private conversation with the commissioner of the Soviet pavilion – Vladimir Goriainov – regarding the national pavilions of other socialist countries, during which Goriainov had informed him that he "had made contact with his colleagues in Hungary and Poland to ascertain their views on the organisation of the new Biennale" (ASAC Fs AV 1975a).²³ And even though not all the requests put forward by Ripa di Meana had been accepted by the Soviet Deputy Minister of Culture Vladimir Popov – such as, for example, the participation of the composer Edison Denisov – nevertheless he expressed a positive view on the possibility of future collaborations, proposing the staging of an exhibition on the theme of 'art and revolution' dedicated to the Soviet avant-garde from 1917 to 1925. At the conclusion of the meetings, the USSR's participation in the 1976 Biennale was confirmed, as was its support for the organisation of the exhibitions proposed by the Biennale delegation for the years to follow (ASAC Fs AV 1975a). To seal the agreements reached and the commitment to continue the collaboration between the USSR and the Biennale, Ripa di Meana

tria-clad sight", "the only person I knew in the city" or, simply, "the Veneziana". In 1975, Doria De Zuliani was appointed by the Biennale as consultant for relations with the USSR. She served as director of the Italian Cultural Institute in Moscow (2000-2002) and she is a retired professor of Russian language and literature.

²¹ The Soviet delegation was formed by the Minister of Culture Pëtr Demichev, the Deputy Minister of Culture Vladimir Popov, the head of the Department of Fine Arts Aleksander Khalturin, the commissioner of the Biennale Soviet Pavilion Vladimir Goriainov, the official of the Ministry of European Affairs Popova, and the First Secretary of the Union of Artists Tair Salakhov (ASAC Fs AV 1975a).

²² "[S]arebbe stato molto utile per sbloccare molte delicate situazioni della nuova Biennale anche con molti altri paesi [socialisti]". Where not otherwise indicated, all translations are of the author. *IS*

²³ "[A]ver preso contatto con i suoi colleghi di Ungheria e Polonia per conoscere il loro parere a proposito dell'impostazione della nuova Biennale".

presented a letter of thanks to the Soviet Deputy Minister of Culture Vladimir Popov during their final meeting on 21 May 1975 (ASAC Fs AV 1975b).

The collaboration with the Soviets continued successfully into the following year. On 27 May 1976, Ripa di Meana issued a statement published in the newspaper *Izvestiia* on the occasion of the 200th anniversary of the Bolshoi Theatre in Moscow (Ripa di Meana, “Nepovtorimyi balet”), as if to confirm the ‘bright future’ of this cultural cooperation. On 19 June, in the pages of the *Corriere della Sera*, Ripa di Meana hinted to the Italian public at “the most interesting agreement for 1977” concluded by Gregotti with Moscow for the staging of “an exhibition that will be remembered for years and years all over the world” (Ripa di Meana, “Una sfida”).²⁴ Gregotti himself echoed this statement the following week in the pages of the same Italian newspaper, confirming that the programme for the 1977 event was already ready and awaited only the approval of the executive committee and confirmation of funding from the Italian government (Gregotti, “La polemica”), on which the Venice Biennale was still dependent at the time.

Beyond these press announcements, however, as late as 31 August 1976, Ripa di Meana sent a letter to the head of the Soviet Department of Fine Art, Khalturin, seeking confirmation of the agreements reached between Vittorio Gregotti and commissioner Goriainov regarding the organisation of the exhibition *USSR 1917-1930*²⁵ scheduled for the 1977 Biennale at the Italian Pavilion of the Giardini in Venice. On 6 October 1976, Khalturin replied in the affirmative in a letter sent to Ripa di Meana²⁶ and in another addressed to Gregotti: after congratulating the latter on the success of the 1976 Biennale, he informed him of the establishment of a special Soviet commission of which he himself had been appointed chairman, postponing the finalisation of the remaining details to a meeting in Venice (ASAC Fs AV 1977a). Ripa di Meana’s reply was not long in coming: on 25 October, he invited the Soviet commission to attend a meeting to be held in Venice on 16 December 1976 (ASAC Fs AV 1976), which, however, did not take place due to Moscow’s failure to reply. On 3 January 1977, Ripa di Meana sent a reminder to Deputy Minister Khalturin, renewing the invitation for the Soviet delegation to attend the Venice meeting on a date to be agreed (ASAC Fs AV 1977b). Among the papers held at the ASAC, this letter is the last trace of any direct contact between Soviet cultural institutions and the Biennale presidency. Relations deteriorated rapidly when, following the publication on 7 January 1977 of *Charta77* by Czechoslovak dissidents, Ripa di Meana abruptly announced in the press that the next Biennale edition would be dedicated to cultural dissent in the Eastern Bloc countries:

²⁴ “[U]na mostra che verrà ricordata per anni e anni in tutto il mondo”.

²⁵ In a letter sent on 3 January 1977 by Vittorio Gregotti to Professor Manfredo Tafuri, a member of the committee appointed by the Biennale to organise the exhibition, the proposed title is *Il contributo degli artisti visivi alla costruzione del nuovo ambiente in Unione Sovietica tra il 1917 e il 1930* [The contribution of visual artists to the construction of the new environment in the Soviet Union between 1917 and 1930] (ASAC Fs AV 1977c).

²⁶ The letter sent by Khalturin to Ripa di Meana is not preserved in the archival funds of the Biennale; however, the archives hold Ripa di Meana’s reply to the Soviet Deputy Minister of Culture, dated 25 October 1976, which refers to the letter written by the latter on 6 October 1976 (ASAC Fs AV 1976).

[...] [N]ever before as in recent weeks – in the face of the extremely serious acts of cultural, moral and political repression taking place in the heart of Europe, in Prague, and finding grim echoes in Poland, the Soviet Union and Hungary – the free voice of the Venice Biennale, its work of independent documentation, its critical international influence, and its strong links with intellectuals and artists from all countries are recognised invaluable and indispensable. I am certain that the Executive Board, convened for 29 January, will commit the Biennale to speeding up the process so that in 1977 it may present a programme of high quality and depth in which, amongst other things, a documentation and debate initiative on the reality of dissent in Eastern Europe will be given ample scope and significance; an initiative free from any form of exploitation and realised through the solidarity of the international cultural community.²⁷ (Corriere della Sera, “Sul dissenso”)

Ripa di Meana’s solidarity with dissidents and with the cause of human rights in Eastern Europe did not merely stem from human empathy, but also from his long-lasting familiarity with the nation and people of Czechoslovakia. In the early 1950s, he was a member of the PCI and, in this capacity, had spent several years in Prague as Italian representative at the International Union of Students (UIE). In the Czech capital, he befriended Jiří Pelikán (Caccamo, “Quando Pelikan”) – who at the time was a leading figure in the Czechoslovak Communist Party and the secretary of the UIE – and many others Czech communists and intellectuals. In Prague, Ripa di Meana’s circle of acquaintances also included some Italian fellows, such as Bettino Craxi, who at the time was a representative of the Italian Student Union. It was precisely Ripa di Meana’s personal connection to Czechoslovakia that determined his departure from the PCI in the aftermath of the invasion of Prague, bringing him closer to the PSI, the party of which he was also a member at the time of his Biennale presidency.

In that eventful year of 1977, Ripa di Meana’s unexpected and seemingly impulsive change of direction had immediate repercussions, and the relations between the Soviet Ministry of Culture and the Biennale came to a standstill. Before long, the initial friction turned into open conflict and even led to diplomatic tensions between Italy and the USSR. The official signal came from Moscow via the pages of *Izvestiia*: on 4 February 1977, the Russian newspaper published an article by its Roman correspondent Vadim Ardatovskii, eloquently titled “Venetsianskaia metamorfoza” [The Venetian metamorphosis] (4). The article condemned Ripa di Meana who, contrary to his initial good intentions to broaden the Biennale’s international scope through the participation of the USSR and other socialist countries, had decided to dedicate the 1977 exhibition to dissidents from Eastern European countries, even announcing the display of a vast collection of clandestine texts. The Italian director was accused of “ideological sabotage”²⁸ through a thinly

²⁷ “[...] mai come in queste settimane dinnanzi ai gravissimi episodi di repressione culturale, morale e politica che hanno luogo nel cuore dell’Europa, a Praga, e trovano cupi riscontri in Polonia, Unione Sovietica ed Ungheria, si riconosce preziosa e indispensabile la voce libera della Biennale di Venezia, la sua opera di autonoma documentazione, la sua influenza critica internazionale, i suoi robusti contatti con gli intellettuali e gli artisti di tutti i paesi. Sono sicuro che il consiglio direttivo, convocato per il 29 gennaio, impegnerà la Biennale a forzare i tempi perché nel 1977 essa sia presente con un suo programma di qualità e di approfondimento in cui, tra l’altro, abbia ampiezza e significato una iniziativa di documentazione-dibattito sulla realtà del dissenso nell’Europa orientale, iniziativa libera da ogni strumentalizzazione e realizzata con la solidarietà della cultura internazionale”.

²⁸ “[И]деологическая диверсия”.

veiled anti-Soviet propaganda by transforming a popular international arts festival into a campaign against the socialist countries (4). From then on, the Soviet press spared no criticism, and the Venetian event was relegated to the semantic field of the “circus”²⁹ (Ardatovskii, “Provokatsionnaia vozna” 3), “provocation”³⁰ (Sovetskaia kul’tura 7) and “farce”³¹ (Kedrin 3). The press went so far as to ask rhetorically whether the ambiguous stance of Ripa di Meana – who, on the one hand advocated for collaboration with socialist countries and, on the other, strove to give voice to dissent in Eastern European countries – was due to “feigned naivety”³² or to a contemptuous “corrupt cynicism”³³ (Ardatovskii, “Provokatsionnaia vozna” 3).

On the domestic front, the reactions from the press were also intense, and the issue of human rights violations in Eastern European countries reignited controversy and polemics within the Italian left and, in particular, with the PCI. The latter, under the leadership of Enrico Berlinguer, in those years was distancing from Moscow by spearheading the Eurocommunism movement. Also the radical left-wing group around the newspaper *il Manifesto* played a leading role in the public debate that arose following the decision to dedicate the Biennale to dissent in Eastern Bloc countries.³⁴ Yet the issue of ‘dissidence’ in the Soviet bloc remained a delicate one on the left. In the pages of left-leaning daily *Paese Sera*, art historian Nello Ponente criticised Ripa Di Meana’s decision from both a factual and a practical standpoint, branding as opportunistic the intention to include in the 1977 programme both an exhibition of official Soviet art dedicated to the avant-garde – already agreed with Soviet institutions in 1975 – and one dedicated to unofficial art from the Eastern socialist countries (ASAC Fs AV 1977d). Ripa Di Meana was therefore accused of seeking to win support “from both the right and the left”,³⁵ whilst running the risk of failing to do justice to the Venetian cultural institution he presided over. Giulio Carlo Argan – one of the leading art critics on the international scene, who at the time was also the mayor of Rome and was close to the PCI – also criticised Ripa di Meana’s proposal, deeming it insubstantial from a strictly artistic point of view and emphasising that it seemed a rather “unilateral display of anti-Sovietism”³⁶ which would turn into a parade of dissidents organised with a deplorable “Red

²⁹ “[Ц]ирк”.

³⁰ “[П]ровокация”.

³¹ “[Ф]арс”.

³² “[Н]аигранная наивность”.

³³ “[О]плаченный цинизм”.

³⁴ In open opposition to the PCI and, equally, to the Biennale organization, shortly before the opening of the Venice event, *il Manifesto* organized a conference in the lagoon city dedicated to cultural and political opposition in the countries of the *socialismo reale* [really existing socialism]. The conference *Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie. Una discussione a sinistra* [Power and opposition in post-revolutionary societies. A discussion on the left] (November 11-13, 1977) saw the participation of several Western leftist intellectuals, such as the journalist Rossana Rossanda – who promoted the initiative –, Fernando Claudin, Louis Althusser and Michel Foucault; as well as several Soviet and Eastern European dissidents, such as Zdenek Mlinar, István Mészáros, Leonid Pliushch, Krzysztof Pomian, Jacek Kuroń, and Adam Michnik. The debate was then continued in 1979, with the organization of a second conference entitled *Le società post-rivoluzionarie: l’altro volto della crisi mondiale* [Post-revolutionary societies: the other face of the world crisis] (4-7 January, Milan). Both conferences represented a turning point in the Italian left.

³⁵ “[S]ia a destra che a sinistra”.

³⁶ “[U]n’unilaterale manifestazione di antisovietismo”.

Cross nurse zeal”³⁷ (Argan, “È una Biennale” 65-67). Reiterating his critical position also in the PCI’s press organ – *l’Unità* – Argan clarified that he disagreed with Ripa di Meana’s proposal not as a left-wing mayor, but as an art critic, expressing his perplexity in these terms: “Modern arts is all in disagreement with the systems and regimes in which it exists: why limit ourselves only to that which dissents from the regimes of socialist countries?”³⁸ (Argan, “Una intervista” 2).

Meanwhile, in the pages of the *Corriere*, leading PSI figure Claudio Martelli supported Ripa di Meana’s decision, declaring that the Venetian event would spark a debate among the left (Martelli): but, in doing this, he basically confirmed that the choice of this theme was driven by political rather than artistic reasons. The PSI’s support and assistance in organising the *Biennale of Dissent* was undeniable, and Ripa di Meana himself stated years later that “[d]uring that difficult period of the *Biennale [of Dissent]*’s gestation, it was truly Bettino Craxi and Claudio Martelli, along with the De Michelis brothers³⁹ and a few others, who lent me their support”⁴⁰ (Biennale, “La Biennale del Dissenso”). Almost all the people he mentioned were prominent figures of the PSI: Craxi was the party secretary, Martelli was one of its leaders, and Gianni De Michelis was an MP in the Chamber of Deputies from the Venice electoral district.⁴¹ On the domestic political front, the socialists accused the communists of failing to openly condemn human rights violations in the USSR and Eastern Europe so as not to upset Moscow, using this argument to discredit the PCI in the eyes of the left-wing electorate. On the international front, however, the decision to dedicate the 1977 *Biennale* to the theme of dissent in Eastern European countries complied with the new direction of American foreign policy, which, from the outset of the Carter administration, had shown to be particularly sensitive to human rights issues in the countries of the Soviet bloc. Jimmy Carter famously expressed his unconditional support to Soviet dissidents shortly after taking

³⁷ “[Z]elo da crocerossina”.

³⁸ “L’arte moderna è tutta in dissenso con i sistemi e i regimi in cui vive: perché limitarsi solo a quella che dissente dai regimi dei paesi socialisti?”. While critical of Ripa di Meana decision, the PCI was also careful to distance itself from the CPSU: in June 1977 an editorial in *l’Unità* responded tit-for-tat to the attacks launched by Soviet newspapers on the Venice event, claiming that, “although our skeptical and critical position regarding the ways and forms in which the initiative, decided by the majority of the Biennale Board of Directors, is intended to be implemented is well-known, an attack like that of *Literaturnaia Gazeta* is unacceptable, as it does not discuss, it attacks; it does not contest, it insults” [“[è] nota la nostra posizione, di riserva e di critica, verso i modi e le forme con cui si intende realizzare l’iniziativa decisa, a maggioranza, dal Consiglio di amministrazione della Biennale. Tuttavia, è inaccettabile un attacco come quello della *Literaturnaia Gazeta*, che non discute, ma aggredisce, non contesta, ma insulta”] (*Unità*, *Attacco della ‘Literaturnaia’*). The PCI’s newspaper also distanced itself from Moscow’s stance in the case of the attempt of the Soviet ambassador in Italy to interfere with the autonomy of the Italian cultural institution: on this topic, see further information below in this essay.

³⁹ The ‘brothers De Michelis’ were Gianni De Michelis (1940-2019) – deputy in the ranks of PSI and former Minister of State Holdings (1980-1983), Minister of Labour and Social Security (1983-1987), Deputy Prime Minister (1988-1989) and Minister of Foreign Affairs (1989-1992) – and Cesare De Michelis (1943-2018) – literary critics, professor of Italian literature at the University of Messina and Padua, and editor of the publishing house Marsilio (1969-2018).

⁴⁰ “Durante quella difficile gestazione della Biennale a darmi man forte furono davvero Bettino Craxi e Claudio Martelli, con i fratelli De Michelis e pochi altri”.

⁴¹ It is also worth to notice here that, at the local level, in those years Venice was governed by a council composed of members of the PSI and the PCI, a detail that adds a further layer of complexity to the relationships that governed the Italian left in the Seventies. Despite a context of general fragmentation and opposition, the PCI and PSI also had spaces for mutual collaboration.

office, replying to the letter that Andrei Sakharov⁴² had sent him to plead the cause of human rights in the USSR (5 February 1977)⁴³ and meeting informally with Vladimir Bukovskii⁴⁴ at the White House (1 March 1977) (Snyder 91-92).

The proposal for an exhibition dedicated to the unofficial culture and dissent of the Eastern Bloc countries was strongly opposed by Soviet authorities, who did not hold back in their diplomatic reactions, threatening to withdraw, with all the other socialist countries, from the Venice event through the Soviet ambassador in Rome, Nikita Ryzhov. The scandal erupted the day after Ripa di Meana was convoked by the Secretary General of the Italian Ministry of Foreign Affairs Raimondo Manzini and the Director General for Cultural Relations with Foreign Countries Vittorio Montezemolo, who was also Ripa di Meana's uncle. During the meeting, Ripa di Meana was informed of the Soviet ambassador's protests. The following day, claiming that on that occasion he had been subjected to unacceptable pressure from officials of the Italian Ministry of Foreign Affairs in order to dissuade him from the idea of dedicating the Biennale to dissent in Eastern countries (Ripa di Meana and Mecucci) – pressures which, however, the Italian Minister denied in an official ministerial statement (ASSR MR 1977a) – he tendered his resignation as president of the Biennale (ASSR MR 1977b; Corriere, “Pesante intervento russo”). The resignation, however, merely reignited the controversy, raising an outcry in support of Ripa di Meana and the inde-

⁴² Andrei Sakharov (1921-1989) was a Soviet physicist, dissident and human rights activist. In 1975, he was awarded the Nobel Peace Prize. He worked for years on the Soviet program for the development of thermonuclear weapons, but, growing concerned about nuclear proliferation and after warning the government that the development of antiballistic missile defense posed a serious threat of global nuclear war, in 1968 he wrote the essay *Razmyshleniia o progresse, mirnom sosushchestvovanii i intellektual'noi svobode* [Reflections on progress, peaceful coexistence, and intellectual freedom], which circulated in *samizdat* and *tamizdat*. Together with his wife Elena Bonner (1923-2011), he was very active in the Soviet human rights movement: Sakharov was among the founders of the *Komitet prav cheloveka v SSSR* [Committee on human rights in the USSR]. For his activity in defence of human right, he was persecuted by Soviet authorities and was exiled with Bonner near Moscow, in the city of Gor'kii (today Nizhnii Novgorod), a city then closed to foreigners. In 1986 Sakharov was rehabilitated by Mikhail Gorbachev and went back to Moscow, where he died in 1989.

⁴³ Jimmy Carter's letter to the Nobel Peace Prize-winning physicist Andrei Sakharov is held at Harvard's Houghton Library, in the Sakharov collection (HOU MS Russ).

⁴⁴ Vladimir Bukovskii (1942-2019) was a Soviet human rights activist. Because of his activities, he spent twelve years in psychiatric hospitals, labor camps, and prison. He denounced the abuse of psychiatry for political purposes and, together with his fellow inmate – the psychiatrist Semën Gluzman – wrote a manual for dissidents explaining how to avoid being committed to a psychiatric hospital – *Posobie po psikhiiatrii dlia inakomysliashchikh* [Manual on psychiatry for dissidents] – which circulated widely in *samizdat* and *tamizdat*. Thanks to various Western campaigns in support of his release, in 1976 he was freed through a prisoner exchange with the General Secretary of the Communist Party of Chile, Luis Corvalán, and expelled from the USSR. In 1978, he wrote his biography, which was first published in *tamizdat* in English – *To Build a Castle: My Life as a Dissident* (1978) – and later in the original Russian – *I vozvrashchaetsia veter* [The wind returns, 1979] – before being translated into numerous languages, including Italian: *Il vento va e poi ritorna* (1978). In Italy, the PCI's Secretary General Enrico Berlinguer participated to the campaign in defence of Bukovskii: he sent a letter to PCUS's Secretary General Leonid Brezhnev (6 August 1976) to plead Bukovskii's cause by asking for his pardon, to which the Central Committee (CC) of the CPSU answered on August 26, rejecting the request and complaining about the Italian communists' “lack of information about Bukovskii's anti-Soviet activities” (TsK KPSS). The support offered to the dissidents by Berlinguer and Georges Marchais – the then Secretary General of the PCF – had already attracted the attention of the chairman of the KGB, Iurii Andropov, who as early as 1975 denounced the statements by both leaders on the issue of human rights in the USSR as a threat to the stability of the Soviet state (Andropov, “Zapiska N. 3213-A”). A warning reiterated again in 1976, when he reported to the CC about the danger that Soviet dissidents exploited the statements of Western Communist leaders (in particular, these of Berlinguer and Marchais) to reinforce and promote their own anti-Soviet stances at home, as well as abroad (Andropov, “Zapiska N. 394-A”).

pendence of the Biennale as a cultural institution.⁴⁵ A few weeks later, following a parliamentary inquiry into the matter, the president's resignation was withdrawn. The real crux of the matter, however, remained the Italian government's funding of the Venetian event, which arrived late and risked jeopardising the entire organisation, as pointed out by Vittorio Gregotti, the outgoing director of the Biennale's Visual Arts Sector, in the pages of the *Corriere* ("Pesante intervento russo"). For this reason, work on the 1977 *Biennale's* edition began with significant delay and preparations were carried out in a frantic rush over the course of only a few months. Nevertheless, thanks to the first transnational contacts between the *Biennale* organisers and numerous personalities of the Eastern European diaspora in the West – already established by early 1977 – the programme was drawn up and the exhibition *Libri, riviste, manifesti, fotografie, videotapes, samizdat* opened in November of that year.

4. THE 'BIENNALE NETWORK'

In the programme of the *Biennale of Dissent*, the paragraph devoted to the presentation of the exhibition *Libri, riviste, manifesti* mentioned the collaborators of the project as follows:

This project was developed by Massimo Pini with the contribution of Leo Łabedz, Iurii Mal'tsev, Dario Staffa, Gino Bianco, Lia Wainstein, Gianlorenzo Pacini, Jiri Pelikan, Nicola Matteucci, Ennio Caretto, Carlo Sartori, and Alberto Luna. The operational implementation of the exhibition Books and Samizdat was entrusted to Professor Gianfranco Dogliani of the University of Venice, who will be associated with Dr. Piergiorgio Branzi.⁴⁶ (ASAC Fs AV 1977e)

However, the transnational network of socio-cultural actors – who contributed materially or otherwise to the organisation of this exhibition – included many other people, as for example Leopold Łabedz⁴⁷. For reconstructing and mapping the relational connections which linked together several actors (nodes) involved in the transnational socialization of texts (*samizdat* and *tamizdat*), the correspondence of Leopold is very useful. In a letter he sent to the American jour-

⁴⁵ On this subject, see Bevilacqua; Bianchi; Tornabuoni; Unità, "La Biennale" and "I comunisti".

⁴⁶ "Questo progetto è stato elaborato da Massimo Pini con l'apporto di Leo Łabedz [sic], Juri Malceev [sic], Dario Staffa, Gino Bianco, Lia Wainstein, Gianlorenzo Pacini, Jiri Pelikan, Nicola Matteucci, Ennio Caretto, Carlo Sartori e Alberto Luna. La realizzazione operativa della mostra *Libri e Samizdat* è stata affidata al professor Gianfranco Dogliani dell'Università di Venezia, al quale verrà associato il dottor Piergiorgio Branzi".

⁴⁷ Leopold Łabedz (1920-1993) was a prominent figure of the Polish diaspora and one of the leaders of the Congress for Cultural Freedom (Shils and Coleman 437). Born in the USSR in a Polish family, he grew up in Warsaw and studied medicine in Paris. After the Nazi occupation of Poland, in 1939 he fled to the Soviet zone of occupation and was imprisoned and sent to the Gulag. In 1942, following the Sikorski-Mayski agreement – signed by the Polish government-in-exile and Soviet Russia – he was released from the Gulag and joined the 2nd Polish Corps led by General Władysław Anders, with which he went to Italy, where he took part, among others, in the Battle of Monte Cassino (1944) and the Battle of Bologna (1945). After the SWW Łabedz stayed in Italy, where he studied at the University of Bologna, and after he moved to United Kingdom, where headed the London office of Committee for the Defense of Workers (KOR). In 1955 he founded the journal *Soviet Survey* – a publication subsidized by the CIA through the CCF, which he co-edited with Walter Laqueur since 1961 – after renamed *Survey: A Journal of Soviet and East European Studies*, of which Łabedz became its editor-in-chief in 1964 until 1989. Łabedz was a leading figure of the CCF, a role that he maintained also after the renaming of the organization as International Association for Cultural Freedom (IACF).

nalist Patricia Blake⁴⁸ on 17 August 1977, Łabedz stated that, following Ripa di Meana's request, he was "collecting material for the exhibition of *samizdat*, as well as some other things which may be useful" (HILA 1977a). The following day, Łabedz wrote to the president of the Biennale – whom he had previously met in Lucca in July (HILA 1977b) – to discuss the matter in person, reporting that:

[I]mmediately after my return from Lucca, I began to make arrangements to collect the material for the Biennale exhibition, and I hope to be able to get it by the middle of September [sic]. The bulk of the material will consist of *samizdat* manuscripts, books from them published in the West [*tamizdat*], and photographs which I hope to collect in London. Friends in Amsterdam, Paris, and Munich have promised to do the same; I then plan to take a car (with Mr. A Stypulkowski), collect the material from these places and bring it to you. I can see no other practical way of doing it in the short time that is left. (HILA 1977c)

As we have seen, the PSI played a key role in the organisation of the *Biennale of Dissent*. The contacts that made the exhibition possible must therefore be traced within the transnational 'socialist network' or, to be more precise, within the network of collaborations between several socialist and anti-communist socio-cultural actors (institutions and individuals) which arose and consolidated in 1977. A closer analysis of Łabedz's correspondence allows us to establish that the first contacts with the leadership of the PSI, and in particular with Craxi, were already established in the spring of that year. In a letter sent on 24 April 1977 to Carl Gershman,⁴⁹ executive director of the American Social Democrats, Łabedz shared his impressions of a trip to West Berlin: regarding the coordinated actions to be undertaken in view of the Belgrade *follow-up* meetings of the Helsinki Accords – the "business of Belgrade" – he mentioned that the situation was "very depressed", because "the Europeans reacted very negatively, with Germans [Social Democrats] being the worst" (HILA 1977d). However, Łabedz also added that "[o]n the other hand, my experience in Rome with Kraxi [sic] and the Socialist trade unionist was very good" (HILA 1977d), suggesting that this meeting offered a broad scope for collaboration with the Italian socialists ahead

⁴⁸ Patricia Page Blake (1952-2010) was an American Slavist, literary critics and journalist specialized in Russian literature and Soviet affairs. For her stunning beauty, she was also a model. Blake was a correspondent in the Soviet Union and an associate editor for *Time-Life*, and the consultant on Soviet affairs for *The New York Times*, where she also published several articles about Soviet and Russian literature. She has edited five collections in English translation of Soviet Russian literature, including *Dissonant Voices in Soviet Literature*, *Halfway to the Moon: New Writing from Russia*, and *Writers in Russia*, all co-edited with Max Hayward. She was an Associate of Harvard's Davis Center for Russian and Eurasian Studies and collaborated actively with the CCF, being also married with the White Russian expatriate composer Nikolas Nabokov (1903-1978) – the cousin of the writer Vladimir Nabokov – a leading figure of the CCF, and later the president of the IACF (Horowitz). In 1982 Blake married the journalist Ronnie Dugger (1930-2025), the founder of the American Alliance for Democracy (1996). Under the fictional name of Portia Brown, she was also mentioned in Vsevolod Kochetov's controversial novel – *Chego zhe ty khochesh'*? [What do you want?] (1969) – where Blake is depicted as a beautiful spy.

⁴⁹ Carl Gershman (1943) was the executive director of the American Social Democrats (1974-1980, SDUSA), a social democratic organization in the United States. SDUSA formed in 1972 as the successor to the Socialist Party of America (SPA), which splintered into three groups: SDUSA, the Democratic Socialist Organizing Committee, and the Socialist Party USA. Strongly anti-communist, in 1980 he was a resident scholar at Freedom House. From 1984 until 2021, he was also the president of the National Endowment for Democracy (NED), an American private, congressionally funded, grant-making institution that supports non-governmental groups working for democracy around the world.

of the Belgrade meetings. The cooperation referred to on this occasion consisted in supporting the defence of human rights in the USSR and its satellite states, with the aim of putting the Soviet Union – and, with it, the Western communist parties – on the back foot. A significant trace of this political strategy and of Łabedz's active contribution to its implementation can be found in his correspondence with Zbigniew Brzeziński,⁵⁰ then Secretary of State in the Carter administration. In a letter dated 16 February 1977, Łabedz wrote that he had “been following the first steps of the new administration with intense interest”, adding that he also hoped that they [Brzeziński and Carter] “will not be swayed from this line by the inevitable signs of Soviet displeasure” (HILA 1977e):

[T]he human rights issue put the Russian very much on the defensive, as one can feel from the Soviet and Communist press. [...] The human rights issue not only puts the Russians on the defensive but plays havoc with the Western Communist parties. I very much hope that Carter's administration will not be swayed by the siren voices of those who argue that the raising of this issue is counter-productive and would do more harm than good. (HILA 1977e)

This strategy formed the basis for the decision to focus on the issue of human rights in order to put the USSR and the Western communist parties on the spot ahead of the Belgrade meeting, as reiterated in a second letter that Łabedz sent to Brzeziński on 22 April 1977. Reporting on his meetings with European socialists, he noted once again – as in the letter sent to Gershman – that the German Social Democrats were the least cooperative:

Dear Zbig,

The first hundred days of the Carter administration are coming to an end, and I thought I would write you a note. I have just been to Rome and Berlin. In Rome I saw (with Kolakowski and Michnik) socialist and trade union leaders and in Berlin I attended a meeting with the diplomats and foreign office officials from Britain, France, Germany and the USA, where we discussed the forthcoming Belgrade conference. The Italian communists face increasing difficulties in reconciling their radical promise and their reformist practice. This not only leads to the fall of its popularity, but to increasing tensions and strains inside the party. As far as Belgrade is concern[ed] the Europeans are very weak and the Americans confused. [...] The weakest link in the Western-Alliance chain is without doubt W.[estern] Germany. The hysteria about the ‘Carter line’ among the German social democrats and progressives is really striking. [...] I think it is quite fundamental that there should be a systematic effort to provide the Carter policy with the proper ideological underpinning and particularly to influence the public (European) opinion. (HILA 1977g)

⁵⁰ Zbigniew Brzeziński (1928-2016) was an American diplomat and a political scientist of Polish origin. He was born in Warsaw and grown up in Canada, where his father was a diplomat. He studied in Montreal and in 1953 he defended his doctorate in political science at Harvard University, where he worked until 1960. He was granted American citizenship in 1958. He was associated with Columbia University in New York (1960-1989), where he headed the Research Institute on Communist Affairs. He was a member of the U.S. Policy Planning Staff from 1966 to 1968. Brzeziński served as U.S. President Jimmy Carter's National Security Advisor from 1977 to 1981. He collaborated with two of the main Polish cultural institutions abroad – Instytut Literacki and the *tamizdat* journal *Kultura* – and with the journal *Survey* directed by Leopold Łabedz, publishing articles on the political situation in the Soviet Union, the Eastern Bloc and the foreign American policy, primarily towards communist countries. He also actively worked to support the anti-communist opposition, especially the Polish trade union *Solidarność*, as well as the group of young Polish émigré intellectuals that published the *tamizdat* journal *Aneks* (HILA 1977f).

The understanding with Craxi and Italian socialists, combined with the need to influence European public opinion regarding Carter's policy of supporting dissidents behind the Iron Curtain, thus transformed the *Biennale of Dissent* into a good opportunity to implement this strategy ahead of the Belgrade meetings. This shared purpose had already emerged in the statements made by the Italian socialist Claudio Martelli in the wake of Carlo Ripa di Meana's announcement that the 1977 Biennale would be dedicated to dissent in the Eastern Bloc countries. In an article published in the *Corriere*, Martelli endorsed that decision, emphasising that Carlo Ripa di Meana's proposal was not the result of a personal whim, but rather was 'in the air' at that particular historical moment and corresponded to the duty of democratic forces to support the victims of political persecution throughout the world. In expressing his endorsement, Martelli was aligning with the international and national context:

Organisations such as Amnesty International and the various editions of *Listy* have been moving in this direction for years with increasing vigour and authority; the Socialist International itself has taken up the cause; the President of the [Socialist] International and of the SPD [German Socialist Party], Willy Brandt, made it the subject of his introduction to his party's recent Central Committee meeting; as did the Secretary of our party, Bettino Craxi, at the Central Committee of the PSI, as well as in many occasions did Francois Mitterrand.⁵¹ (6)

Łabedz played a decisive role in the organisation of the *Biennale's* exhibition *Libri, riviste, manifesti*, particularly as an intermediary with another institution that significantly contributed to the display of *samizdat* and *magnitizdat* items: Radio Free Europe/Radio Liberty (RFE/RL). Although the ASAC archives provide no traces of it, the collaboration between the Venetian institution and RFE/RL is well documented in archival sources held at the Hoover Institute – and in particular in Łabedz's personal collection – and at the Open Society Archives in Budapest, where part of the documentation relating to activities funded by the Free Europe Committee and coordinated by RFE/RL is located. The first trace of the contacts that Łabedz established with RFE in relation with the exhibition's organization is a memorandum for internal use written by Jim Brown⁵² on 11 August 1977 and addressed to his collaborators Methodi Zaharieff,⁵³ Samuel Bellus,⁵⁴ József Szabados,⁵⁵ Zygmunt Michałowski⁵⁶ and Bernard Yarrow.⁵⁷

⁵¹ "In questa direzione si muovono da anni con crescente vigore ed autorità organismi come Amnesty International e le varie edizioni di *Listy*; la stessa Internazionale Socialista ha assunto come proprio il tema; il presidente della Internazionale e della SPD, Willy Brandt, ne ha fatto l'argomento della introduzione al recente Comitato Centrale del suo partito; così il segretario del nostro partito Bettino Craxi - al Comitato Centrale del PSI, così in più occasioni Francois Mitterrand".

⁵² Jim Brown (1928-2009) joined RFE in 1957 as an editor and then became a research analyst for Bulgaria and Romania. In 1976 he was named deputy director, and two years later he took over as network director, a role he held until 1984, when he resigned because of disagreements with the Reagan administration.

⁵³ Methodi Zaharieff was a broadcast executive and administrator who served as the Director of the Romanian Broadcasting Department at RFE.

⁵⁴ Samuel Bellus (1916-1998) was the director of the Czechoslovak Broadcasting Department at RFE.

⁵⁵ József Szabados (1927-2004) was the director of the Hungarian Section of RFE (1973-1984).

⁵⁶ Zygmunt Michałowski (1918-2010) was the director of the Polish Section of RFE (1976-1982).

⁵⁷ Bernard Yarrow (1899-1973) in 1954 was elected vice president of the FEC and from 1957 until 1973 he served as senior vice president.

Leo Labeledz [sic] called me from London today to say he was helping to organize the exhibition on the repression of human rights in the Soviet Union and Eastern Europe at the Venice Biennale. He would like some help from us and from RL. The kind of thing Leo would like are pieces of samizdat (originals or copies), written reports from those who have suffered persecution in Eastern Europe, even films or gramophone recordings illustrating repression or persecution. (OSA 1977a)

In a letter sent on 26 August 1977 to Peter Dornan⁵⁸ Labeledz listed in detail the materials that he wished to collect from the RL headquarters in Munich:

I am sending you the list of the *samizdat* and dissident material which I am particularly anxious to get hold of, both in the original *samizdat* form and Western printed form [*tamizdat*]. As I said, I would be extremely grateful if you could allow me to borrow at least some of this material from your own files, to be returned after the Biennale exhibition. I would also appreciate it if you can think of anything else that would be worthwhile displaying, aside from the material listed, I would be particularly interested in the following: 1) your own records of *samizdats* (Archiv Samizdata); 2) any authentic voices of dissent (*magnitizdat*); 3) photographs of dissidents, etc.: 4) quotes from Soviet historiography on particular historical events, which are striking in their discrepancies, from these last sixty years. I am planning either to come myself and collect the material or to send somebody from the Biennale. In any case I shall phone you before mid September to find out whether you can collect this material for me (i.e. for the Biennale). (HILA 1977h)

The collaboration was subsequently confirmed in a memorandum drafted by William Buell⁵⁹ and dated 25 October 1977, in which he reported on a telephone conversation with Ripa di Meana, who “seemed to be delighted with the attention from a representative of RFE/RL and readily agreed that our efforts were complementary” (OSA 1977b). The affinity between the Biennale and RFE/RL stemmed from the fact that, as Buell himself explained, “his [Ripa di Meana’s] purpose was to make Eastern European and Soviet artistic and literary dissent known in the West; ours [RFE/RL] was to make it known in the East”. Great emphasis was placed on the key alignment of objectives between the two organisations, namely media coverage of the Biennale and raising international public awareness of issues related to dissent and human rights in the Soviet bloc in the run-up to the Belgrade meetings:

Meana would prefer for the time being not to be interviewed on the record by Robertiello [RFE/RL’s correspondent in Rome] but he wanted Robertiello to be put in touch with him so that he could provide him with the Biennale information. An interview would be something he may consider at a later date, and it might very well suit his purposes. He made a good deal of the close relationship between the Biennale and Basket III of the Helsinki Final Act. [...] We will be discussing further the pooling of our resources and those of RL to cover this event, which should provide us with unusual broadcast opportunities. (OSA 1977b)

⁵⁸ Peter Dornan (1923-1999) joined RL in 1956 as a research analyst, and in 1968 he created the RL’s Samizdat Section, a special unit to collect and broadcast *samizdat* text coming out of the Soviet Union – known as the *Arkhir Samizdata* [Samizdat Archive] – of which he was the director until 1988. Dornan was also the editor of *Materialy Samizdata*, a weekly publication of RL and its Research Institute that became the biggest collection of annotated documents on human rights violations in the Soviet Union. For further information, see Korti.

⁵⁹ William Buell (1925-2011) was an American State Department Foreign Service Officer. He entered the State Department in 1951. His postings included Warsaw, Taipei, Brussels, Paris and Washington DC. In 1965, Buell was made director of the Voice of America’s Polish language service. From 1975 to 1977, Buell served as a legislation assistant to Senator Adlai Stevenson. In 1977 he became director of RFE in Munich, becoming two years later senior vice president of RFE/RL until 1987, when he retired.

Łabedz's correspondence confirms his prominent role as an intermediary between the Biennale and RFE/RL. In a letter sent to Martin Dewhirst⁶⁰ on 10 October 1977, Łabedz secured Dewhirst's cooperation – who was then a contributor to Radio Liberty – regarding the collection of material to be delivered to professor Gianfranco Dogliani,⁶¹ in his capacity as representative of Ripa di Meana:

I have been in touch with the Biennale about you, they seem to be in a great hurry but perhaps they have invited you directly? They are preparing an exhibition of *samizdat* and I asked Peter Dornan to prepare collection which Professor Doliani [sic] will eventually collect. He is going to get in touch with them sometime in the second half of October. I hope you will help, I made a similar request to J. Brown about some historiographical material. I'd be grateful if you could give them a hand (Stypulkowski will also be helping) because I am leaving for a long trip and shall not be able to do anything myself. (HILA 1977i)

On 3 November 1977, Peter Dornan from RFE/RL handed over the *samizdat* materials to the Biennale representative Dogliani, who had travelled to Munich, as evidenced by a jointly signed agreement preserved in the RFE/RL archives:

I, Gianfranco Dogliani, hereby declare on behalf of the President of the Venice Biennale for 1977, Carlo Ripa di Meana, that the *samizdat* materials (66 sheets and 1 bound volume – see descriptive list attached) entrusted to me on 3 November in Munich will be safeguarded and given maximum-security care in handling.

Items on display will be exhibited behind locked glass display-cases and they will not be handled (fingered) by the visiting public. No mention will be made of RFE/RL as the lender of any of the attached items.

The documents are being lent with the understanding that responsibility for their safeguarding is being assumed by Carlo Ripa di Meana and that they will all be returned to Peter Dornan at RFE/RL or his designated representative in Munich by 20 December 1977. (OSA 1977c)

Łabedz's role was crucial not only in sourcing the *samizdat* materials provided by RFE/RL, but also in collecting *magnitizdat* (as demonstrated by his correspondence with Dewhirst and Dornan), and, finally, *tamizdat* published by Western publishing houses, as evidenced by a letter sent to Massimo Pini⁶² on 6 October 1977:

I made all the necessary arrangements with Professor Doliani [sic] in Venice about the collection of the *samizdat* material and he has already phoned us from Paris saying that he had collected the publications and films which were waiting for him there. I have also spoken with the director of Collins (who did not receive the letter which was supposed to have been sent to him from Venice), he promised to collect all the books which would be relevant from the Glasgow store. These books will be valuable because Collins publish important dissident authors: Pasternak, Solzhenitsyn, Siniavsky,

⁶⁰ Martin Dewhirst (1937) is a British Slavist expert on Russian *samizdat* and on Russian and Soviet systems of censorship: on the latter topic he published the volume *The Soviet Censorship* (1973). From 1964 until 2000 he lectured on Russian literature and history at the University of Glasgow. Periodically, from 1970 to 1990, he worked in the Samizdat Section of Radio Liberty in Munich. He participated in the Sakharov Hearings in Rome and helped to organise the subsequent Hearings in Lisbon and London.

⁶¹ Gianfranco Dogliani (1949) was a professor of English literature at the Ca' Foscari University of Venice.

⁶² Massimo Pini (1937-2012) was a business executive and journalist. In 1957 he was the founder (with Piero Sugar) and director of the publishing house SugarCo. One of the closest associates of PSI Secretary Bettino Craxi, he served twice on the Board of Directors of the Italian public broadcasting company (RAI). In 1977, he was chairman of the Lombardy Region's Radio and Television Committee. After the collapse of the First Republic, he aligned himself with the right conservative party Alleanza Nazionale [National Alliance]. See, Bocconi.

Sakharov and others. The parcel should be ready by the time Professor Doliani [sic] comes to London on the 11th. (HILA 1977l)

In the same letter, Łabedz also referred to the sending of his “introduction to the Biennale ‘guide’”, and the same he did in a letter sent to Dario Staffa, the director of the Centro Studi e Ricerche su Problemi Economico-Sociali [Center for Studies and Research on Economic and Social Problems, CESES] (HILA 1977m): his essay *Dissenso e censura* [Dissent and censorship] has been published in the volume *Tecniche del dissenso e forme del consenso all'est* [Techniques of dissent and forms of consensus in the East] edited by Gianfranco Dogliani for the Biennale book series (12-24), however, in the same publication he is not credited among the collaborators who helped in the realization of exhibition *Libri, Mass Media e Samizdat* [Books, Mass Media and Samizdat] (79). However, in the draft of the Biennale’s programme, he is mentioned as the keynote speaker at the history seminar (17 November) titled *History and Socialism: Historic moments of dissent* with the report *The New Dissent* (ASSR MR 1977c).

Łabedz’s correspondence thus reveals a complex web of transnational relational networks among various actors, mainly revolving around two CIA front organizations: the CC, of which Łabedz was a leading figure; and the Free Europe Committee (FEC), of which Radio Free Europe and Radio Liberty were among the major operating divisions. As we have seen, these actors contributed in various ways to the realization of the exhibition *Libri, riviste, manifesti*. On this extent, for example, is very interesting the fact that, in several letters – one addressed to Ripa di Meana (HILA 1977c), and one to Martin Dewhirst (HILA 1977i) – Łabedz mentioned Andrzej Stypułkowski as helper in the collection and transport of *tamizdat* books for the exhibition. And in fact, Stypułkowski – a Polish émigré based in London – in 1964 was the founder of the Russian *tamizdat* publishing house Overseas Publication Interchanges (OPI) under the auspices of Polonia book Fund (Klots 152), which was a joint Polish-American enterprise sponsored by FEC and, as such, also took part to the secret books distribution programmes coordinated by the Press and Special Projects Division (PSPD) directed by George Minden⁶³ (Reisch 39-54; Sowiński, “Cold War Books” 52; “Overseas Mechanism” 384-89). Stypułkowski is credited among the collaborators of the *Libri, riviste, manifesti* exhibition (Dogliani 79).

Among the socio-cultural figures who offered their collaboration to the exhibition *Libri, riviste, manifesti*, we should also mention Antonín Liehm, who was invited to take part in the organization of the *Biennale of Dissent* in February 1977 by Carlo Ripa di Meana, and Jiří Pelikán (Liehm 313). In addition to playing a leading role in the general organization of the Venetian cultural event (313-15) and, alongside his wife Mira Liehm, he curated the programme devoted to Eastern European cinema (ASSR MR 1977c),⁶⁴ and he also arranged personally for 80 Czechoslovak

⁶³ For more information about George Minden and the secret book programmes coordinated by PSPD see Reisch 39-54.

⁶⁴ Mira Liehm curated the volume *Il cinema dell'Europa dell'Est: 1960-1977* [Eastern European cinema: 1960-1977],

graphic works to be sent to Venice from the USA: these formed the core of the exhibition *Grafica cecoslovacca* (ASAC Fs AV 1977f; ASAC Fs AV 1977g; Liehm 314). Liehm's greatest contribution to the exhibition *Libri, riviste, manifesti* was to act as an intermediary in gathering Victor Abdalov's⁶⁵ collection of 54 photographs from the Soviet Union (ASAC Fs AV 1977h; ASAC AV 1977i; ASAC Fs AV 1977l) and the *magnitizdat* documentation exhibited on that occasion, consisting of 24 VHS tapes (ASAC Fs AV 1977g). For the *Biennale of Dissent* book series, he also curated the volume *Letteratura e dissenso nell'Europa dell'Est* [Literature and dissent in Eastern Europe], which included the essays of Andrei Siniavskii, Václav Havel, Ludvík Vaculík, Paul Ricoeur and Julia Kristeva, to mention only a few. The introduction to the conference proceedings about the literary dissent, published by the Biennale in 1980 – *L'altra letteratura nell'Europa dell'Est* [The other literature in Eastern Europe] – was also written by Antonín Liehm.

Amnesty International should also be mentioned among the organizations that offered their assistance in gathering the material. From the documents preserved at ASAC, we know that Ripa di Meana and Dogliani were in contact with Anita Bennett, member of Amnesty's secretariat and in charge for the collection of posters, books and videotapes. However, the only trace of this contact is recorded in a message addressed to Dogliani and Ripa di Meana, stating that Bennett had called by telephone to confirm that "she [was] willing to send" the materials (ASAC Fs AV 1977m). On the contrary, there is ample evidence of the contribution provided by several members of the Centro Studi Russia Cristiana⁶⁶ [Christian Russia Study Centre] and of its publishing house La Casa di Matriona⁶⁷ to the organization of the exhibition of *samizdat* and *tamizdat*, as well as of other events of the *Biennale of Dissent*. The direct contacts that Russia Cristiana maintained

published by Marsilio in collaboration with the Biennale in 1977.

⁶⁵ Victor Abdalov (1950-2023) was a photographer born in Turkmenistan who immigrated to the United States in early 1976. In 1973, he was arrested in the Soviet Union whilst filming a documentary about Russian Christians. In the US, Abdalov served as director of photography on Tim Burton's first two films, *Vincent* (1982) and *Hansel and Gretel* (1983). For further information, see Umland 2.

⁶⁶ The Centro Studi Russia Cristiana [Christian Russia Study Center] was founded in 1957 by Father Romano Scalfi with Father Pietro Modesto and Father Nilo Cadonna in Seriate, near Milan. Since the late 1960s Russia Cristiana established close ties with Comunione e Liberazione [Communion and Liberation, CL], the Catholic movement founded by Father Luigi Giussani (Colognesi 100-102; Boel, "International Sakharov Hearings" 104, 128). This also led to a collaboration between Russia Cristiana and the publishing house Jaca Book, founded by members of Gioventù Studentesca [Student Youth, GS], the movement from which CL later originated. For more info about Russia Cristiana and its collaboration with Jaca Book in the publication of *tamizdat*, see also Larocca in this thematic section.

⁶⁷ The publishing house La Casa di Matriona [The house of Matriona], a name inspired by A. Solzhenitsyn's tale *Matrënin dvor*, was founded in 1975 by some members of Russia Cristiana – including Mario Corti, Sergio Rapetti, Giovanni Bensi, Giovanni Codevilla and Iurii Malt'sev – with the aim of giving voice in Italy to the various expressions of dissent in the Eastern bloc countries, with particular attention to the political repression perpetrated against religious communities in the USSR and its satellite countries. Among the works published by La Casa di Matriona, numerous volumes are dedicated to religious dissent, such as: *Cronaca della chiesa cattolica in Lituania. La lotta dei lituani per la propria identità di popolo* (1976); Nikolaj Zernov, *La rinascita religiosa russa del XX secolo* (1978); Dmitrij Dudko, *La nostra speranza. Diario di un prete russo* (1979); Lev Regel'son, *La tragedia della Chiesa Russa 1917-1945* (1979); Gleb Jakunin, *Presente e futuro della Chiesa nell'URSS* (1980); Francesco Škoda, *L'ateismo comunista sovietico* (1983); J. Rabas, *Una Chiesa in catene, Materiali sulla situazione della Chiesa cattolica in Cecoslovacchia* (1986); Evgenij Pazuchin, *Specchio della gloria. Testimonianza dall'URSS: La Chiesa a mille anni dal Battesimo* (1988). The authors of the essays published by the publishing house also include Nikolai Berdiaev, Sergei Bulgakov, Vladimir Solov'ëv, Aleksandr Solzhenitsyn and Andrei Sakharov. Several books published by La Casa di Matriona were showcased at the *Libri, riviste, manifesti* exhibition.

with Orthodox Russia (Boel, “International Sakharov Hearings” 104) and with numerous Soviet and Eastern European dissidents both living abroad and in the Soviet bloc – thanks also to the clandestine activities it carried out in support of religious communities persecuted in the USSR and its satellite countries, including the smuggling of bibles and religious literature, as well as *tamizdat* (Colognesi 50-51, 104-05, 108; Boel, “Bible Smuggling” 266, “International Sakharov Hearings” 104) in collaboration with the Agenzia Letteraria Internazionale [International Literary Association, ALI] (Colognesi 108; Boel, “International” 103), which was a CIA front organization that took part in the FEC secret book distribution programs (Boel, “International” 103; Reisch 508-09) – made its members, some of whom were also part of the executive committee of Sakharov Hearings’ Italian session (Boel, “International” 104-05),⁶⁸ valuable collaborators for the organization of the *Biennale of Dissent*.

In 1977, Carlo Ripa di Meana invited Father Romano Scalfi⁶⁹ and Giovanni Codevilla⁷⁰ to take part to the committee that dealt with the religious sector of the event⁷¹ (ASSR MR 1977c; Colognesi 141). With their collaboration, a series of seminars devoted to religious dissent in the Eastern bloc countries has been organized (29-30 November), hosting reports by Anatolii Levitin Krasnov, Evgenii Vagin, Leonid Pliushch, Dominik Morawski, Aleksander Piatigorskii and many others. These seminars were both chaired by Germano Pattaro, who also edited a volume for the *Biennale del Dissenso* book series – *Il dissenso religioso* [Religious dissent] – which contain several

⁶⁸ Mario Corti was the president of the executive committee in charge of organizing the Second International Sakharov Hearings in Rome, while Giovanni Codevilla was the secretary. However, the membership also included other people coming from Russia Cristiana’s milieu, such as Sergio Rapetti and Lucio del Santo. La Casa di Matriona published two volumes on the Sakharov Hearings: one devoted to the Copenhagen session, *Le testimonianze del tribunale Sakharov sulla violazione dei diritti dell’uomo nell’Unione Sovietica* [Sakharov tribunal’s testimonies on human rights violations in the Soviet Union] (1975), curated by Mario Corti; and another to the Rome session, *Tribunale Sakharov. Atto secondo* [Sakharov tribunal. Second act] (1979), curated by the Italian Committee of the International Sakharov Hearings.

⁶⁹ Romano Scalfi (1923-2016) was ordained a priest in 1948, and in 1951 entered the Collegium Russicum in Rome, the first Catholic institution dedicated to the study of Russian culture and spirituality. In 1957, he attended the Catholic University of Milan and founded Russia Cristiana, together with another former Russicum student, Father Pietro Modesto. Later, Father Nilo Cadonna, who would also become a key figure in Russia Cristiana, joined the group. Beginning in 1958, Russia Cristiana became an educational center, hosting summer Russian language courses and cultural seminars: Father Scalfi was the main driving force behind these projects. Between 1960 and 1970, Scalfi periodically traveled to the USSR to clandestinely disseminate religious literature behind the Iron Curtain, also committing himself to disseminating Soviet *samizdat* in the pages of Russia Cristiana’s magazine: *Russia Cristiana ieri e oggi*, which later became *L’Altra Europa* and, subsequently, *La Nuova Europa*. In 1970 he became a member of CL, and in the same year, for his clandestine activities, he was declared *persona non grata* by the Soviet authorities, unable to return to the USSR until its dissolution in 1989. On his initiative, the Library of the Spirit was founded in Moscow in 1993.

⁷⁰ Giovanni Codevilla (1941) is a professor of Comparative Ecclesiastical Law and a lecturer in Eastern European Law. He was editor of the magazine *Russia Cristiana ieri e oggi* and *La nuova Europa*, with which he continues his collaboration. In 1975 he was among the founding members of the publishing house La Casa di Matriona, of which he was the president for many years. He was a member of the Organizing Committee of the Sakharov Hearings in Rome (1977) and in Washington (1979).

⁷¹ The appointment of Scalfi and Codevilla prompted the resignation of two members of the committee appointed by Ripa di Meana for the religious section of the Biennale – Giorgio Girardet and Renato Maiocchi – who thus intended to protest against the collaboration of two sworn anti-communists like the members of Russia Cristiana, an association also accused of political collusion with the far right and of being subsidized by the CIA (Boel, “International Sakharov Hearings” 107-108).

religious *samizdat* documents.⁷² However, the cooperation of Scalfi and Codevilla is not credited in the official Biennale programme in relation with the religious seminars (Biennale, *Il dissenso culturale*), while Codevilla – together with Iurii Mal'tsev⁷³ – is mentioned as collaborator to the organization of the exhibition *Libri, riviste, manifesti* (Dogliani 79). Mal'tsev participate as speaker also to the Biennale literature seminar devoted to the literature of dissent, a topic on which he was a specialist, and it was not a coincidence if the title of the seminar – *The Other Literature* (3 December) (Biennale, *Il dissenso culturale*) – reminded his book *L'altra letteratura (1957-1976)*. *La letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn* [Other literature (1957-1976). Samizdat literature from Pasternak to Solzhenitsyn], the first history of literary dissent ever published, released by La Casa di Matriona in 1976.⁷⁴ In the Biennale book series, Mal'tsev also participated with two contributions: a bibliography of the Italian books devoted to literary dissent, published in the volume *Tecniche del consenso e forme del dissenso all'est* (Dogliani); and the essay *Le origini e i motivi del dissenso in letteratura* [The origins and reasons for dissent in literature] published in the Biennale's conference proceedings *L'Altra letteratura*.

At the opening of the *Biennale del Dissenso*, an inaugural message by physicist and dissident Andrei Sakharov was played (14 November)⁷⁵ and, also in this case, the contribution of a member of Russia Cristiana was crucial. It had been recorded in Moscow by Sergio Rapetti,⁷⁶ who, having travelled to the Soviet capital on a trip organized by a PCI-associated travel agency, managed to slip away from the travelling group to visit Sakharov's home precisely with that purpose (Boel,

⁷² The volume, published in 1977 by Marsilio in collaboration with the Biennale, is a rich anthology of religious *samizdat* documents, many of which has been also included in the volume *Rinascita cristiana nell'URSS. Testi del samizdat religioso* [Christian revival in the USSR. Religious *samizdat* texts], edited by Romano Scalfi and published the same year by La Casa di Matriona.

⁷³ Iurii Mal'tsev (1932-2017) was a Russian-born dissident emigrated in Italy in 1974. Since the Sixties he was an active member of the Soviet human right movement and was the promoter and signer of many appeals and open letters. In 1969 Mal'tsev was among the founders of one of the first Soviet organization for the defense of human rights in the USSR, *Initsiavnaiia gruppā po zashchite prav cheloveka v SSSR* [Initiative group for the defense of human rights in the USSR]. For his activism he was arrested and imprisoned in a psychiatric hospital: about this experience he wrote the book *Reportazh iz sumasshedshego doma* [Reportage from a madhouse], published in 1974 by the American *tamizdat* publishing house Novyi zhurnal. Once in Italy, he started to cooperate with Russia Cristiana and in 1975 was among the founders of the publishing house La Casa di Matriona, for which he authored and curated several volumes, thus contributing actively to the reception of Soviet *samizdat* in Italy, as well as abroad. He also collaborated with several others Russian émigré literary journals and magazines (such as *Grani*, *Kontinent* and *Russkaia Mysl'*). On Mal'tsev, see also Talalay "Vol'nyi filolog", "Literaturoved" and "Un filologo militante".

⁷⁴ The same year, the volume has been also released in Russian by the publishing house Posev with the title *Vol'naia russkaia literatura* [Free Russian literature].

⁷⁵ The Italian translation of A. Sakharov's message is available in the Biennale archival collection stored at ASAC Fs AV 1977n.

⁷⁶ Sergio Rapetti (1941) is a Slavist and translator of numerous Russian works. Since the 1960s, he has dedicated himself to the translation and dissemination of *samizdat* works – some of which were published in Italy under the pseudonym Nicola Sorin – collaborating with various Italian publishing houses (Mondadori, Vallecchi, Garzanti, Einaudi, and Jaca Book) and Russian émigré publishers (Posev), as well as with numerous Russian *tamizdat* literary magazines (*Grani*, *Posev* and *Kontinent*) and associations such as Russia Cristiana, the Moscow and Rome Helsinki Groups, Memorial Italia and Memorial International. In 1975 he was among the founders of La Casa di Matriona and, as a member of the Organizing Committee of the Rome session of the Sakharov Hearings, in 1977 he went to Moscow to record the physicist Sakharov's messages for the Rome session and for the *Biennale of Dissent*, which he smuggled to Italy (Boel, "International Sakharov Hearings" 107). Following this operation, he was declared *persona non grata* by the Soviet authorities and was unable to return to Russia until 1991, after the dissolution of the USSR. For further information, see Colognesi 39-41 and Larocca.

“International Sakharov Hearings” 107). On that occasion, Sakharov also recorded a message for the Rome session of the Hearings that bearing his name (Colognesi 141). Thus, even if both audio tapes were recorded and smuggled to Italy by Rapetti, the undercover operation to carry a message from Sakharov to the Rome Hearings – which was the propulsory event of the initiative of recording the messages – come from an agreement between another member of Russia Cristiana, Mario Corti⁷⁷ – who at the time was also in charge of the presidency of the executive committee of the Sakharov Hearings’ Rome session – with Elena Bonner, the Soviet human rights activist and dissident who was also Sakharov’s wife (Boel, “International Sakharov Hearings” 107). For the *Biennale of Dissent*, Corti worked as interpreter from Russian to Italian at Galich’s concert and, for the Biennale book series, he edited the volume devoted to Soviet clandestine music – *Canzoni/Poesie del dissenso* [Songs/Poetries of dissent] – in collaboration with Sabina Magnani and Gianlorenzo Pacini. Nevertheless, his contribution to the *Biennale of Dissent* was not limited to these activities, as he worked closely with Ripa di Meana and Jiří Pelikán not only in that occasion, but also in the case of other exhibitions devoted to the Eastern European dissident culture which were promoted by the Biennale between 1977 and 1978.

In the history of the Venice Biennale, the *Biennale of Dissent* is a unique case also because, after its official closing in November 1977, it became a sort of traveling exhibition. In 1978, the collections exhibited at the *Biennale of Dissent* were divided: part of the artworks, *samizdat*, and *tamizdat* were showcased in Lodi in the exhibition *Aspetti e documentazione degli artisti non conformisti dell’Unione Sovietica* [Aspects and documentation of non-conformist artists of the Soviet Union] (5-26 February 1978); while another part was transferred to Bellinzona, in the Italian-speaking Switzerland, and showcased at the exhibition *Rassegna del dissenso culturale nei paesi dell’Est europeo* [Exposition of cultural dissent in Eastern European countries] (17 February-14 March 1978).⁷⁸ In April, the materials exhibited in Lodi and Bellinzona were transferred

⁷⁷ Mario Corti (1945) was born in Italy but grew up in Argentina. Returning to Italy, in the 1960s he became a member of Russia Cristiana and, working behind the Iron Curtain as an interpreter for FIAT and Pirelli, began distributing books and materials in the USSR. From 1972 to 1975, he worked as an interpreter and translator at the Italian Embassy in Moscow, establishing close relationships with Soviet dissidents during those years. Because of these contacts and his activities distributing *tamizdat* behind the Iron Curtain and sending *samizdat* to the West via diplomatic pouch, Corti was expelled from the USSR. In 1974 Corti transported out the USSR part of the library of A. Solzhenitsyn and, with the help of Ludmilla Thorne, he delivered it in Switzerland to the same author, who has been already expelled from the Soviet Union. In 1977, Corti chaired the organizing committee of the Sakharov Hearings in Rome. In 1979 he was hired at Radio Liberty where, until 1988, he served as an analyst and editor – under the direction of Peter Dornan – in the Samizdat Unit in Munich, later becoming head of the Unit (1988-1990). Corti went on to serve as Deputy Director and then Director of the Information Resources Department at the RFE/RL Research Institute (1990-1995), and from 1998 to 2003 he was Director of Radio Liberty’s Russian Service. For La Casa di Matriona he edited several volumes, among which the two abovementioned volumes dedicated to the Sakharov Hearings in Copenhagen, the volume *Prigionieri politici dell’URSS* [Political prisoners of the USSR] (1977), and the translation – made in collaboration with his wife Elena Gori – of Aleksandr Nekrich’s *Popoli deportati* [The Punished Peoples] (1978). For Jaca Book, under the pseudonym of Massimo Gori, Corti also edited *La lunga strada di un’alternativa nell’URSS, 1968-1972: Sei documenti del samizdat politico* [The long road to an alternative in the USSR, 1968–1972: six documents of political samizdat] (1972). For further information, see Boel, “International Sakharov Hearings”; Galli; Lorenzetto; Belenkina.

⁷⁸ The exhibition in Bellinzona was organized by the Venice Biennale in collaboration with the municipality of Bellinzona, and with the participation of the *Musee de l’art russe contemporain en exil* [Museum of Contemporary Russian Art in Exile], directed by Aleksandr Glezer, who founded it in 1976 in Montgeron (K.). On this occasion as well, the

again and sent to Turin for the event *Il dissenso culturale nei paesi dell'est* [Cultural dissent in Eastern European countries] (26 April-10 May), which hosted two different exhibitions and a conference, and has gone down in history as the 'Turin Biennale' (ASAC Fs AV 1978).⁷⁹ Also in Turin, one of the exhibitions has been dedicated to a collection of *samizdat*, *tamizdat*, *magnitizdat* and photographs – *Il dissenso culturale nell'URSS. Documenti letterari e del samizdat* [Cultural dissent in the USSR. Literary documents and samizdat] – for organizing which Mario Corti played an important role. On that occasion, to the *samizdat* already exhibited in Venice, another bulk of documents has been added, and it was precisely thanks to his agency that these new materials arrived in Italy. As a representative appointed by Ripa di Meana (in charge of the presidency of the Turin Biennale), Corti travelled to Munich to the RL/RFE headquarters, where he received 108 sheets and two volumes on April 7, 1978. The material was delivered by Peter Dornan, who received it back on July 28 (OSA 1978). In the exhibition catalogue – *Il dissenso culturale nell'URSS. Documenti letterari e del samizdat* [Cultural dissent in the USSR. Literary documents and samizdat] – Corti is credited as consultant together with Mal'tsev, while Rapetti is credited for the general coordination of the exhibition (Gazzetta del Popolo, *Dissenso culturale*).

5. MAPPING THE ITALIAN NETWORKS OF SOVIET NON-CONFORMIST CULTURE

The analysis of the transnational relations between some of the several state and non-state socio-cultural actors involved in different capacities in the realization of the *Biennale of Dissent* and, in particular, of the exhibition *Libri, riviste, manifesti*, highlights the structure and topology of the 'Biennale network', which allow us to map a portion of the field of cultural production during the Cold War. This case study contributes to demonstrate that the permeability of the Iron Curtain – defined by Péteri, due its porosity to cultural objects, as a 'Nylon Curtain (113) – was made possible by the cross-border cooperation of a great variety of state and non-state socio-cultural actors, all of whom had just as many goals, motivations, habitus, beliefs and social relations that placed them in specific positions within the field of cultural production, as well as within the field of power (Bourdieu). And in fact, the *Biennale of Dissent* represents one of those cases where, by exploring *how* and *why* “determined individuals and diverse movements linked up, overlapped and stubbornly pursued their own paths, with or without state support” (van Dongen et al. 3), we can highlight that, even in the presence of overlapping positions in the

program of the exhibition of artworks, *samizdat*, and *tamizdat* was enriched by a series of debates that brought numerous Soviet dissidents to the canton of Ticino, such as Viktor Nekrasov, Iurii Mal'tsev, Jiří Pelikán, and Leonid Pliush, to name just a few.

⁷⁹ The Turin exhibition was organized by *La Gazzetta del Popolo* in collaboration with the Venice Biennale, and featured a conference attended by Soviet dissident Vladimir Bukovskii, as well as two separate exhibitions: one dedicated to non-conformist Soviet visual arts, held at Palazzo Reale; and another dedicated to documentation of cultural dissent, held at Palazzo Madama, where a collection of *samizdat*, *tamizdat*, *magnitizdat*, and photographs was displayed. For more information, see Caleidoscopio CIAC.

name of anti-communism, the motivations and aims of each single actor were divergent: Łabedz was moved to action by his condition as an emigrant from a state forcibly subjected to the yoke of communism; Carlo Ripa di Meana was moved – on a human level – by his personal closeness to the cause of the Czech dissidents, sharing their motivations for opposition to the communist regime, while – on the political domestic level – he was driven to action by his distancing from the PCI and his subsequent rapprochement with the PSI; the members of Russia Cristiana, motivated by the reasons of faith, pursued the goal of supporting persecuted religious minorities in the countries of the Soviet bloc with the aim to fight an anti-religious state, and so on. And even in those cases when they cooperated – at different levels, with different roles and positions – and/or their anti-communist activities were sponsored – with a higher or lesser degree of awareness – by CIA front organizations, nevertheless they were active participants whose agency preserved a certain degree of autonomy, which was eventually informed by national contexts, political motivations and individual backgrounds (8). Thus, the micro-historical approach (Ginzburg) adopted in examining the agency of several socio-cultural actor cooperating in the organization of the *Biennale of Dissent* – by giving more emphasis to the action of small actors (individuals, as well as states and institutions) “that at times supported, at other times cut across or transcended, the state-run scenario” (3) – contributes to the reconsideration and downsizing of the superpowers narrative, in favour of a more complex and nuanced representation of the cultural Cold War.

In this light, the ultimate contribution of the essays collected in this thematic section aim to analyse the agency of small state and non-state actors and, in doing so, to map a limited and detailed portion of a broader network of relationships among individuals and institutions involved in the transnational production, circulation and reception of underground Soviet culture. Each essay presented here should be intended as large-scale map that help us make sense of the structure and topology of the field of cultural production during the Cold War. Furthermore, taking into account that “the network of objective relations between positions subtends and orients the strategies which the occupants of the different positions implement in their struggles to defend or improve their positions [...], strategies which depend for their force and form on the position each agent occupies in the power relations” (Bourdieu 30), the central idea of this thematic section is based on the ambitious attempt to orient the further development of Slavic cultural studies towards the comparative and transnational perspective open by the ‘network turn’ that computer science and data analysis conveyed through the so-called digital humanities (Ahnert et al.).

Bourdieu argues that, in order to understand the symbolic and material meaning of cultural objects, they must be situated within the system of social relations which sustains them (1993). In this perspective, it is important to examine the dynamics of the field of cultural production by taking into account the agency of the socio-cultural actors who contributed to the production, circulation and reception of cultural objects, as well as to their legitimation as such. In the case of un-official Soviet and Eastern European manuscripts and self-published texts (*samizdat*) that

were smuggled from the Soviet bloc to be printed in the West (*tamizdat*) – and, from there, often smuggled back to the other side of the Iron Curtain – the analysis should also be extended to the transnational relational networks among a series of state and non-state institutions and individuals that enabled the cross-border cultural exchanges. The list of the cultural object which clandestinely crossed the Iron Curtain also includes the paintings of non-conformist Soviet, Central and Eastern European artists which were showcased in Western exhibitions, as well as clandestine recordings of underground music, poetry, and book readings (*rentgenizdat/roentgenizdat, magnitizdat*) released and/or broadcasted in the West. The cross-border circulation of knowledge and ideas, as well as the material smuggling on both sides of the Iron Curtain of manuscripts, books, disks, and audio/video tapes, has been only made possible thanks the cooperation of a large number of individuals and institutions that Kind-Kovács define as a ‘transnational community’ (81-208).

Many of the essays in this thematic section explore the transnational networks that linked various socio-cultural actors who contributed to the production, circulation and reception of Soviet underground culture in Italy. In her overview of the Italian publishing landscape from the 1960s to the 1990s, Giuseppina Larocca highlights the contribution of the publishing house Jaca Book, detailing its links with various Christian associations (Russia Cristiana, Gioventù Studentesca, Centro culturale Charles Péguy, and Comunione e Liberazione) that collaborated to its publishing projects, through the analysis of the agency of certain translators (Sergio Rapetti and Giovanni Bensi) who cultivated direct transnational contacts with various Soviet dissidents living abroad, as well as in the USSR. Outlining the dynamics of Mondadori’s publishing work, Valentina Parisi focuses on the agency of editorial readers (Anton Maria Raffo, Oreste Del Buono, and Giovanni Buttafava) and translators (Mariia Olsuf’eva), as well as on their relationship with cultural figures involved in various capacities in the transnational circulation of Andrei Platonov’s works (such as Nikita Struve, Michael Scammel, and Ludmila Dušková). Giulia De Florio also devotes considerable attention to examining the transnational networks that led to the publication of a number of clandestine audio recordings (*magnitizdat*) of Bulat Okudzhava’s songs, examining, for example, the agency of the Slavists Clara Strada and Gian Piero Piretto, who actively contributed to the smuggling and the reception of such unofficial records in Italy. Giada Dalla Bontà also investigates the transnational cultural exchanges and networks, focusing mainly on the agency of Italian and Soviet institutions (such as the Italy-USSR Association, the Department of Cultural Activities in Rome and the Soviet Embassy), as well as of local cultural associations (such as Moscow’s cultural association Sputnik and Arcinova) that, during the Perestroika, enabled the organization in Italy of a number of rock festivals dedicated to Soviet music, whilst also allowing various bands from the Italian underground rock scene – including, for example, CCCP-Fedeli alla linea and Litfiba – to perform in the USSR.

In assessing the role of socio-cultural actors in the reception of Soviet un-official and non-con-

formist culture in Italy, a special place should to be devoted also to the analysis of paratext, defined by Gerard Genette, as “what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public” (1). The paratext is a ‘threshold’, “an ‘undefined zone’ between the inside and the outside” and, as such, it is “a zone not only of transition but also of transaction: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that [...] is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it” (1-2). Thus, paratext – subdivided into the two different ‘spatial categories’ of peritext (preface, foreword, footnote, chapter titles etc.) and epitext (interviews, reviews, reading opinions, etc.) – is the place where texts are mediated.

In the case of translated works – including in the translation of *samizdat* and *tamizdat* – paratext plays an even more decisive role in shaping the target reader’s response. In this regard, in this thematic section Sara Mazzucchelli illustrates how the reception of Aleksander Solzhenitsyn’s *Il primo cerchio* [The first circle], Nadezhda Mandel’shtam *L’epoca e i lupi* [The era and the wolves. Eng. *Hope against hope*], and Vasily Grossman’s *Tutto scorre* [Everything flows] was negotiated by the paratexts of Mondadori’s editions, analysing the agency of several cultural actors who – at different levels and with different roles – contributed to the Italian reception of these works (such as Donato Barbone, Pietro Zveteremich, Giovanni Buttafava, Erich Linder and Lia Wainstein). While Valentina Parisi, in examining the reception of Andrei Platonov’s *Kotlovan* and *Chevengur*, focuses on the reviews of Mondadori’s editorial readers: she also highlights how the paratext of the volume published by Einaudi in 1968 – with the title *Ricerca di una terra felice* – influenced (in a rather negative way) the fortune of this author in Italy for the years to come. On a similar note, Giuseppina Larocca examines the paratexts of different book series and subseries published by Jaca Book and their contribution to the reception of Soviet nonfiction underground literature, as well as of non-conformist and dissent literature in Italy.

Paratexts are also relevant when mediating other arts to the public. In this thematic section, Matteo Bertelé illustrates the reception of Soviet nonconformist visual art through the reviews published in Italian art magazines and journals about several exhibitions by Ernst Neizvestnii, Oscar Rabin, and the kinetic collective *Dvizhenie*, to mention only a few: to this aim, he focuses on the role played by Italian art critics and curators (such as Enrico Crispolti, Duilio Morosini and Carlo Belloli). This thematic section reserve also special attention to the circulation and diffusion of Soviet underground music. In her analysis of the Italian reception of Soviet ‘sung poetry’ – and in particular of the ‘bards’ Bulat Okudzhava and Aleksandr Galich – Giulia De Florio takes into account a wide variety of paratexts, such as disk booklets, reviews and news published in journals and magazines, focusing on the agency of several cultural actors (such as Michele Straniero, Michele Serra, Giuseppe Conte and Emanuele Novazio). While Giada Dalla Bontà explores the Italian reception of Soviet underground rock music by reconstructing its history through the analysis of radio broadcasts, specialized musical publications (books, fanzines, magazines etc.),

and rock festivals organized in Italy in the late Eighties – that invited Soviet groups such as Igry, Televizor and Kino – through the analysis of the agency of specific cultural actors (such as Alba Solaro, M. Bughdadi, and Antonio Avantaggiato) and the integration of Sound Studies methodology. The formation of reader's response through paratexts is at the core of Alessandra Reccia's essay on the agency of the intellectual Franco Fortini in the reception of Soviet dissent in Italy: through the analysis of his critical writings – such as reviews about A. Solzhenitsyn's *A Day in the Life of Ivan Denisovich* and *The Gulag Archipelago*, as well as essays and articles – Reccia analyses Fortini's interpretation of the personal and historical 'catastrophe' of the collapse of the Soviet Union, highlighting its impact (the 'sign') on the Italian author as well as on his past and present readers.

6. REFERENCES

- Ahnert, Ruth et al. *The Network Turn. Changing Perspectives in the Humanities*. Cambridge University Press, 2020.
- Alekseeva, Liudmila. *Istoriia pravozashchitnogo dvizheniia v Rossii*. Moskovskaia Khel'sinskaia Gruppy, 2016.
- Alexeeva, Ludmilla. "The Moscow Helsinki Group." *OSCE Magazine*, vol. 3, 2010, pp. 9-10.
- Andropov, Iurii. "Zapiska N. 3213-A predsedatel'ia KGB pri SM SSSR Iu. Andropova v TsK KPSS 'O vyskazyvaniakh rukovaditelei kompartii Frantsii i Italii po probleme prav cheloveka v SSSR' (29 December 1975)." *Vlast' i dissidenty iz dokumentov KGB i TsK KPSS*, edited by Aleksei Makarov et al., Moskovskaia Khel'sinskaia Gruppy, 2006, pp. 91-95.
- . "Zapiska N. 394-A predsedatel'ia KGB pri SM SSSR Iu. Andropova v TsK KPSS 'O popytkakh vrazhdebnykh elementov ispol'zovat' v antisovetskikh tseliakh t. n. osobuiu positsiiu rukovodstva nekotorykh kommunisticheskikh partii kapitalisticheskikh gosudarstv po voprosu o demokratii' (6 February 1976)." *Vlast' i dissidenty iz dokumentov KGB i TsK KPSS*, edited by Aleksei Makarov et al., Moskovskaia Khel'sinskaia Gruppy, 2006, pp. 101-03.
- Ardatovskii, Vadim. "Venetsianskaia metamorfoza." *Izvestiia*, 4 February 1977, p. 4.
- . "Provokatsionnaia vozna." *Izvestiia*, 10 October 1977, p. 3.
- Argan, Giulio Carlo. "È una Biennale o un mercato?" *L'Espresso*, 27 February 1977, pp. 65-67.
- . "Una intervista di Argan sulle vicende della manifestazione veneziana." *l'Unità*, 10 March 1977, p. 2.

Autio-Sarasma, Sari, and Katalin Miklóssy, edited by. *Reassessing Cold War Europe*. Routledge 2011.

Basosi, Duccio, and Giovanni Bernardini. "The Puerto Rico Summit of 1976 and the End of Eurocommunism." *The Crisis of Détente in Europe. From Helsinki to Gorbachev 1975-85*, edited by Leopoldo Nuti, Routledge, 2008, pp. 256-67.

Belenkina, Katerina. "Interview with Mario Corti." *Blinken OSA Archivium*, 5 May 2026, <https://archivum.org/entries/blog/the-samizdat-unit-was-primarily-focused-on-texts-not-physical-objects-on-content-not-the-information-carrier>. Accessed 7 May 2026.

Bertelé, Matteo. "Venice 1977: (counter)celebrations of the October Revolution." *Twentieth Century Communism*, vol. 13, 2017, pp. 67-87.

—. *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*. Mimesis, 2020.

—. *Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea in Italia (1956-1990)*. Edizioni Ca' Foscari, 2025.

Bevilacqua, Gigi. "Minacce sovietiche a Roma per la Biennale sul Dissenso." *La Stampa*, 4 March 1977, pp. 1-2.

Bianchi, Luigi. "Chiesta al governo maggior decisione contro le pressioni russe sulla Biennale." *Corriere della sera*, 5 March 1977, pp. 1-2.

Biennale di Venezia. *Il dissenso culturale: 15 novembre-15 dicembre 1977. Programma*. La Biennale, 1977.

—. "Il dissenso culturale." *Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, edited by Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, 1979, pp. 528-634.

—. "La Biennale del Dissenso, 1977." *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, La Biennale di Venezia, 2020.

Bocconi, Sergio. "Muore Pini, dall'Iri di Craxi a consigliere di Ligresti." *Corriere della Sera*, 6 August 2012, p. 16.

Boel, Bent. "Bible Smuggling and Human Rights in the Cold War." *Transnational Anti-Communism and the Cold War*, edited by Luc van Dongen, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 263-75.

—. "The International Sakharov Hearings and Transnational Human Rights Activism, 1975-1985." *Journal of Cold War Studies*, vol. 23, no. 3, 2021, pp. 81-137.

—. "Who Helped the Soviet Bloc Dissidents? Western Subversive Encounters Beyond the Iron Curtain During the Cold War: Narratives, Approaches, Puzzles." *Cold War History*, vol. 26, no. 1, 2026, pp. 65-98.

- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Columbia University Press, 1993.
- Brogi, Alessandro. *Confronting America: The Cold War between the United States and the Communists in France and Italy*. University of North Carolina Press, 2011.
- Burgoyne, Nicole, et al. "Unlicensed and Unbound: Researching Textual Traffic (Samizdat/Tamizdat) and Information Flow Across Borders." *The Handbook of COURAGE: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe, Institute of History*, edited by Balázs Apor et al., Hungarian Academy of Sciences, 2018, pp. 415-43.
- Caccamo, Francesco. *Jiří Pelikán. Un lungo viaggio nell'arcipelago socialista*. Marsilio, 2007.
- . "Listy. Tra emigrazione, contestazione interna e opinione pubblica internazionale." *eSamizdat*, vol. 8, 2010-2011, pp. 281-301.
- . "Quando Pelikan scelse l'Italia." *Mondo operaio*, vol. 1, 2015, pp. 11-15.
- Caleidoscopio CIAC. "Torino. Il dissenso nell'Est." *Cinegiornale*, 10 May 1978, patrimonio. archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000076416/2/torino-dissenso-nell-est.html?startPage=0. Accessed 17 April 2026.
- Colognesi, Pigi. *Russia Cristiana. Una biografia di padre Romano Scalfi*. San Paolo, 2007.
- Corriere della Sera. "Sul dissenso nell'Est la Biennale '77." *Corriere della Sera*, 25 January 1977, p.13.
- . "Pesante intervento russo. Ripa di Meana si dimette." *Corriere della Sera*, 4 March 1977, p. 1.
- Corti, Mario. "Russia: Former Head Of Radio Liberty's Samizdat Unit Remembered." *RFE/RL*, 9 November 1999, <https://www.rferl.org/a/1092555.html>. Accessed 17 April 2026.
- COURAGE. "Listy, Exile magazine." *COURAGE connecting collections*, <http://cultural-opposition.eu/registry/?uri=http://courage.btk.mta.hu/courage/individual/n51335>. Accessed 9 April 2026.
- Crainz, Guido. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Donzelli, 2005.
- De Luna, Giovanni. *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Feltrinelli, 2011.
- Dogliani, Gianfranco, edited by. *Tecniche del consenso e forme del dissenso all'est*. La Biennale di Venezia, 1977.
- Donaghy, Aaron. *The Second Cold War: Carter, Reagan, and the Politics of Foreign Policy*. Cambridge University Press, 2021.

- Dondi, Mirco. "Alle radici della strategia della tensione: guerra psicologica e guerra non ortodossa." *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974* di Mirco Dondi, Laterza, 2023. Ebook.
- Edwards, Phil. *More Work! Less Pay! Rebellion and Repression in Italy, 1972-77*. Manchester University Press, 2009.
- Flores, Marcello, and Giovanni Gozzini. *1968: un anno spartiacque*. Il Mulino, 2018.
- Galli, Diego. "Intervista a Mario Corti sulla storia di Radio Liberty e Radio Free Europe." *Radio Radicale*, 17 July 2006, radiatoradiale.it/scheda/203305/intervista-a-mario-corti-sulla-storia-di-radio-liberty-e-radio-free-europe. Accessed 23 April 2026.
- Garetto, Elda, and Sara Mazzucchelli. "Le prime edizioni italiane di Solženicyn nei documenti degli archivi editoriali." *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, vol. 3, 2019, pp. 191-232.
- Gazzetta del Popolo. *Il dissenso culturale nell'URSS. Documenti letterari e del Samizdat*. Gazzetta del Popolo, 1978.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. 1987. Cambridge University Press, 1997.
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Einaudi, 2006.
- Ginzburg, Carlo. "Microhistory: Two or Three Things That I Know About It." *Critical Inquiry*, vol. 20, no. 1, 1993, pp. 10-35.
- Gregotti, Vittorio. "La polemica sulla Biennale." *Corriere della Sera*, 24 June 1976, p. 3.
- . "Le discussioni sono costruttive quando non mancano i soldi." *Corriere della Sera*, 6 March 1977, p. 6.
- Hajek, Andrea. *Negotiating Memories of Protest in Western Europe. The Case of Italy*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Horowitz, Joseph. "Cold War Propagandist: Nicolas Nabokov, JFK, and the Shostakovich Wars." *Los Angeles Review of Books*, 4 January 2020, lareviewofbooks.org/article/cold-war-propagandist-nicolas-nabokov-jfk-and-the-shostakovich-wars/. Accessed 13 May 2026.
- K., N. "Bellintsona: prodolzhenie venetsianskogo Biennale." *Tret'ia volna*, voll. 3-4, 1978, pp. 176-79.
- Kedrin, L. "Venetsianskii fars." *Izvestiia*, 15 November 1977, p. 3.
- Kind-Kovács, Friederike. *Written Here, Published There*. CEU Press, 2014.
- Klots, Yasha. *Tamizdat. Contraband Russian Literature in the Cold War Era*. Northern Illinois University Press, 2023.

- Korti, Mario. "1968 god v istorii samizdata. Mario Korti o rasvitii i izuchenii nepodtsenzurnogo slova v SSSR", *Colta.ru*, 20 December 2018, <https://www.colta.ru/articles/specials/20078-1968-god-v-istorii-samizdata>. Accessed 19 May 2026.
- Landoni, Enrico. "Il Partito Socialista Italiano e il dissenso oltrecortina: il caso polacco nei rapporti Craxi-Solidarność." *Studia Politologica*, vol. 25, 2020, pp. 30-53.
- Larocca, Giuseppina. "Sergio Rapetti." *Free Voices in the USSR*, vocilibereurss.fupress.net/en/sergio-rapetti/. Accessed 23 April 2026.
- Liehm, Antonín. "La Biennale del dissenso culturale." *eSamizdat*, Vol. 8, 2010-2011, pp. 311-15.
- Lomellini, Valentine. "Uno sguardo nuovo sul dissenso sovietico? La politica culturale del Pci tra gli anni Settanta e Ottanta." *eSamizdat*, vol. 8, 2010-2011, pp. 303-09.
- . "Il Sessantotto a cavallo tra i blocchi: socialismi dal volto umano a est e a ovest." *Europa Orientalis*, vol. 38, 2019, pp. 15-28.
- Lorenzetto, Stefano. "Mario Corti. Da Liberty trasmetteva in URSS. Fece arrivare in occidente i samizdat di Sacharov e Solženicyn. 'Incontrai Putin a mia insaputa.'" *Corriere della Sera*, 7 September 2023, p. 27.
- Mancosu, Paolo. *Inside the Zhivago Storm. The Editorial Adventures of Pasternak's Masterpiece*. Feltrinelli, 2013.
- . *Zhivago's Secret Journey. From Typescript to Book*. Hoover Institution Press, 2016.
- Mariscalco, Danilo. "The Italian Movement of 1977 and the Cultural Praxis of the Youthful Proletariat." *The Politics of Authenticity. Countercultures and Radical Movements across the Iron Curtain, 1968–1989*, edited by in Joachim C. Häberlen et al., Berghahn, 2019, pp. 174-90.
- Martelli, Claudio. "La Biennale 77 sul dissenso nell'Est accenderà un dibattito tra le sinistre." *Corriere della sera*, 25 February 1977, p. 6.
- May, Jan. "'Biennale of Dissent' (1977): Nonconformist Art from the USSR in Venice." *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, edited by Jérôme Bazin et al., De Gruyter-Brill, 2016, pp. 335-43.
- Mitter, Rana, and Patrick Major, edited by. *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*. Frank Cass, 2004.
- Molok, Nikolai. "Biennale dissidentov." *Russkie khudozhniki na Venetsianskoi biennale (1895-2013)*, edited by Nikolai Molok, Stella Art Foundation, 2013, pp. 444-61.

- Molok, Nikolai, edited by. *Russkie khudozhniki na Venetsianskoi biennale (1895-2013)*. Stella Art Foundation, 2013.
- Parisi, Valentina. "Zwischen Unstimmigkeit und Andersdenken. Inoffizielle sowjetische Kunst auf der Biennale di Venezia 1977." *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, edited by Ada Raev and Isabel Wünsche, Verlag, 2007, pp. 158-63.
- . "Da Magadan a Milano. Viaggio nella vertigine di Evgenija Ginzburg come esempio di socializzazione transnazionale dei testi." *eSamizdat*, vol. 9, 2012-2013, pp. 77-85.
- Péteri, György. "Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies In the Cultural Life of State -Socialist Russia and East-Central Europe." *Slavonica*, vol. 10, no. 2, 2004, pp. 113-123.
- Reisch, Alfred. *Hot Books in the Cold War*. CEU Press, 2013.
- Ripa di Meana, Carlo. "Nepovtorimyi balet, velikolepnaia opera." *Izvestiia*, 27 May 1976, p. 5.
- . "Una sfida da Venezia." *Corriere della Sera*, 19 June 1976, p. 3.
- Ripa di Meana, Carlo, and Gabriella Mecucci. *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del dissenso*. Liberal Edizioni, 2007.
- Santarelli, Enzo. *Storia critica della Repubblica*. Feltrinelli, 1997.
- Scionti, Andrea. "'I Am Afraid Americans Cannot Understand': The Congress for Cultural Freedom in France and Italy, 1950-1957." *Journal of Cold War Studies*, vol. 22, no. 1, 2020, pp. 89-124.
- Scott-Smith, Giles. *The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-war American Hegemony*. Routledge, 2002.
- Scott-Smith, Giles, and Joes Segal. "Introduction. Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West." *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, edited by Giles Scott-Smith et al., Amsterdam University Press, 2012, pp. 1-9.
- Shils, Edward, and Peter Coleman. "Remembering the Congress of Cultural Freedom." *Society*, vol. 46, no. 5, 2009, pp. 437-44.
- Sicari, Ilaria. "Ital'ianskii Tamizdat, or Publishing Uncensored Soviet Literature in Italy. Editorial Policies of Mondadori and Il Saggiatore." *Wiener Slawistischer Almanach*, vol. 90, 2023, pp. 251-81.
- . "The Literary Agent as Book Diplomat. Erich Linder's Agency in the Transnational Socialization of Tamizdat." *Book Diplomacy in the Cultural Cold War*, edited by Esmaeil Haddadian-Moghaddam and Giles Scott-Smith, Brill, 2025, pp. 129-52.
- Snyder, Sarah. *Human Rights Activism and the End of the Cold War*. Cambridge University Press, 2011.

- Sovetskaia kul'tura. "Vozmushchenie provokatsionnoi zateei." *Sovetskaia kul'tura*, 21 October 1977, p. 7.
- Sowiński, Paweł. "Cold War Books: George Minden and His Field Workers, 1973-1990." *East European Politics and Societies and Cultures*, vol. 34, no. 1, 2020, pp. 48-66.
- . "Overseas Mechanism: The Polonia Book Fund, Ltd., Transnational Network, 1958-1963." *East European Politics and Societies*, vol. 35, no. 2, 2021, pp. 384-406.
- Talalay, Michail. "Vol'nyi filolog." Afterword to *Vol'naia russkaia literatura* by Iurii Mal'tsev, Aleteiia, 2023, pp. 564-80.
- . "Literaturoved i 'ego' literatura." Afterward to *Neizvestnyi Bunin* by Iurii Mal'tsev, Aleteiia, 2024, pp. 424-30.
- . "Un filologo militante." *Da Pasternak a Solženicyn. La letteratura del samizdat 1957-1976* by Iurij Mal'cev, Luni Editrice, 2026, pp. VII-XV.
- Tornabuoni, Lietta. "Pajetta: è un'indebita ingerenza." *Corriere della sera*, 5 March 1977, pp. 1-2.
- TsK KPSS. "General'nomu sekretariu ital'ianskoi kommunisticheskoi partii tovarishchu Enriko Berlingueru." *Vlast' i dissidenty iz dokumentov KGB i TsK KPSS*, edited by Aleksei Makarov et al., Moskovskaia Khel'sinskaia Gruppya, 2006, pp. 120-21.
- Umland, Samuel. *The Tim Burton Encyclopedia*. Rowman and Littlefield, 2015.
- Unità. "Attacco della 'Literaturnaia' alla Biennale." *l'Unità*, 30 June 1977, p. 15.
- . "La Biennale deve operare in piena autonomia." *l'Unità*, 4 March 1977, p. 2.
- . "I comunisti riaffermano la piena autonomia della Biennale veneziana." *l'Unità*, 5 March 1977, p. 2.
- van Dongen, Luc, et al. "Introduction." *Transnational Anti-Communism and the Cold War. Agent, Activities, and Networks*, edited by Luc van Dongen et al., Palgrave Macmillan, 2014, pp. 1-19.

7. ARCHIVAL RESOURCES

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC, Venezia-Porto Marghera, Italy)

ASAC Fs AV 1975a = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 267, (Ripa di Meana, Carlo) *Viaggio in Unione Sovietica della delegazione della Biennale (18-22 maggio 1975). Relazione del Presidente*, May-June 1975.

ASAC Fs AV 1975b = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 267, (Ripa di Meana, Carlo) *Letter to Vladimir Popov*, 21 May 1975.

ASAC Fs AV 1976 = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 267, (Ripa di Meana, Carlo) *Letter to Aleksander Khalturin*, 25 October 1976.

ASAC Fs AV 1977a = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 267, (Khalturin, Aleksander) *Letter to Vittorio Gregotti*, 6 October 1976.

ASAC Fs AV 1977b = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 267, (Ripa di Meana, Carlo) *Letter to Aleksander Khalturin*, 3 January 1977.

ASAC Fs AV 1977c = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 267 (Gregotti, Vittorio) *Letter to Manfredo Tafuri*, 3 January 1977.

ASAC Fs AV 1977d = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 267, (Ponente, Nello) “Finanziare la Biennale?” *Paese Sera*, 1977.

ASAC Fs AV 1977e = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 271, (Biennale di Venezia) *Programma della Biennale di Venezia 1977. Dissenso culturale*, 1977.

ASAC Fs AV 1977f = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 269, (Ripa di Meana, Carlo) *Letter to Antonín Liehm*, 3 December 1977.

ASAC Fs AV 1977g = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 281, (Ammannati, Floris Luigi) *Letter to Generali Assicurazioni*, 13 February 1978.

ASAC Fs AV 1977h = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 269, (Abdalov, Victor) *Letter to Carlo Ripa di Meana*, 16 October 1977.

ASAC AV 1977i = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 269, (Ripa di Meana, Carlo, and Luigi Scarpa) *Confirmation of receipt of the photographs*.

ASAC Fs AV 1977l = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 281, (Ammannati, Floris Luigi) *List Abdalov's photographs. Annex*, 13 February 1978.

ASAC Fs AV 1977m = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 270, *Note to Ripa di Meana and Dogliani*, 22 October 1977.

ASAC Fs AV 1977n = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 271, *Traduzione del messaggio di A. Sakharov per la Biennale del Dissenso*.

ASAC Fs AV 1978 = Venezia-Porto Marghera, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, Arti Visive, Attività 1977, b. 268, (Scarpa, Luigi) *Letter to Società Editor*, 5 April 1978.

Archivio Storico del Senato della Repubblica (ASSR, Roma, Italy)

ASSR MR 1977a = Roma, Archivio del Senato della Repubblica, Mario Rigo, 1.6.5, (Pasti, Daniela), "Forlani: su Meana nessuna pressione." *la Repubblica*, March 17, 1977. <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/mario-rigo/IT-SEN-085-000058/biennale-del-dissenso> (Accessed 17 April 2026).

ASSR MR 1977b = Roma, Archivio del Senato della Repubblica, Mario Rigo, 1.6.5, (Ripa di Meana, Carlo) *Letter of resignation*, 3 March 1977. <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/mario-rigo/IT-SEN-085-000058/biennale-del-dissenso> (Accessed 17 April 2026).

ASSR MR 1977c = Roma, Archivio del Senato della Repubblica, Mario Rigo, 1.6.5, *Programma preliminare della Biennale di Venezia 1977, Il dissenso culturale*, 1977. <https://patrimonio.archivio.senato.it/inventario/scheda/mario-rigo/IT-SEN-085-000058/biennale-del-dissenso> (Accessed 17 April 2026).

Hoover Institution Library & Archives (HILA, Stanford, USA)

HILA 1977a = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 2, Day files, 1976 September-1977 September, *Letter to Patricia Blake*, 17 August 1977.

HILA 1977b = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 2, Day files, 1976 September-1977 September, *Letter to Patricia Blake*, 8 June 1977.

HILA 1977c = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 2, Day files, 1976 September-1977 September, *Letter to Carlo Ripa di Meana*, 18 August 1977.

HILA 1977d = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 2, Day files, 1976 September-1977 September, *Letter to Carl Gershman*, 24 April 1977.

HILA 1977e = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 2, Day files, 1976 September-1977 September, *Letter to Zbigniew Brzeziński*, 16 February 1977.

HILA 1977f = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 4, Folder 9, Zbigniew Brzezinski, *Letter of recommendation*.

HILA 1977g = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 4, Folder 9, Zbigniew Brzezinski, *Letter to Zbigniew Brzeziński*, 22 April 1977.

HILA 1977h = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 2, Day files, 1976 September-1977 September, *Letter to Peter Dornan*, 26 August 1977.

HILA 1977i = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 4, Day files, 1977 September-1978 December, *Letter to Martin Dewhirst*, 10 October 1977.

HILA 1977l = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 4, Day files, 1977 September-1978 December, *Letter to Massimo Pini*, 6 October 1977.

HILA 1977m = Stanford, Hoover Institution Library & Archives, Leopold Labedz papers, Box 10, Folder 4, Day files, 1977 September-1978 December, *Letter to Dario Staffa*, 6 October 1977.

Houghton Library at Harvard University (HOU, Harvard, USA).

HOU MS Russ = Harvard, Houghton Library, Harvard University, Andreï Sakharov papers, MS Russ 79, (4103), Box 61, (Carter, Jimmy) *Letter to Sakharov*, 5 February 1977.

Vera and Donald Blinken Open Society Archives (OSA, Budapest, Hungary)

OSA 1977a = Budapest, Open Society Archives, HU OSA 300-85-47-3-6, External Relations, Samizdat Issues, Biennale 1977-1978, (Brown, Jim) *Radio Free Europe Memorandum*, August 11, 1977.

OSA 1977b = Budapest, Open Society Archives, HU OSA 300-85-47-3-6, External Relations, Samizdat Issues, Biennale 1977-1978, (Buell, William) *Radio Free Europe Memorandum*, October 25, 1977.

OSA 1977c = Budapest, Open Society Archives, HU OSA 300-85-47-3-6, External Relations, Samizdat Issues, Biennale 1977-1978, (Dogliani, Gianfranco) *Statement*, November 3, 1977. HU OSA.

OSA 1978 = Budapest, Open Society Archives, HU OSA 300-85-47-3-6, External Relations, Samizdat Issues, Biennale 1977-1978, (Corti, Mario) *Statement*, April 7, 1978.

8. ACKNOWLEDGEMENTS

The idea of investigating the relational networks as well as the paratexts that allowed the production, circulation and reception of Soviet underground culture in Italy was born in 2023, sometime after the conference *Para(Context). The Reception of Soviet Unofficial and Underground Culture in Italy (1957-1991)*, held in Venice (19 May 2022) at the Department of Comparative Linguistic Studies (DSLCC) of the Ca' Foscari University. The conference was then organized by the research group *Letteratura tradotta e identità culturale* – composed by Marija Bradaš, Tiziana D'Amico, Evgeny Dobrenko, Alessandro Farsetti and I – with the support of the Ca' Foscari DSLCC and the Italian Association of Slavists (AIS). Thus, a special thank go to the above-mentioned colleagues and institutions that collaborate to make that conference possible, as it was the first occasion for scholarly dialogue with the authors that have contributed to this volume.

Since then, to the participants of the conference it was proposed to reframe the original theme of the reception of Soviet non-conformist culture in Italy in a transnational perspective. The aim was to encompass – within the analysis of the alternative (and often clandestine) flow of knowledge and ideas across and beyond the Iron Curtain during the 'cultural Cold War' – the agency of the different socio-cultural actors involved in the cross-border production, circulation and reception of Soviet underground culture, as well as the relational networks which linked each of them to other actors. Therefore, to the colleagues who have taken up the challenge of this intellectual adventure – Matteo Bertelè, Giada Dalla Bontà, Giulia De Florio, Giuseppina Larocca, Sara Mazzucchelli, Alessandra Reccia and Valentina Parisi – also goes my deep gratitude for their contribution to this project and for supporting it with dedication, intellectual honesty, a lot of patience and friendship. A special thanks is also reserved to the anonymous peer-reviewers of this special issue. Two exceptional readers of the introduction of the volume were Giles Scott-Smith and Duccio Basosi, to whom goes all my gratitude for generously providing their invaluable comments and remarks. My gratitude also goes to a protagonist in the story I told – Mario Corti – who, on many occasions, kindly shared his memories and remarks on the *Biennale of Dissent* and, especially, on the exhibition *Libri, riviste, manifesti*.

For their enthusiasm in supporting this long-term project and for the technical expertise in realizing it, a special thanks also goes to the editorial board of *Enthymema* and, in particular, to Stefania Sini, who took care of this volume since the very first moment.

Last but not least, my deepest gratitude goes to the European Union which is sponsoring the research *Transnational Book Diplomacy beyond the Cultural Cold War: Towards a Socio-Cultural History of the Tamizdat* with a Marie Skłodowska-Curie post-doctoral fellowship (HORIZON-TMA-MSCA-PF-GF, grant agreement 101109157). This special issue is one of the scientific outcomes of that project. Views and opinions expressed here are, however, those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union. The EU cannot be held responsible for them. For further information, see <https://cordis.europa.eu/project/id/101109157>.

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

LA CASA EDITRICE MONDADORI E IL GULAG: TRE CASI STUDIO DI *TAMIZDAT*

MONDADORI AND THE GULAG: THREE CASE STUDIES IN *TAMIZDAT*

Sara Mazzucchelli

 ORCID: 0009-0006-6509-4839

Università Cattolica del Sacro Cuore (ror: 03h7r5v07)

ABSTRACT

Il saggio presenta tre casi studio sulla ricezione in Italia della letteratura sovietica non ufficiale dedicata al tema del Gulag, pubblicati dall'editore Mondadori tra la fine degli anni '60 e il 1973. Si tratta delle edizioni italiane di *Il primo cerchio* di Aleksandr Solženicyn, *L'epoca e i lupi* di Nadežda Mandel'stam e *Tutto scorre* di Vasilij Grossman, opere scritte in URSS, fatte pervenire clandestinamente in Occidente e successivamente pubblicate da Mondadori. Attraverso l'analisi di fonti archivistiche, l'articolo ricostruisce le tappe principali della circolazione transnazionale delle edizioni *tamizdat*, con particolare attenzione alle strategie editoriali e alle mediazioni culturali che ne hanno favorito la ricezione in Italia. Viene messo in luce il ruolo di diversi attori socio-culturali coinvolti nella selezione e interpretazione dei testi e nella definizione degli elementi paratestuali (Genette). Le loro pratiche, inserite in una più ampia rete di scambi professionali e intellettuali tra contesti nazionali e culturali differenti, contribuirono alla formazione di quella che Kind-Kovács definisce una *comunità transnazionale*.

Parole chiave: Gulag; Tamizdat; Casa editrice Mondadori; Aleksandr Solženicyn; Vasilij Grossman; Nadežda Mandel'stam, Paratesti.

This article presents three case studies on the Italian reception of unofficial Soviet literature dealing with the Gulag, published by the Italian publisher Mondadori between the late 1960s and 1973. These are the Italian editions of *The First Circle* by Aleksandr Solzhenitsyn, *Hope Against Hope* by Nadezhda Mandel'shtam, and *Everything Flows* by Vasily Grossman — works written in the Soviet Union, brought to the West through clandestine channels, and later published by Mondadori. Drawing on archival sources, this article traces key stages in the transnational circulation of *tamizdat* editions, with a focus on the editorial strategies and cultural mediations that shaped their reception in Italy. It highlights the role of various socio-cultural actors involved in selecting and interpreting texts and shaping paratextual elements (Genette). Their work, situated within a broader network of professional and intellectual exchanges across national and ideological borders, contributed to the formation of what Kind-Kovács defines as a “transnational community.”

Keywords: Gulag; Tamizdat; Mondadori Publishing; Aleksandr Solzhenitsyn; Vasily Grossman; Nadezhda Mandel'shtam, Paratexts.

Mazzucchelli, Sara. “La casa editrice Mondadori e il Gulag: tre casi di studio di tamizdat”. *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 248-264.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

Questo saggio offre un punto di osservazione particolare del contributo italiano alla transnazionalizzazione della cultura sovietica non conformista attraverso l'analisi di tre edizioni *tamizdat* pubblicate dall'editore Mondadori¹ sul tema del Gulag, tradotte dal russo ed editate tra la fine degli anni Sessanta² e il 1973. *Il primo cerchio* di A. Solženicyn, *L'epoca e i lupi* di N. Mandel'stam e *Tutto scorre* di V. Grossman arrivarono in Occidente clandestinamente, dopo aver passato la Cortina di ferro, e approdarono in Mondadori, dove furono scelte, selezionate e pubblicate. La documentazione editoriale conservata presso l'Archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM) consente di ricostruire le diverse fasi della ricezione e circolazione transnazionale dei *tamizdat*, mettendo in luce le reti complesse di interazioni personali e professionali che ne resero possibile la diffusione. In linea con l'analisi di Kind-Kovács, che pone l'accento sulle pratiche concrete e sulle relazioni sociali che sostennero questo sistema editoriale alternativo, le fonti FAAM permettono di identificare i diversi agenti socio-culturali coinvolti nella produzione, diffusione e ricezione di tali testi: non solo autori e traduttori, ma anche dattilogafi, tipografi, editori e mediatori culturali, il cui ruolo fu cruciale per lo sviluppo di quella che Kind-Kovács definisce «a transnational community» (83).

Si può osservare, inoltre, in quale modo le diverse personalità coinvolte ebbero un ruolo nella definizione del paratesto – tanto dei peritesti quanto degli epitesti – di questi volumi (Genette 9), determinando dunque la loro ricezione in Italia.

L'arrivo in Occidente del romanzo di Aleksandr Solženicyn *Il primo cerchio* fu segnato da una vicenda complessa, che coinvolse diversi attori e suscitò un ampio dibattito editoriale. Tra i protagonisti dell'approdo in Italia vi furono l'editore americano Harper & Row (H&R), che si occupò della pubblicazione del manoscritto in Occidente, e l'agente letterario di origine austriaca e direttore dell'Agenzia Letteraria Internazionale, Erich Linder, a cui fu affidata la gestione dei diritti per le principali edizioni europee, tra cui quella italiana. Il lavoro editoriale legato all'edizione italiana del *Primo cerchio* riflette alcune dinamiche tipiche della più ampia rete di socializzazione transnazionale dei *tamizdat*. Come sottolineano Parisi e Sicari, essa era fondata su fitte relazioni tra i diversi soggetti coinvolti nella circolazione, pubblicazione e ricezione dei testi oltre la Cortina di Ferro.

I primi accordi furono probabilmente presi di persona o telefonicamente – come era pratica comune fare in casi simili (Kind-Kovács 269-70): data la riservatezza delle comunicazioni, il telefono era il mezzo più sicuro e veloce, oltre al fatto che in tal modo si evitava il rischio di lasciare

¹ Per un approfondimento sulla casa editrice Mondadori, cfr. Decleva. Sul ruolo della casa editrice nell'editoria italiana, cfr. Ferretti. Per la ricezione delle culture del dissenso in Italia, tra i contributi più recenti, si veda cfr. Pieralli et al. Per una trattazione complessiva sulle politiche editoriali di Mondadori in merito alla pubblicazione di edizioni *tamizdat*, cfr. Mazzucchelli, "Mondadori"; Sicari, "Ital'ianskii Tamizdat"; "The Literary Agent as Book Diplomat".

² La prima opera a tema Gulag in traduzione dal russo fu pubblicata da Mondadori nel 1967 (Parisi), dopo che la casa editrice aveva invano cercato di acquisire *Una giornata di Ivan Denisovič* di Solženicyn, uscita invece per Einaudi e Garzanti (Garetto e Mazzucchelli, "Le prime edizioni italiane di Solženicyn"). Su questo interesse precoce di Mondadori per la letteratura concentrazionaria, si veda anche Mazzucchelli, "Sovetskie lagerja".

tracce scritte di tali attività editoriali.³ Nella corrispondenza tra Erich Linder e la casa editrice americana Harper & Row – principalmente con Cass Canfield, presidente di H&R – nei primi mesi del 1968 vi è solo un riferimento a un «progetto» (FAAM, ArchAli-Linder 1968a), e un accenno a «our Circle» (FAAM, ArchAli-Linder 1968b) in un *post scriptum*. Il contratto che l'editore Mondadori firmò per l'edizione italiana, datato 1° marzo 1968, stabiliva di pubblicare in contemporanea l'opera nelle traduzioni inglese, francese, tedesca e italiana (Garetto e Mazzucchelli, «Le prime edizioni italiane di Solženicyn» 208). Inoltre, Harper & Row, come spesso facevano gli editori occidentali (Kind-Kovács 131), decise di pubblicare anche il testo originale russo per assicurarsi i diritti d'autore. Harper & Row inviò in Italia solo alcuni capitoli del manoscritto, la cui valutazione fu affidata a Pietro Zveteremich, slavista già celebre per la sua traduzione del romanzo di Boris Pasternak, *Il dottor Živago* (Pasternak). Zveteremich stilò una lucida e dettagliata scheda di lettura, da cui si evince una profonda comprensione del testo e del suo autore, e intraprese il lavoro di traduzione sul testo, in condizioni di urgenza e segretezza.

Mi sembra un romanzo con una robusta struttura narrativa. I cinque capitoli di cui disponiamo hanno un crescendo d'intensità che solitamente raggiunge il culmine nella battuta finale. Se la conclusione dell'ultimo capitolo è abbastanza scontata per il lettore (e solo ci si domanda come mai chi è dentro l'ingranaggio non la sospetti neppure), il capitolo dell'incontro fra Stalin e Abakumov è una schermaglia raffinata, frutto di una penetrazione psicologica non comune. Può darsi che a bella posta siano stati scelti i capitoli migliori, che nella vasta materia a noi ancora ignota ci siano zone di ristagno o che alcune figure, nell'intento di servire a un determinato fine, siano un poco forzate, e che la storia debba correggere alcuni errori di prospettiva nella valutazione dei fatti. La prima impressione è tuttavia quella di una verità detta solitamente in modo scarno, incisivo, solo con qualche punta d'enfasi nella raffigurazione di Stalin. I cinque capitoli corrono via svelti, senza sbavature, con rapide osservazioni d'ambiente e con pennellate d'umorismo appena accennate, ma non meno graffianti. Sia per l'argomento, sia per l'immediatezza dell'esposizione, ritengo che il libro possa avere grande successo. (cit. in Garetto e Mazzucchelli, «Le prime edizioni italiane di Solženicyn» 208-09)

Per quanto riguarda l'edizione mondadoriana, alcuni elementi paratestuali – quali l'introduzione, i termini tecnici, il comunicato stampa – e la data di pubblicazione furono concordati da diverse persone coinvolte nella pubblicazione. Cass Canfield alla corrispondenza confidenziale con Linder allegò copia delle lettere di una dei protagonisti dell'arrivo in Occidente dell'opera di Solženicyn, Olga Carlisle,⁴ nelle quali suggeriva di inserire un'introduzione del traduttore che guidasse il lettore occidentale e colmasse le difficoltà legate a termini specifici del mondo concentrazionario; una lista dei principali personaggi, con i nomi e delle brevi descrizioni; e la redazione di un comunicato stampa comune per annunciare l'imminente pubblicazione del volume, stilato da Henry Carlisle, marito di Olga:

³ Anche nei fondi archivistici di Mondadori da me consultati non sono state rintracciate tracce che documentino le prime fasi di questi accordi, ad eccezione di qualche resoconto e brevi accenni in note editoriali, il che ci lascia ipotizzare che, anche in questo caso, essi si svolsero telefonicamente.

⁴ Olga Carlisle (1930 -), traduttrice e pittrice, autrice del testo *Solzhenitsyn and the secret circle* (1978). Sul ruolo di Olga Carlisle e dei membri della famiglia Andreev-Chernov nella transnazionalizzazione delle opere di A. Solženicyn e di altri autori ed edizioni *tamizdat*, si veda Sicari, «The Transnational Socialization of *Tamizdat*».

We do agree with you, emphatically, about the necessity of a translator's foreword, which would clear the difficulties of entering the book first, and explain such terms as *zek* (abbreviation of prisoner) *sharashka* (special scientific institute staffed with prisoners – the Mavrino one being specialized in electronics and acoustics). [...] And so on. [...] [T]his forward will have to be done later, and should encompass the many difficulties which the reader may encounter in the course of the novel. (FAAM, ArchAli-Linder 1968c)⁵

La data di pubblicazione, i ritmi della traduzione e delle pubblicazioni occidentali, nonché dell'originale russo, furono fortemente influenzati dal bisogno di coordinare le uscite ed evitare la concorrenza di edizioni contemporanee da parte di altri editori. La programmazione editoriale, che si mantenne nel riserbo e a ritmo serrato, fu sconvolta da una lettera del 7 maggio 1968 dell'editore Alec Flegon, che proponeva a basso prezzo alcuni manoscritti, tra cui *Il primo cerchio* (FAAM, ArchAli-Linder 1968d).⁶ Il timore che altri editori italiani pubblicassero il libro in contemporanea, o addirittura prima della casa editrice Mondadori, assieme all'impossibilità di rivolgersi all'autorità giudiziaria – che avrebbe imposto di provare l'implicazione diretta dell'autore rischiando di provocare conseguenze molto pesanti per l'autore stesso – ebbero ripercussioni sulla programmazione editoriale. L'uscita del volume fu annunciata da un comunicato stampa pubblicato sul *Corriere della Sera* del 10 giugno 1968 ("Così parla il giornale"), il cui contenuto risultava parzialmente diverso rispetto alla versione predisposta inizialmente: per questo motivo Linder dovette assicurare ad H&R che i passaggi principali – relativi all'autenticità del manoscritto, alla licenza esclusiva e alla determinazione a garantirne la tutela – rimanessero confermati, e che le dichiarazioni evidenziassero il controllo dei diritti mondiali esercitato da Harper & Row (FAAM, ArchAli-Linder 1968e).

[Mondadori] very definitely feel that the situation of imminent danger provided for in the agreement has now come about. In these circumstances, they want to be released from their obligation to publish together with everybody else and would like to issue their edition on July 10th. Please let me have a word about this. [...] Mondadori point out (correctly, I think) that whereas Flegon only sells one mss to each country, nothing prevents each purchasing publisher to have his mss photostated and sell it, in turn, to some other publisher in some other country. A somewhat frightening thought, I must say. (FAAM, ArchAli-Linder 1968f)

La Harper & Row accettò di sciogliere le parti dagli obblighi di pubblicazione simultanea, consentendo dunque alla Mondadori di uscire per prima sul mercato nel luglio 1968 con l'edizione italiana, per la Nuova collana Mondadori. Seguì una presentazione a Milano (*Corriere della Sera*, "Il russo proibito a Mosca") a cui presenziò Giorgio Mondadori, insieme agli scrittori e critici letterari Enrico Falqui e Giancarlo Vigorelli. Quest'ultimo poté raccontare del suo incontro personale con Solženicyn.

⁵ Nelle citazioni e per i fondi archivistici si è mantenuta la traslitterazione esistente nell'originale.

⁶ Si tratta di Alec Flegon (Oleg Flegont, 1924-2003), originario della Bessarabia, il quale emigrò a Londra dove fondò la Flegon Press.

Se sulla stampa in quei giorni si fece leva sulla curiosità e il clamore legati alla figura dello scrittore e all'interesse storico-politico di quest'opera, le scelte paratestuali – dalla fascetta che recitava «Uno dei più grandi romanzi della letteratura russa contemporanea», ai risvolti di copertina che citavano «il Limbo dantesco» e «il risultato poetico» dell'opera – allontanarono *Il primo cerchio* da un ambito politico e documentaristico, e lo avvicinarono a un ambito più propriamente letterario. Sul *Corriere* Carlo Bo lo definì «impressionante radiografia generale dell'epoca staliniana e delle sue degenerazioni», pur non mancando di sottolineare come il valore dell'opera andasse «al di là di un abile prodotto di restituzione storica» (3). *Epoca*, settimanale mondadoriano di attualità e cultura, scelse di pubblicare un capitolo del libro, accompagnato dal titolo “Addio all'amore” che sottolineava il tema sentimentale, in realtà marginale nel complesso dell'opera. Il volume fu accolto positivamente dal pubblico e Mondadori preparò presto una ristampa, nonostante la stagione – secondo lo stesso Linder – non fosse adatta al lancio di questo tipo di pubblicazioni: «...with a rather satisfactory send-off, despite the very odd season (nobody publishes books of this kind in July, usually)» (FAAM, ArchAli-Linder 1968g).

Il romanzo entrò subito nelle classifiche, rimanendo tra i cinque titoli più venduti per tre mesi consecutivi, da agosto a ottobre 1968 (Garetto e Mazzucchelli, “Le prime edizioni italiane di Solženicyn” 225). Il libro presentava una copertina cartonata rilegata in tela blu con sopraccoperta a fondo bianco, dominata dalle scritte in nero, il nome e cognome dell'autore e il titolo a caratteri cubitali, arcuato, a sormontare un cerchio rosso. Erich Linder definì la scelta grafica della copertina mondadoriana «absolutely atrocious», e suggerì a Cass Canfield di far pervenire con garbo questo messaggio alla Mondadori (FAAM, ArchAli-Linder 1968h). La quinta edizione uscì nel 1970 nella collana “Scrittori italiani e stranieri” con una copertina completamente rinnovata, il cognome dell'autore e il titolo su fondo bianco, ed una grafica a semicerchi concentrici di colore rosso, viola, nero, a richiamare i cerchi Danteschi, su cui si stagliava il profilo del Cremlino. Il volume non era corredato di introduzione, ma i risvolti della sopraccoperta proponevano una presentazione del testo e un breve profilo dell'autore.

Per alcune opere di Solženicyn è possibile fare un confronto delle tirature, dato che furono annotate e conservate in archivio, a sottolineare l'attenzione e la cura con cui si seguiva questo autore. Per il *Primo cerchio*, che fu giudicato una buona uscita, la prima edizione è di 14.850 copie, che si esaurirono in pochi mesi, per cui già nell'ottobre 1968 ci fu la seconda edizione (di 3133 copie) e una terza nell'agosto 1969, arrivando complessivamente a ventimila copie. Tre successive edizioni nel 1970 portarono l'opera a circa 50.000 copie (5a edizione, riveduta agosto 1970; 7a edizione novembre 1970) e arrivò a un totale di 80.000 copie con la decima edizione dell'aprile 1972. Per un confronto analizziamo i dati dell'opera di Solženicyn *Agosto 1914*: la prima edizione del giugno 1972 fu subito di oltre 40.000 copie, la seconda edizione dello stesso mese, altre 15.000 copie, arrivando in 2 anni, nel 1974, a 70.000 copie. Le tirature di *Arcipelago Gulag. Saggio di inchiesta narrativa. (Parti I-II)* ci mostrano cifre diverse: la prima edizione nel maggio 1974 fu

immediatamente di oltre 160.000 copie, l'editore dovette ritornare alla stampa già il mese successivo con oltre 102.000 copie, ed altre 100.000 il mese successivo, nel luglio 1974, arrivando ad oltre 360.000 copie in soli tre mesi (FAAM, ArchAme). Per quanto riguarda invece le altre due opere qui analizzate – *L'epoca e i lupi* di Nadežda Mandel'stam e *Tutto scorre* di Vasilij Grossman – non è stato possibile reperire dati di tiratura nei fondi consultati.

Alcuni fattori che influirono sulla pubblicazione de *Il primo cerchio* riguardarono anche l'edizione italiana delle memorie di Nadežda Mandel'stam, *L'epoca e i lupi* (*Vospominanija*) (Mandel'stam). Nel marzo 1970 giunse in casa editrice l'informazione sull'esistenza di un manoscritto della vedova di Osip Mandel'stam inedito in URSS, che era giunto in Occidente presso la casa editrice Atheneum di New York.⁷ La casa editrice Mondadori si dichiarò interessata all'opera e richiese di poter esaminare il testo, contattando direttamente l'editore newyorkese. Quest'ultimo decise di affidare ad Erich Linder la gestione delle vendite dei diritti italiani, inviandogli il manoscritto, corredato da una presentazione dell'opera firmata dal giornalista americano Harrison E. Salisbury e una copia dell'introduzione scritta dal noto studioso americano del poeta Osip Mandel'stam, Clarence Brown (FAAM, ArchAli-Linder 1970a). Nonostante l'interesse manifestato e una certa notorietà dell'autrice – il cui nome circolava già nella stampa italiana (Herling, "Mandelstam e i lupi"; Sormani; Grazzini) – nello scambio di corrispondenze tra il direttore della saggistica Donato Barbone e il direttore editoriale Mario Spagnol si era deciso di non acquistare il libro «a scatola chiusa» e attendere il testo da Atheneum:

Sarà certamente roba molto interessante, anche perché l'autrice è donna di buona statura culturale. Ma può darsi che ci siano altre copie del ms russo in giro – anche per questo motivo, nessun acquisto a scatola chiusa. (FAAM, ArchAme, See 1970b)

I pareri di lettura, affidati agli slavisti Cesare G. De Michelis e Fausto Malcovati, concordarono sul valore dell'opera della vedova del poeta russo, figura centrale del Novecento letterario europeo e simbolo «del destino di tutta una generazione di scrittori e artisti, quella superbamente maturata negli anni venti e stroncata dalla purghe staliniane» (FAAM, ArchAme, See 1970c) nel processo di asservimento della letteratura e di tutta la società sovietica. Grazie alla mediazione di Linder, Atheneum e Mondadori stipularono un contratto nel mese di giugno del 1970. Sia collaboratori della Mondadori (FAAM, ArchAme, See 1970a) sia lo stesso Linder notarono l'esistenza e la circolazione in Italia di alcune copie del manoscritto, e comunicarono a Bessie la possibilità che provenissero dalla stessa autrice, eventualità che Bessie negò, senza prendere provvedimenti, nonostante l'insistenza di Linder:

⁷ Il manoscritto si trovava nelle mani di Michael Bessie (1916-2008), tra i fondatori, e all'epoca direttore, della Atheneum. La casa editrice americana in quel momento stava terminando la traduzione inglese dell'opera, a cura di Max Hayward (1924-1979), docente e traduttore di letteratura russa. Cfr. FAAM, ArchAli-Linder 1970.

[Regarding the Italian manuscript] it appears to be certain that at least one (probably two) do come from Mrs. Mandelstam – but from our past experience with mss. [manuscripts] originating from the Soviet Union, this does not surprise me. It seems that the mind of Russian authors simply does not work in the same way as the mind of western author as far as the dissemination of ms. [manuscript] goes. There is unfortunately nothing we can do on this. (FAAM, ArchAli-Linder 1970c)

Il timore della circolazione incontrollata dei manoscritti di quest'opera si concretizzò a causa del tentativo di pubblicazione dell'editore Sansoni, che disse di aver ricevuto il manoscritto direttamente dall'Urss. Linder si rammaricò del fatto che non fosse stata presa seriamente la questione della diffusione incontrollata dei manoscritti in Italia (FAAM, ArchAli-Linder 1970d), e Mondadori dovette procedere per vie legali (Tarabbia 36). Un'altra difficoltà riguardò l'introduzione, a firma di Clarence Brown e imposta da Atheneum, che Mondadori propose di sostituire con un testo dello slavista italiano Angelo Maria Ripellino. Linder comunicò questa proposta, mettendo in evidenza la straordinaria sensibilità critica e la grande integrità umana e politica di Ripellino: «I am very much in favour of this: Ripellino is probably our foremost specialist on Russian and Czech literature, and is a man of outstanding critical sensibility and of the greatest possible human and political integrity» (FAAM, ArchAli-Linder 1970b).

Bessie oppose la chiara fama dello studioso americano ed i contatti diretti che quest'ultimo intratteneva con l'autrice Nadežda Mandel'stam: nonostante l'intervento di Barbone e l'invio di un *memorandum* a sostegno della richiesta, la pubblicazione italiana apparve con l'introduzione di Clarence Brown. Le memorie di Nadežda Mandel'stam uscirono nella traduzione italiana dal russo a cura di Giorgio Kraiski nel maggio 1971. Inserito nella collana non prettamente letteraria – Le Scie – il volume rimandava all'eredità letteraria dei più noti scrittori del *tamizdat*, come sottolineava la sopraccoperta: «Dopo Pasternak e Solzenicyn, un'altra straordinaria testimonianza della grande letteratura» (FAAM, ArchAme). Rilegato in tela rossa, con titoli in oro al dorso, il libro era completato da una sopraccoperta a scritte in bianco e rosa su fondo nero, con risvolti informativi, e corredato di: Introduzione di Clarence Brown, *Avvertenza del curatore*, Opere di Mandel'stam tradotte in italiano, Bibliografia essenziale in italiano, Note all'edizione italiana, ad integrazione delle note dell'autrice, Indice dei nomi e delle cose essenziali.

Fra i testi di quella letteratura sotterranea che giunge a noi dall'Unione Sovietica per tramiti diversi e con flusso costante, questo è certamente tra i più degni di lettura e meditazione: inserita nel genere, tradizionale per la letteratura russa, delle 'memorie letterarie e morali', l'opera s'impone per la sua grande forza morale, per la passione con cui è stata scritta, per l'intensità stilistica, per la massa d'informazioni. (Bazzarelli)

scriveva lo slavista Eridano Bazzarelli a pochi giorni dall'uscita del volume, non tralasciando una breve osservazione sulla traduzione che, a suo parere, non rendeva il pathos e la potenza della prosa dell'autrice. Bazzarelli segnalò anche un errore di traduzione nell'edizione italiana, dove “луковка” (la cipollina nella leggenda russa) era resa con “cupola della chiesa”, perdendo

così il riferimento simbolico alla nota pagina dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij.⁸ La giornalista e traduttrice Lia Wainstein sulla *Stampa*, recensì la pubblicazione mondadoriana, paragonandola ad altre opere della letteratura concentrazionaria, quali i racconti di Šalamov, il romanzo-documento *Babij Jar* di Eduard Kuznecov, nonché le opere di Primo Levi o Solženicyn:

secondo la scala che si va facendo più visibile nella letteratura concentrazionaria di questo dopoguerra, il libro di Nadezda Mandel'stam [...] non è disperato. Se tale aspetto già si palesa in un confronto superficiale con i racconti di Salamov o con il *Babij Jar* di Kuznecov, esso risulta con ben maggiore evidenza in una serie di tratti esplicitamente positivi: la rievocazione stessa del geniale Mandel'stam, dell'amica Anna Akhmatova, lo spirito indagatore dell'autrice, l'acutezza con la quale osserva e descrive quel mondo irrazionale, la sua volontà di sopravvivere. ("Mio marito Mandel'stam")

È un mondo, quello sovietico e concentrazionario, che si svela anche tra le pagine della *po-vest'* di Vasilij Grossman *Vse tečet* [Tutto scorre], scritta tra il 1955 e 1963, sul tema centrale del ritorno alla vita libera di un detenuto del Gulag, al quale lo scrittore aveva aggiunto, negli ultimi anni della propria vita, pagine di drammatiche riflessioni sulla storia sovietica. L'editore tedesco Posev, attivo nel campo del *tamizdat* (Sicari, "Posev"), avanzò a Mondadori nel dicembre 1970 l'idea di una pubblicazione italiana del testo, allora inedito in URSS. La proposta fu inizialmente respinta, ma venne accolta alcuni mesi più tardi. L'analisi che segue ricostruirà le dinamiche e le motivazioni che portarono a questa decisione. Sulla valutazione di quest'opera di Grossman, infatti, pesò in modo determinante il giudizio dei redattori dei pareri di lettura. In un primo momento il testo fu dato in esame agli slavisti Giovanni Buttafava e Sante Gracioti: entrambi evidenziarono la non uniformità dell'opera, data dalla coesistenza di una parte narrativa e una saggistica, che rendeva di difficile individuazione il genere letterario a cui ascriverla, valutazione che aprì fin da quel momento un dibattito che continuerà nei decenni (Calusio, "Crudele è la potenza della fame" 182-83; "Vasilij Grossman" 175-86). Buttafava, nel proprio giudizio, apprezzò la parte narrativa, giudicando più discutibile quella meditativa:

dovrebbe trattarsi di un Vasilij Grossman, nato nel 1895, narratore di secondo piano ma affermato e non ignobile, noto per vari romanzi e racconti [...]. Dopo 30 anni di lager, morto Stalin, Ivan Grigorevič torna a Mosca. [...] Questa linea narrativa è intersecata da frequenti e sempre più ampi excursus, che occupano anche interi capitoli: un terribile capitolo, per esempio, è occupato dall'analisi sui vari tipi di delatori in età staliniana [...]; poi si parla del destino delle donne nei lager [...]. Queste meditazioni a largo raggio sono la parte più discutibile del libro, piuttosto ibrido e disorganico: l'idea estremamente generica e immaturamente utopistica di "libertà" che ha Grossman (attribuita al protagonista), mai chiarita concretamente, la tendenza a scoprire i caratteri "universali", lo "spirito di una nazione", il lirismo risentito di certe tirate satiriche sono limiti assai pesanti. Molto meglio la parte più direttamente

⁸ Questo passaggio riguardava l'episodio che vide come protagonista Aleksej A. Surkov (1899-1983), allora segretario dell'Unione degli scrittori, a proposito di un aiuto finanziario che questi diede a Mandel'stam; in *Vospominanija* si legge: "Расценивая Суркова, пусть помнят об этих деньгах — это та луковица, за которую надо уцепиться, чтобы Богородица вытащила грешника в рай./Nel dare un giudizio su Surkov, si tengano presenti questi soldi: è la cipollina, a cui ci si deve attaccare affinché la Madonna trascini il peccatore in paradiso" [la trad. è mia]. Spiega Bazzarelli: "non si tratta della "cupola della chiesa", come compare a pag. 367 del testo italiano, bensì della cipollina della leggenda russa, "simbolo profondo e bellissimo, la cui storia è narrata da Gruscenka ad Alioscia Karamazov in una memorabile pagina di Dostoevski". Questa traduzione fu riedita nel 1990, da Serra e Riva editori.

narrativa (che resta appesa a un filo e si attenua sempre più nel gran mare del giudizio sulla storia, che urge). Notevoli in particolare certi squarci terribili impastati di dolore e sincera commozione sulla realtà degli anni dello stalinismo (fame, lager), o l'incontro – questo abbastanza finemente studiato, mentre in genere per tutto il resto del libro i personaggi sono evanescenti e psicologicamente pallidi – col cugino. Nel complesso, un libro ineguale, interessante, che però, anche come testimonianza, è “schiacciato” dal ricordo di Solženicyn. (FAAM, ArchAme, See 1970d)

Graciotti, nella sua scheda di lettura, offrì una valutazione antitetica, apprezzando soprattutto la componente saggistica e meditativa dell'opera, laddove il collega aveva espresso le maggiori perplessità:

la riflessione ci offre pagine di saggistica originali e incisive; la memoria – pagine ricche di pathos e di efficacia rappresentativa; ma manca il romanzo, sia perché l'autore lo neglige (si accontenta di gettare sulla carta degli appunti con riferimenti più o meno autobiografici: cfr. il ritorno sul problema dello antisemitismo sovietico e la matrice universitaria di parte del mondo che descrive), sia perché, dove la trama vorrebbe funzionare (la prima parte), essa ubbidisce a una meccanica inverosimilmente scontata e priva di interesse. D'altronde proprio la mescolanza degli elementi fa sì che il libro sia recepibile solo da un tipo di lettore dai molteplici interessi, capace oltre tutto di sopportare il grigiore di certe spente zone narrative o l'enfasi di qualche stanca pagina retorica, attraverso cui si arriva alle fasi più felici. (FAAM, ArchAme, See 1970e)

In seguito a questi due pareri di lettura contrastanti, il compito di esprimere una valutazione definitiva fu affidato a Oreste del Buono, che in quegli anni rappresentava una figura di riferimento per l'attività editoriale della casa. Scrittore, traduttore e critico, Del Buono collaborò con Mondadori come lettore e consulente, contribuendo alla selezione dei testi e alla loro ricezione critica. La sua mediazione fu significativa, pur senza ricoprire incarichi direttivi formali, all'interno del più ampio lavoro di definizione delle strategie editoriali (Mannucci).

[...] ci troviamo davanti a 2 letture in assoluto contrasto

- a) Lettura Buttafava: le meditazioni sono la parte più discutibile del libro, molto meglio la parte più direttamente narrativa;
- b) Lettura Graciotti: la riflessione ci offre pagine di saggistica originali e incisive, ma manca il romanzo perché l'autore lo neglige.

E allora? Allora mi pare che il libro possa avere il valore di scandalo antisovietico (inferiore comunque al processo di Leningrado), ma che per lo meno non possiede alcuna unità. Temo che finirebbe per deludere i lettori italiani di qualsiasi categoria (pro e contro, indifferenti). Inclinerai a scartare.* [...]

*Tuttavia, se proprio non si vuole aver dubbi, consiglierai una terza lettura (ma al lettore bisognerebbe dir chiaramente qual è la situazione: A o B, e lui?). (FAAM, ArchAme, See 1971a)

Donato Barbone, citato in precedenza nella vicenda dell'edizione Mandel'stam, emerge dai documenti come figura chiave nella gestione dei processi di selezione e mediazione tra traduttori, redattori e agenti letterari. Il suo rigore e l'attenzione ai dettagli risultarono decisivi in molte scelte editoriali: fu lui, infatti, a proporre, come terzo lettore, il nome di Pietro Zvetere-mich. Nello stesso tempo Vittorio Sereni, poeta e direttore letterario di Mondadori, di fronte al dubbio che quest'opera si potesse definire romanzo o meno, e non avendo interesse per la parte saggistica, concluse: «questo libro appare superfluo dopo il Solzenitsyn e la Ginzburg

della Vertigine» (FAAM, ArchAme, See 1971b) ed il manoscritto, che diversi anni dopo Vittorio Strada definirà «una bomba» (Strada), fu rifiutato. Nel frattempo, però, la richiesta di un terzo parere era stata inoltrata a Pietro Zveteremich, che conosceva l'autore e l'aveva inserito a suo tempo nell'antologia *Narratori russi moderni* (Zveteremich, *Narratori russi moderni*). Dopo alcuni mesi, grazie a un articolo di Gustav Herling-Grudziński ("Ivan fuori dal filo spinato"), Zveteremich ricordò la richiesta e preparò una presentazione lucida e fondata, che permise a *Tutto scorre* di rientrare nei programmi editoriali della Mondadori:

La "novità" in assoluto più importante della letteratura russa-sovietica, clandestina o d'emigrazione – è il libro postumo di Vasilij Grossman [...]. Non a caso diciamo "libro" e non "romanzo", poiché, nonostante l'impianto narrativo e la finzione dei relativi personaggi, è difficile non vedere in quest'opera piuttosto un exploit saggistico, un pamphlet [...] un libro di eccezionale altezza morale (sostenuto su questa linea da una tensione non inferiore a quella d'un Solženicyn), di grande dignità letteraria, e, a tratti di profonda e sconvolgente forza poetica. Ciò che va subito detto è che nessuno che conosca la Russia e la sua terribile e straordinaria vicenda in questo secolo, può leggere questo libro, come quelli di Solženicyn, come già Pasternak e altri testi meno noti, senza provare il brivido della verità, senza esser vinto da una profonda emozione. In armonia con una vecchia tradizione letteraria tipicamente russa, che sa di "Ottocento", di distanze sconfinite e di umanità dolente e pigriata, Grossman fa salire il lettore su un vagone ferroviario per consegnargli il suo ultimo e postumo scritto: testamento spirituale redatto in forma di pseudo-romanzo. Con il treno proveniente da Chabarovsk arriva a Mosca, dopo trent'anni di carcere e di lager, come se giungesse "dall'altro mondo", il protagonista Ivan Grigorevič. Attraverso la sua figura di vittima "pensante" [...] l'A. porta il lettore a toccare con mano la piaga viva e sanguinante della storia russa. [...] Nemmeno in Solženicyn, si deve dire, la polemica politica riesce così intimamente a fondersi con il tessuto della narrazione e con le ragioni stesse dei personaggi.

Perché qui ancora una volta, come in tutta la lunga e particolare storia del romanzo russo, si persegue una "ricerca della verità", si azzardano ipotesi e generalizzazioni di portata universale. (FAAM, ArchAme, See s.d.)

Questo giudizio documentato, avvalorato dalla stima di Oreste del Buono per il traduttore (FAAM, ArchAme, See 1971c), persuase Sereni e gli permise di superare i timori, legati sia al rischio di edizioni concorrenti e al risultato commerciale sia alla collocazione dell'opera.

Le prime righe del parere di Z. dicono tutto, in contrasto con i pareri precedentemente espressi. Nessuno può garantire che sarà un successone o che non ci troveremo battuti sul tempo da altro editore. Noto comunque che il parere di Z. è nettamente più motivato e convincente degli altri due pareri. Per conto mio arrischerei. (FAAM, ArchAme, See 1971d)

I paratesti del volume ne valorizzarono la collocazione nella collana "Scrittori italiani e stranieri", riportando in copertina l'indicazione 'romanzo'. La sopraccoperta, realizzata dall'illustratore italo-ungherese Ferenc Pintér, mostrava un treno in movimento visto dall'alto, a ricordare il movimento incessante dei convogli per i detenuti trasferiti nei lager, portati lontani dalla casa, dal lavoro, dal mondo libero. Nella fascetta ritornava il riferimento, anche per questa pubblicazione, ai grandi scrittori già noti al pubblico italiano: «Dopo Pasternak e Solženicyn un'altra potente testimonianza di una Russia "diversa"» (FAAM, ArchAme). Non fu corredato di introduzione, si sfruttarono i risvolti della sopraccoperta per presentare il tema del romanzo e dare rilievo alla parte

narrativa, alla figura del protagonista e al suo ritorno nel mondo libero *fra gli altri*, per i quali la sua sola presenza diventava motivo di giudizio e vergogna. L'uscita del libro fu accompagnata, come di consueto, da una proposta di lettura sulla rivista mondadoriana *Epoca*, che pubblicò un articolo di Zveteremich insieme al settimo capitolo del romanzo ("Giuda ha quattro volti"). Anche *Il Corriere della Sera* e *La Stampa* presentarono l'opera, valorizzandone aspetti diversi: il quotidiano milanese dedicò alla nuova uscita poche righe focalizzate sul valore documentario e testimoniale del testo (*Corriere della Sera*, "Sono usciti"), e per il giudizio critico rimandò alla recensione di Herling-Grudziński uscita l'anno precedente ("Ivan fuori dal filo spinato"). *La Stampa* dedicò al volume una valutazione ampia e più strettamente letteraria, nella quale l'autrice, Lia Wainstein, esaminava la natura composita del testo e la sua presunta incompiutezza, contrapponendo a questa lettura un'ipotesi di coerenza unitaria, data non tanto dalla presenza del protagonista, «quanto, ad un livello ben più profondo, dal tema, dall'assillante pensiero, percepibile nelle descrizioni liriche nei racconti come nei dialoghi e nei dibattiti interiori» ("Le vie della servitù"). *Tutto scorre* non fu riedito da Mondadori, sarebbe invece uscito per Adelphi nel 1987 in una nuova traduzione di Gigliola Venturi; in Russia apparve solo nel 1989.

Al termine di questa breve panoramica, vorrei sottolineare come queste opere mondadoriane a tema concentrazionario presentino dinamiche comuni all'arrivo in clandestinità delle opere sovietiche non ufficiali in Occidente. Numerosi mediatori culturali contribuirono, infatti, a creare una rete anche in Italia per la loro diffusione, che coinvolse direttamente il lavoro della casa editrice milanese. I principali attori socio-culturali che resero possibile la circolazione transnazionale e la realizzazione di questi libri furono, da una parte, i collaboratori della casa editrice, sotto la guida del direttore letterario Vittorio Sereni e del direttore non-fiction Donato Barbone, e dall'altra slavisti italiani, autori dei pareri di lettura, traduttori, nonché recensori e giornalisti; non da ultimo l'agente letterario Erich Linder, i cui rapporti socio-culturali e l'esperienza della realtà editoriale italiana e occidentale, contribuirono a renderlo un prezioso anello di congiunzione nella circolazione transnazionale dei manoscritti provenienti dall'URSS. In accordo con Kind-Kovács (177), si può affermare che, sebbene si tenda ad interpretare la diffusione di pubblicazioni non ufficiali provenienti dall'Unione Sovietica – e l'interesse per queste opere e per il mondo sovietico in generale – come una moda tra editori, scrittori e intellettuali occidentali dell'epoca, alimentata dal clima culturale della Guerra fredda, i materiali d'archivio documentano invece come queste pubblicazioni siano anche il risultato di iniziative e decisioni di singoli individui. Questi attori contribuirono non solo al superamento della curiosità legata alla distanza culturale e politica tra Occidente e mondo Sovietico, ma anche a promuovere una comprensione più profonda del significato e del valore letterario di queste opere, agendo da veri e propri mediatori in una rete transnazionale di scambio culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Bazzarelli, Eridano. "Russia la pietà fra i lupi." *Corriere della Sera*, 22 luglio 1971, p. 15.
- Bo, Carlo. "Il primo cerchio." *Corriere della Sera*, 7 agosto 1968, p. 3.
- Calusio, Maurizia. "'Crudele è la potenza della fame'. Leggendo Tutto scorre di Vasilij Grossman." *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, vol. 20, n. 2, 2012, pp. 179-94.
- . "Vasilij Grossman i pervyj opyt chudožestvennogo issledovanija Gulaga (O povesti Vsë tečët...)." *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, vol. 25, n. 2, 2017, pp. 175-86.
- Carlisle, Olga. *Solzhenitsyn and the secret circle*. Routledge & Kegan Paul Books, 1978.
- Corriere della Sera. "Così parla il giornale." *Corriere della Sera*, 10 giugno 1968, p. 3.
- . "Il russo proibito a Mosca." *Corriere della Sera*, 16-19 luglio 1968, p. 3.
- . "Sono usciti." *Corriere della Sera*, 10 febbraio 1972, p. 13.
- Decleva, Enrico. *Arnoldo Mondadori*. UTET, 1993.
- Ferretti, Giancarlo. *Storia dell'editoria in Italia: 1945-2003*. Einaudi, 2004.
- Garetto, Elda, e Sara Mazzucchelli. "Le prime edizioni italiane di Solženicyn nei documenti degli archivi editoriali." *L'Analisi Linguistica e Letteraria*, numero speciale *Aspetti della fortuna di Aleksandr Solženicyn in Occidente*, a cura di Maurizia Calusio e Valentina Nosedà, n. 3, 2019, pp. 191-232.
- . "Nel primo cerchio (A. Solženicyn)." *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, a cura di Claudia Pieralli e Marco Sabbatini, Firenze University Press, 2021, vocilibereurss.fupress.net. Ultimo accesso: 4 settembre 2023.
- Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Einaudi, 1987.
- Ginzburg, Evgenija. *Viaggio nella vertigine*. Mondadori, 1967.
- Grazzini, Giovanni. "Nella dacia di Pasternak (Orgoglio, povertà e franchezza della vedova di Mandel'stam)." *Corriere della Sera*, 19 agosto 1969, p. 3.
- Grossman, Vasilij. "La notte del 21 giugno." *Narratori russi moderni*, a cura di Pietro Zveteremich, Bompiani, 1963.
- . *Tutto scorre*. Trad. Pietro Zveteremich, Mondadori, 1971.
- . *Tutto scorre...*. Trad. Gigliola Venturi, Adelphi, 1987.

—. *Vse tečet*. Izd. Pravda, 1989.

Herling, Gustav. *Un mondo a parte*. Laterza, 1958.

—. “Mandelstam e i lupi.” *Corriere della Sera*, 2 marzo 1969, p. 13

—. “Ivan fuori dal filo spinato”, *Corriere della Sera*, 9 maggio 1971, p. 3.

Kind-Kovács, Friederike. *Written Here, Published There*. CEU Press, 2014.

Kind-Kovács, Friederike, e Jessie Labov, a cura di. *Samizdat, Tamizdat, and Beyond. Transnational Media During and After Socialism*. Berghahn, 2013.

Kominicki, John. “No camp, much labor, when reading Solzhenitsyn.” *Long Island Business News*, 8 Agosto 2008, libn.com/2008/08/08/no-camp-much-labor-when-reading-solzhenitsyn/. Ultimo accesso: 2 marzo 2022.

Kuznecov, Anatolij. *Babij Jar: romanzo documentario*. Trad. di Andra Poggi e Tamara Bajkova, Paravia, 1970.

Mandel'st'am, Nadežda. *Vospominanija*. Cechov press, 1970.

—. *L'epoca e i lupi*. Trad. di Giorgio Kraiski, Mondadori, 1971.

—. *L'epoca e i lupi*. Trad. di Giorgio Kraiski, Serra e Riva editori, 1990.

Mandel'st'am, Osip. *I Quaderni di Voronež*, a cura di Maurizia Calusio, Mondadori, 1995.

Mannucci, Enrico, a cura di. “Non è un libro per noi”. *Oreste del Buono lettore in Mondadori*. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2014.

Mazzucchelli, Sara. “Sovetskie lagerja v ital'janskoj presse 20-x – 40-x gg.” *Europa Orientalis*, numero speciale *Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi*, a cura di Stefano Garzonio e Bianca Sulpasso, n. 23, 2015, pp. 333-48.

—. “Mondadori.” *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, a cura di Claudia Pieralli e Marco Sabbatini, Firenze University Press, 2021, vocilibereurss.fupress.net/mondadori/. Ultimo accesso: 10 luglio 2025.

Parisi, Valentina. *Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del «Samizdat» sovietico (1956-1990)*. Il Mulino, 2013.

Pasternak, Boris. *Il dottor Živago*. Trad. di Pietro Zveteremich, Feltrinelli, 1957.

Pieralli, Claudia et al. *Alle due sponde della cortina di ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*. GoWare, 2019.

- Šalamov, Varlam T. *Récits de Kolyma*. Trad. di Olivier Simon e Katia Kerel, Denoël, 1969.
- Sicari, Ilaria. "Posev." *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, a cura di Claudia Pieralli e Marco Sabbatini, Firenze University Press, 2021, vocilibereurss.fupress.net/posev/. Ultimo accesso: 5 maggio 2025.
- . "Ital'ianskii Tamizdat, or Publishing Uncensored Soviet Literature in Italy: Editorial Policies of Mondadori and Il Saggiatore (1967-1991)." *Wiener Slawistischer Almanach*, n. 90, 2023, pp. 251-81.
- . "The Literary Agent as Book Diplomat. Erich Linder's Agency in the Transnational Socialization of Tamizdat." *Book Diplomacy in the Cultural Cold War*, Esmaeil Haddadian-Moghaddam e Giles Scott-Smith, Brill, 2025, pp. 129-52.
- . "The Transnational Socialization of *Tamizdat* as a Family Affair: The Networks of the Chernov and Andreev Families". *Letteratura, dissenso, emigrazione. Studi sulla Russia in ricordo di Claudia Pieralli*, a cura di Marco Sabbatini e Giovanna Siedina, Firenze University Press, 2025, pp. 165-86.
- Solženicyn, Aleksandr. *Una giornata di Ivan Denisovič*. Trad. Raffaello Uboldi, Einaudi, 1963.
- . *Una giornata di Ivan Denisovič*. Trad. Giorgio Kraiski, Garzanti, 1963.
- . *Il primo cerchio*. Trad. Pietro Zveteremich, Mondadori, 1968.
- . "Addio all'amore." *Epoca*, 14 luglio 1968, pp. 78-84.
- . *Arcipelago Gulag. Saggio di inchiesta narrativa (Parti I-II)*. Trad. di Maria Olsufieva, Mondadori, 1974.
- . *Bodalsja telenok s dubom. Očerki literaturnoj žizni*. YMCA Press, 1975.
- . *La quercia e il vitello. Saggi di vita letteraria*, a cura di Sergio Rapetti, trad. di Maria Olsufieva, Mondadori, 1975.
- . *Sobranie sočinenij, v 20 tomach*. t. 2. YMCA Press, 1978.
- Sormani, Pietro. "Mandelstam l'escluso." *Corriere della Sera*, 20 febbraio 1969, p. 12.
- Strada, Vittorio. "Grossman, una bomba su Mosca." *Corriere della Sera*, 27 ottobre 1998, p. 35.
- Tarabbia, Andrea. "Il Novecento russo e Mondadori." *Percorsi russi a Milano. La mediazione editoriale per la diffusione della letteratura russa nel Novecento*, a cura di Sara Mazzucchelli, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, pp. 31-48.
- Wainstein, Lia. "Mio marito Mandel'stam." *La Stampa*, 18 giugno 1971, p. 14.

—. “Le vie della servitù.” *La Stampa*, 11 febbraio 1972, p.14.

Zalambani, Maria. *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*. Firenze University Press, 2010.

Zveteremich, Pietro. “Giuda ha quattro volti.” *Epoca*, n. 1112, 23 gennaio 1972, p. 70-73.

Zveteremich, Pietro, a cura di. *Narratori russi moderni*. Bompiani, 1963.

MATERIALI D'ARCHIVIO

FAAM, ArchAli-Linder 1968a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di C. Canfield a E. Linder, 31 gennaio 1968, f. 11/1.

FAAM, ArchAli-Linder 1968b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di C. Canfield a E. Linder, 12 aprile 1968, f. 11/1.

FAAM, ArchAli-Linder 1968c = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Copia della lettera di O. Carlisle a C. Canfield, 18 marzo 1968, f. 11/1.

FAAM, ArchAli-Linder 1968d = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di A. Flegon a E. Linder, 7 maggio 1968, f. 44/19.

FAAM, ArchAli-Linder 1968e = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di E. Linder a C. Canfield, 3 giugno 1968, f. 11/1.

FAAM, ArchAli-Linder 1968f = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di E. Linder a C. Canfield, 7 giugno 1968, f. 11/1.

FAAM, ArchAli-Linder 1968g = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di E. Linder a C. Canfield, 17 luglio 1968, f. 11/1.

FAAM, ArchAli-Linder 1968h = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di E. Linder a C. Canfield, 28 luglio 1968, f. 11/1.

FAAM, ArchAli-Linder 1970a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di M. Bessie a E. Linder, 29 aprile 1970, f. 38/20.

FAAM, ArchAli-Linder 1970b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di E. Linder a M. Bessie, 17 giugno 1970, f. 38/20.

FAAM, ArchAli-Linder 1970c = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di E. Linder a M. Bessie, 27 giugno 1970, f. 38/20.

FAAM, ArchAli-Linder 1970d = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Fondo Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) – Erich Linder, Lettera di E. Linder a M. Bessie, 2 ottobre 1970, f. 38/20.

FAAM, ArchAme, See 1970a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Lettera di O. Caputo a D. Ciapessoni, 17 marzo 1970, f. SEE/C 40/9.

FAAM, ArchAme, See 1970b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Lettera di D. Barbone a M. Spagnol, 24 marzo 1970, f. SEE/C 40/9.

FAAM, ArchAme, See 1970c = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Parere di lettura di F. Malcovati, 22 maggio 1970, f. SEE/C 40/9.

FAAM, ArchAme, See 1970d = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Parere di lettura di G. Buttafava, 23 dicembre 1970, f. SEE/C 21/38.

FAAM, ArchAme, See 1970e = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Parere di lettura di S. Graciotti, 30 dicembre 1970, f. SEE/C 21/38.

FAAM, ArchAme, See 1971a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Parere di lettura di O. Del Buono, 13 gennaio 1971, f. SEE/C 21/38.

FAAM, ArchAme, See 1971b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Lettera di V. Sereni a D. Barbone, 15

gennaio 1971, f. SEE/C 21/38.

FAAM, ArchAme, See 1971c = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Lettera di O. Del Buono, 24 maggio 1971, f. SEE/C 21/38.

FAAM, ArchAme, See 1971d = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Lettera di V. Sereni a M. Spagnol, 25 maggio 1971, f. SEE/C 21/38.

FAAM, ArchAme, See s.d. = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Segreteria editoriale estero, Parere di lettura di P. Zveteremich, s.d., f. SEE/C 21/38.

FAAM, ArchAme = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Arnoldo Mondadori editore, Sez. Documenti sonori e audio visivi, Tirature dei libri A.M.E. del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980.

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

CRAFTING FREE RUSSIAN-SOVIET LITERATURE IN ITALY: PARATEXTS AND PERITEXTS IN THE *DI FRONTE E ATTRAVERSO* SERIES (JACA BOOK, 1977-1981)

PLASMARE LA LETTERATURA RUSSA-SOVIETICA LIBERA IN ITALIA: PARATESTI E PERITESTI
NELLA COLLANA *DI FRONTE E ATTRAVERSO* (JACA BOOK, 1977-1981)

Giuseppina Larocca

 ORCID: 0000-0003-0732-9485

University of Macerata (ror: 0001fmy77)

ABSTRACT

In the realm of published works, whether original literary creations or translations, the significance of paratexts and peritexts in shaping a text's reception cannot be overstated. In the encyclopaedia entry titled *Livre* (1990) Jacques-Alexandre Breton, Henri-Jean Martin and Jean Toulet observe: "Tous les éléments constitutifs du livre, la lettre, la mise en pages, l'illustration, la reliure peuvent être mobilisés pour renvoyer à des valeurs autres qui exaltent ou occultent sa fonction de communication". In the famous *Seuils* (1987), Gérard Genette emphasises the centrality of the cover and peritext as the "lieu du label", constituting "un trait explicite et localisé" that conveys specific suggestions to the audience. It goes beyond the mere details of the author's name and the work's title to convey to the public an overarching idea. It is precisely within this conceptual framework that the series of the Italian publisher Jaca Book *Di fronte e attraverso* [In front and across] has thrived. This series, initiated in 1977 with the release of Lidia Chukovskaia's *tamizdat* novel *La casa deserta* [The Deserted House], stands as Jaca Book's inaugural venture into Soviet and Russian dissent literature. Since its inception, it has been dedicated to publishing literary texts emerging from Soviet and Russian dissent. The series stands as a testament to the profound impact of paratextual and peritextual elements in shaping both narrative and reception. The publications in the series are devoted to a wide range of texts belonging to what I define as "free Russian-Soviet literature," adopting the category formulated by Iurii Mal'tsev in the title of his renowned *tamizdat* volume *Vol'naia russkaia literatura* (1976). This definition does not refer solely to unofficial or dissident literature (or other similar expressions that will be discussed in this paper), but to the entire body of independent literary production — that which stands apart from the official canon of Socialist Realism.

Keywords: Free Russian-Soviet Literature; *Tamizdat*; Italian Editorial Panorama; Jaca Book Publisher.

Larocca, Giuseppina. "Crafting Free Russian-Soviet
Literature in Italy: Paratexts and Peritexts in *Di fronte
e attraverso* Series (Jaca Book, 1977-1981)".
Enthymema, No. 39, 2026, pp. 265-285.



Licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

Nel campo delle opere pubblicate, che si tratti di creazioni letterarie originali o di traduzioni, non si può sottovalutare l'importanza dei paratesti e dei peritesti nel plasmare la ricezione di un testo. Nella voce enciclopedica intitolata *Livre* (1990) Jacques-Alexandre Breton, Henri-Jean Martin e Jean Toulet osservano: "Tous les éléments constitutifs du livre, la lettre, la mise en pages, l'illustration, la reliure peuvent être mobilisés pour renvoyer à des valeurs autres qui exaltent ou occultent sa fonction de communication". Nel famoso *Seuils* (1987), Gérard Genette sottolinea la centralità della copertina e del peritesto come "lieu du label", costituendo "un trait explicite et localisé" che trasmette suggestioni specifiche al pubblico. Va oltre i semplici dettagli del nome dell'autore e del titolo dell'opera per trasmettere al pubblico un'idea generale. È proprio all'interno di questo quadro concettuale che ha prosperato la collana dell'editore italiano Jaca Book *Di fronte e attraverso*. Questa collana, avviata nel 1977 con la uscita del romanzo *tamizdat* di Lidia Chukovskaia *La casa deserta*, rappresenta l'impresa inaugurale di Jaca Book nel campo della letteratura dissidente sovietica e russa. Fin dalla sua nascita, la collana si è dedicata alla pubblicazione di testi letterari scaturiti dal dissenso sovietico e russo. La collana testimonia il profondo impatto degli elementi paratestuali e peritesti nel plasmare sia la narrazione che la ricezione. Le pubblicazioni della collana sono dedicate a un'ampia gamma di testi appartenenti a quella che definisco "letteratura libera russo-sovietica", adottando la categoria formulata da Iurii Mal'tsev nel titolo del suo famoso volume *tamizdat Vol'naia russkaia literatura* (1976). Questa definizione non si riferisce esclusivamente alla letteratura non ufficiale o dissidente (o ad altre espressioni simili che saranno discusse in questo articolo), ma all'intero corpus della produzione letteraria indipendente — quella che si distingue dal canone ufficiale del Realismo Socialista.

Parole chiave: Letteratura russa e sovietica libera; *Tamizdat*; Panorama editoriale italiano; Editore Jaca Book.

1. THE ROLE OF FREE RUSSIAN-SOVIET TRANSLATED LITERATURE IN THE ITALIAN EDITORIAL LANDSCAPE FROM THE LATE 1960S TO THE 1990S: THE CASE OF JACA BOOK PUBLISHER

Soviet and Russian literature had a significant impact on Italian culture from the 1970s to the 90s. Translated literature becomes embedded in the literary field of the receiving culture (Bourdieu 299-310). This observation derives from the historical tendency to regard translated works as secondary in the broader literary and knowledge production process, often struggling to attain recognition with a distinct status in literary theories. From Pierre Bourdieu's studies to the works of Itamar Even-Zohar and Theo Hermans, it remains evident that within a national literature translations assume a pivotal role. They can either form a separate subsystem with unique characteristics and models or seamlessly integrate into the indigenous literary system. They may occupy a prestigious position at the centre of the literary system or remain peripheral; they function as 'primary' polemical tools challenging dominant poetics or as instruments reinforcing them (Hermans 11). This perspective finds its roots in the seminal insight of Iurii Tynianov, i.e. literature, and thus, also literary translation, is envisioned as a dynamic system (Tynianov 256, 258). Building upon this idea, Even-Zohar expands the concept into a *polysystem* (Even-Zohar). Indeed, despite being perceived as of secondary importance, translated literature exerts a significant impact on the receiving literary field stimulating the latter to reflect on its own literary

identity – such as the Italian literary identity in the case under examination – and the concept of the ‘foreign canon,’ exemplified by the Russian literary canon in this instance.

Reconstructing the publishing market for translated literature requires examining the interaction between text and context, and the historical evolution of the literary field of the time. Analysing the editorial production of Jaca Book as a case-study becomes a lens through which it is possible to understand the broader historical and literary context in which it has developed. Jaca Book was founded by a group of friends and university students – including Sante Bagnoli, Maretta Campi, Laura Geronazzo, and Paolo Mangini – who shared “the same experience of a Christian community”¹ (*Autobiografia* 6), and was quite closely associated with Father Luigi Giussani and the Centro Culturale Charles Péguy [*Charles Péguy Cultural Center*].² The founders of the publishing house declared that the name Jaca Book was chosen quite haphazardly – “the evening before we had to go notarize the charter, with the precise desire of avoiding any activist connotations”³ (*Autobiografia* 5) – and with the intent of distinguishing themselves from the politically engaged celebrities of contemporary Italian publishing like Feltrinelli and Einaudi. The Portuguese name ‘jaca’ – “a kind of bread tree” (5) – was chosen to underscore their desire to “work internationally” (5),⁴ which, talking about the Soviet and Russian literature, they did by crossing the borders of the Iron Curtain. Since its establishment in the early 1960s, Jaca Book has set itself apart within the Italian publishing industry, offering a distinctive approach compared to other prominent publishing houses such as Einaudi, Mondadori, Bompiani, and Feltrinelli (Larocca 1-10). I will examine a specific Jaca Book series – *Di fronte e attraverso* – which holds a prominent place in the publisher’s catalog and remains active to this day. Established in 1971, since the late 1970s this series has been dedicated to promoting what I refer to as the “free Russian-Soviet literature”. This notion deserves closer analysis in order to define the category of Russian-Soviet works translated within the *Di fronte e attraverso* series.⁵

¹ “Una stessa esperienza di comunità cristiana”. Here and elsewhere, unless otherwise indicated, the translations are mine.

² The Charles Péguy Cultural Centre (*Centro Culturale Charles Péguy*) was founded in October 1964 in Milan by a group of graduates, postgraduate students, and university assistants from the Catholic University of Milan who were close to the *Gioventù Studentesca* (GS) movement – the Catholic student movement founded and later re-established by Father Luigi Giussani between 1953 and 1954, which would eventually give rise to *Comunione e Liberazione* (CL). The Centre was chaired by Professor Orio Giacchi, a lecturer in canon law at the Catholic University of Milan, who became involved through one of his assistants, Giorgio Feliciani, who had met Father Giussani in 1958. The aim of the centre was “fulfilling the mission of presenting the Christian message in an objective way in the cultural arena” (“assolvere nel campo culturale il ruolo di presentare in senso oggettivo il messaggio Cristiano”), Bon-giolatti 17. See also Colognesi 13-15, 39-43.

³ “La sera prima di presentarsi dal notaio con la precisa volontà di non trovare alcuna denominazione impegnata”.

⁴ “Una specie di albero del pane”; “Lavorare con l'estero”.

⁵ My research on this topic began in 2018 while working on the project “On both sides of the Iron Curtain: Cultures of Dissent and the definition of a European identity among Italy, France and USSR” under the guidance of Claudia Pieralli, a notable scholar and dear friend with whom I have had the pleasure of sharing numerous scholarly and personal experiences. Claudia Pieralli, together with Marco Sabbatini, has in fact titled the website that gathers the project’s research – which continues to expand with new sections and materials – *Free Voices in the USSR* (see *Voci libere in URSS*). I have endeavored to access the Jaca Book archives. Regrettably, this has proven unfeasible thus far.

In this paper, I will adopt the definition used by Iurii Mal'tsev in the title of his *tamizdat* volume *Vol'naia russkaia literatura* [Free Russian Literature] (1976). In his preface, Mal'tsev sought to give shape and definition to contemporary Russian literature — that is, to the literature of the years 1955–1975 — noting how it was divided into official and “podpol'naia” [underground] or “vtoraia” [second] literature, the latter term recalling Andrei Siniavskii's well-known category (Mal'tsev 5). Of course, to this definition — which also extends beyond Mal'tsev's temporal framework — one might add “neofitsial'naia” [unofficial], “nepodtsenzurnaia” [uncensored], or “literatura dissidentstva” / “inakomysliia” [dissident or nonconformist literature], and the list of qualifying terms could be expanded even further if one considers the different channels through which such literature circulated. One may, in fact, also speak of samizdat and tamizdat literature. In Mal'tsev's interpretation, this broad and complex typology stands in contrast to official literature, both in its aesthetic criteria and in its underlying philosophy and worldview (5).

Paradoxically, although the expression *vol'naia literatura* [free literature] appears in the title, it is never actually used in the text itself, giving way instead to the more common *podpol'naia literatura* (Mal'tsev 5-10, 12, 15). Yet I believe that while the term *podpol'naia literatura* may well apply to a significant portion of samizdat authors — including those who published in clandestine journals in the 1970s and 1980s (such as Viktor Krivulin, Tatiana Goricheva, Boris Ivanov, and Leonid Aronzon) or to authors who were censored in the first half of the twentieth century (for example, Mikhail Bulgakov and Vasily Grossman) — it does not adequately describe other writers analysed by Mal'tsev such as Andrei Platonov — a writer who could be described as “in between,” both official and underground. Many of his stories, such as “Sokrovennyi chelovek” [The Innermost Man], “Epifanskii shliuzy” [The Locks of Epifan], and “Gorod Gradov” [The City of Gradov] — which were in fact translated and published by Jaca Book within the *Di fronte e attraverso* series — were originally issued by a not insignificant publishing house, *Molodaia Gvardiia*. This attests to the fact that Platonov was initially regarded as an official author and well received by critics. The situation changed with “Usomnivshiisia Makar” [The Doubting Makar] (1929) and “Vprok” [For Future Use] 1930), that is, from the moment his relationship with the authorities became more strained and conflictual; nevertheless, Platonov continued to be granted opportunities to publish at various stages of his life. I therefore consider *vol'naia* — “free” or “independent” — to be the most productive definition for this type of literature, distinct from the official canon. It encompasses texts and authors who do not necessarily oppose officialdom, but who shape alternative and more complex values — not necessarily those of dissent, but certainly non-ideological ones. Within the scope of *vol'naia* literature we can include both those who explicitly resisted official culture (Bulgakov, Zamiatin, Solzhenitsyn, among others) and those who challenged authority more subtly or indirectly. It is this broader sense of “free” literature that I will refer to in the present study, while noting, however, that for Jaca Book, “free” literature is presented primarily as literature of dissent, as evidenced by the titles published in the *Di fronte e attraverso*

series, which form the focus of the following analysis.

Jaca Book launched its publishing activity with *Testi letterari e poesie da riviste clandestine dell'Unione Sovietica* [Literary Texts and Poems from Clandestine Journals of the Soviet Union] (1966), an anthology of writings – mainly poems – selected from the *samizdat* periodicals *Sintaksis*, *Feniks*, and *Sfinksy*. This inaugural volume in the Jaca Book catalog embodied the publisher's editorial vision, ideological strategy, and broader cultural engagement. The anthology *Testi letterari e poesie* marked a milestone in the Italian context: it was the first to introduce the phenomenon of samizdat journals, focusing on the genre of Russian poetry and rekindling a tradition interrupted by the Revolution and socialist realism. The anthology reconnected with the highest achievements of twentieth-century verse – from Khlebnikov's cubo-futurist radicalism to Akhmatova's introspection and Pasternak's natural anthropomorphism.⁶ The Italian translators – Jean Ibsen and Nicola Sorin (respective pseudonyms of Giovanni Bensi and Sergio Rapetti) – were well aware of the literary panorama in the historical context of the Soviet Thaw, and had the opportunity to underline the importance of the rebirth of poetry both in the introduction to *Testi letterari e poesie* and in the preface to the subsequent anthology *La primavera di Mosca. Le riviste dattiloscritte sovietiche degli anni '60: prosa, poesia, impegno civile agli inizi del dissenso* [The Moscow Spring. The Soviet typewritten journals of the 1960s: prose, poetry, civil commitment at the beginning of dissent] (1979). The latter may be seen as a re-edition of *Testi letterari e poesie*, whose introduction sought to reframe this perspective, giving particular prominence to poetry, a genre especially favoured by the younger generation:

It is obvious that a country, at the European forefront in the 1910s and 1920s, finds itself almost starting over from that period due to the strong lack of interaction and communication with the external expressive world during the last forty years. [...] Khlebnikov and Russian futurism remain the great masters of many attempts.

In the lyrics collected here, one can find coexisting the search for the word as such and reflections and polemics expressed directly in an almost journalistic form. Similarly, the same author moves from phonetic research in one poem to existential symbolism in a second (Ibsen and Sorin 12, 15).⁷

The Italian publishing landscape of the sixties and seventies was multilayered, effectively catering to diverse market and economic demands to establish and consolidate a new mass readership.

In 1967, just one year after the publication of *Testi letterari e poesie*, Jaca Book shifted its focus towards disseminating nonfiction underground free literature, particularly emphasised by the

⁶ On this anthology, see also Colognesi 88-91.

⁷ “[...] Ovvvia la considerazione che un paese, all'avanguardia europea negli anni dieci e venti, si trovi quasi a ripartire da quel periodo per la forte mancanza di interazione e comunicazione col mondo espressivo esterno durante l'ultimo quarantennio. [...] Khlebnikov e il futurismo russo restano i grandi maestri di molti tentativi. Nelle liriche qui raccolte, si possono trovare coesistenti la ricerca della parola come tale e ripensamenti e polemiche espresse direttamente in forma quasi giornalistica. Parimenti, uno stesso autore passa dalle ricerche fonetiche in una poesia ad un simbolismo esistenziale in una seconda.”

dissent literature *stricto sensu* and the publication of Alexander Ginzburg's *Il libro bianco* [The White Book] (1967), translated by Sergio Rapetti also in this case under the alias Nicola Sorin (Ghinsburg). This was the first Italian edition of the book, although excerpts from its documentary content had been previously submitted to the editorial board of the magazine *Tempo presente*, under the direction of Nicola Chiaromonte and Ignazio Silone.⁸ *Tempo presente* promptly published these texts, revealing itself as another channel for the dissemination of *samizdat* in Italy (see D'Ambrosi and Pieralli 1007).

In the 1970s, Jaca Book faced a shifting landscape in the publishing market which prompted significant changes. At the start of the decade, the company encountered a financial crisis, leading to a four-month hiatus in its operations. To address these challenges, a new organization – Cooperativa Edizioni Jaca Book [Jaca Book Cooperative Publishing House] – was established in 1971. Notably, the cooperative's partners assumed unlimited liability (Bongiolatti 187). In 1971, the need for a more sophisticated cultural organization became evident and, in order to foster meaningful relationships with Italian institutions, in 1972 a higher institute of science – Comitato Pro Editrice [Pro-Publishing Committee] – was founded. Situated within the Centro Culturale Charles Péguy, from 1958 to 1963 it was headed by Giorgio Feliciani (13), who not only served as the secretary of the cultural center, but also held the position of secretary of Gioventù Studentesca – the youth branch of the Catholic movement Comunione e Liberazione [Communion and Liberation]⁹ – which became a collaborative hub for young professors and assistant professors (187-88). This development represented a significant stepping stone for Jaca Book, providing a foundation for a more defined publishing identity and a strategic approach to maintaining substantive relationships with various organizations. But within the publishing house, the seeds of disagreement began to emerge, pitting those advocating for an overtly religious program for Jaca Book and a younger faction who instead looked with interest at the revolutionary processes at play, including the Russian one, although they did not consider it sufficient or imminent (186, 197). This schism led to a new direction in publishing trends, giving rise to the creation, in the 1970s, of two new series: *Archivi per la Russia e per l'Europa orientale* [Archives for Russia and Eastern Europe], established in collaboration with the Centro Studi Russia Cristiana [Christian Russia Study Center];¹⁰ and *Di fronte e attraverso*. The latter continues nowadays to present philosophical, history and literary texts. All volumes of the series *Di fronte e attraverso* were addressed to broad readership, hence the absence of prefaces, introductions, and explanatory notes. The series became active in 1971 with the publication of a philosophical work, the volume by Vladimir Soloviev *Opere scelte*.

⁸ The journal *Tempo presente* was funded by the Congress for Cultural Freedom. On this topic, see Morbi and Carlucci.

⁹ See footnote 2.

¹⁰ The Christian Russia Study Centre was founded in 1957 by Father Romano Scalfi with the aim of sharing across Europe the heritage of the Russian Orthodox spiritual, cultural, and liturgical tradition, fostering ecumenical dialogue through engagement with authentic forms of Christian life and contributing to the renewal of the Christian presence in Russia. See, Colognesi 13-56.

Volume 1. Sulla divinità e altri scritti [Selected works. Volume 1. On Divine-humanity and other writings], with a preface by Sergio Givone and translated by the members of Russia Cristiana (who are not mentioned in the book colophon). The year 1971 marks a significant turning point in the publisher's catalogue: the largest number of Russian titles (8 in total) were published, covering themes ranging from literature to philosophy, from religion to economic and social politics, and showing a particular interest in neoplatonic and existentialist philosophy, as well as the economic vision of the so-called leftist opposition. As we will see, throughout the 1970s, *Di fronte e attraverso* will be the series that – above all others – promotes what I called “free Russian and Soviet literature”, offering prominent authors such as Andrei Platonov, Lidia Chukovskaia, but also authors of the soviet dissent like Alexander Solzhenitsyn, Vladimir Maksimov, and Nikolai Bokov. In the subsequent decade, the series expands its scope to embrace texts of broader significance, not confined to literature alone. Philosophical and historical texts were also published, translated from various European languages — among them Paul Evdokimov's *La donna e la salvezza del mondo* [Woman and the Salvation of the World] and Alfred Rosmer's *Il movimento operaio durante la prima guerra mondiale: da Zimmerwald alla rivoluzione russa* [The Labour Movement During the First World War: From Zimmerwald to the Russian Revolution].

It is also worth noting that, after the first two decades of experimentation, the 1980s mark a period of greater frequency of Soviet free and independent literature for Jaca Book. This is also influenced by changes in the publishing market, witnessing the emergence of pocket editions, increased competition, and concerted efforts to develop new editorial products that can rival larger publishing houses such as Einaudi, Feltrinelli, Bompiani, and Garzanti. Thus, Jaca Book makes the strategic decision to specialize in the Slavic area, introducing the *Slavica* series, attempting to broaden - at least in title/name - its cultural horizons to Eastern Europe and publishing authors who were not previously featured by other publishers, such as the aforementioned Maksimov and Chukovskaia. Certainly, by the end of the 1980s, there is a discernible shift as the experience of the free and independent Soviet literature enters a new phase.¹¹ The titles published in the period between the late 1980s and 1990s are numerically reduced compared to the output of the 1960s-1970s.

In general, the books published between 1971 and 1991 – encompassing the collapse of the Soviet Union – amount to a total of 19. These include authors such as Rosa Luxemburg and Alfred Rosmer, who, while not part of the Soviet dissent movement, nonetheless represent elements of left-wing European culture and the Communist International. This clearly indicates that Jaca Book, as a publisher, was pursuing a coherent line of titles. Within this context, *Di fronte e attraverso* stands out as one of Jaca Book's series that publishes a more substantial number of authors from the Soviet literary independent movement.

¹¹ As Evgeny Dobrenko and Mark Lipovetsky observe, with the years of perestroika (1987–1991) and the collapse of the USSR, a new phase of Russian literature began, in which the weakening and eventual abolition of censorship led to an unprecedented freedom of expression (5).

2. DI FRONTE E ATTRAVERSO: SUBSERIES AND AUTHORS

From an editorial standpoint, two subseries can be discerned within *Di fronte e attraverso*: *Fiction* and *Pocket*. The publication period spans from 1977 to 1981, starting with the release of Lidia Chukovskaia's novel *La casa deserta* [The Deserted House], a *tamizdat* which was a significant editorial case in Europe and beyond,¹² and it concludes with the publication of *La ballata di Savva, Abitiamo la terra: due romanzi brevi di Vladimir Maksimov* [We Make the Earth Livable: two short novels by Vladimir Maksimov]. Within this period *Di fronte e attraverso* undergoes a transformation, shifting its focus from primarily literary texts to works of a more philosophical nature.

This period (1977-1981) saw the publication of two titles per year over a four-year period, a noteworthy accomplishment for its time. This publication record reflects a keen interest in dissent literature and the lively translation culture that flourished around these texts. Such achievements were made possible by the involvement of an expanding circle of collaborators. The *Pocket* subseries features pocket-sized books, a format chosen by Jaca Book for its cost-effectiveness in both printing and portability. This decision aimed to broaden its readership, ensuring wider accessibility with significant financial returns (Genette 21-25; Santoro 401). It is noteworthy that during those years, pocket-sized books were increasingly recognised by publishing houses as a practical means to reach a mass audience and facilitate reprints. In the catalog of the *Pocket* subseries, Jaca Book includes both previously published texts, such as the 1979 aforementioned anthology *La primavera di Mosca*, as well as unpublished titles such as *La mia generazione letteraria. Storia della "giovane prosa" sovietica degli anni '60 e oltre* [My Literary Generation: A History of the Soviet "Young Prose" of the 1960s and Beyond] (1980), the memoirs by Anatolii Gladilin and the edition of Maksim Gorki's *Pensieri intempestivi 1917-1918* [Untimely Thoughts 1917-1918] (1978).

In the *Fiction* subseries, the editorial team decided to publish works by both contemporary authors and those from the past, who, in their view, embodied dissent. For instance, Andrei Platonov's, *La città di Cittagrad. tre romanzi brevi degli anni Venti* [The City of Gradov: three short novels of 20s], an edition which included three different texts of the author – *Gorod Gradov* [The City of Gradov], *Sokrovennyi chelovek* [The Innermost Man], and *Epifanskie shliuzy* [The Locks of Epifan]. Additionally, contemporary writers such as Lidia Chukovskaia, Alexander Solzhenitsyn, Nikolai Bokov, and Vladimir Maksimov were also featured. Among their works published were the *tamizdat* edition of *La casa deserta* [The Deserted House] (1977), the essay collection *Il mestiere dello scrittore. Tra autoritarismo e sfruttamento* [The Craft of the Writer. Between Authoritarianism and Exploitation], *I nuovi torbidi ovvero Le mirabolanti avventure di Vanja Cmotanov* [The times of troubles of the latest era], and the aforementioned *La ballata di Savva, Abitiamo la terra: due romanzi brevi*.

¹² On this topic, see Klots 106-48.

The intent of Jaca Book, therefore, was to convey a concept of dissent that transcended contemporary boundaries, reflecting on the evolution of the phenomenon throughout the entire twentieth century. This, however, as in the case of Platonov, did not take into account the specificity of the author, who, by virtue of his aesthetic qualities, cannot be categorised as a dissident writer but rather as part of what we have defined as free and independent literature. Essentially, Jaca Book's editorial initiative sought to show that Russian literature – irrespective of its diversity, had offered an alternative canon to officialdom not only in the 1960s-1970s or after 1934, but also much earlier, notably in the 1920s during the post-revolutionary period when the subordination of literature to power was already evident. For Jaca Book, free and independent Russian literature was synonymous with Russian literary dissent, which was conceived by Jaca Book as a hallmark of the entire twentieth century, exploding in the second half of the century but manifesting much earlier. The inclusion of Platonov in the series thus forms part of a specific reception of the author, who, although not strictly a writer of dissent, came to be perceived in the same way as the others.

An essential consideration in the selection of texts and authors revolves around the censored literature, particularly *tamizdat* works, which represented the “virtually uninterrupted traffic of clandestine manuscripts from the Soviet Union to the West” (Klots 9). These manuscripts held significant editorial potential, facilitating a more direct reception and dissemination of dissent literary works in Europe, where they often saw their initial publication. Jaca Book thus benefited from the invaluable collaboration of Sergio Rapetti (1947-), who, between the 1960s and 1970s, maintained contact with prominent voices of Soviet dissent and was a contributor to the *tamizdat* journal *Kontinent*, edited by Vladimir Maksimov (Larocca and Pieralli). Rapetti played the role of mediator across national boundaries and his literary sensitivity was crucial in bringing many of Solzhenitsyn's texts to Italy, including his essays collected in the aforementioned anthology *Il mestiere dello scrittore. Tra autoritarismo e sfruttamento*, translated by Rapetti himself and included in the series *Di fronte e attraverso*. However, the volume had already been published in 1968 and also edited by the same Rapetti – although the name of the translator was not indicated in that edition – in the series *Libertà espressive. Europa Orientale* [Expressive Freedoms. Eastern Europe]. The 1979 edition was a revised and updated reissue, which represents one of the very few exceptions of a text preceded by a preface since the *Di fronte e attraverso* series, addressing a broad audience, usually refrained from introductory notes which contextualised the work and the author. I consider Solzhenitsyn's case to be a distinctive one within the series catalogue, as the edition – although a reprint – was issued five years after the author's expulsion from the Soviet Union, indicating the editors' and the publisher's intention to keep public attention focused on him.

Significantly, in his preface Rapetti recounts significant events of the author's personal and artistic life, describing with particular emphasis the story of the submission of Solzhenitsyn's short novel *One day in the life of Ivan Denisovich* to the editorial board of the Soviet literary mag-

azine *Novyi mir*, as well as that of the letter he sent to the Soviet leaders in 1973 for contesting the publishing ban against the publication of *The Gulag Archipelago*. In this introductory essay, Rapetti aims to underscore two key elements that he considers crucial for understanding Russian literature in general, not just Solzhenitsyn's prose:

In his own native country, Solzhenitsyn has, naturally and authoritatively, established himself as part of a high [intellectual] tradition, summarised by one of his readers as follows: "In Russia writers have always occupied a special place. Despite the worst-case scenarios, life has always seemed to us more bearable when we had someone like Turgenev, Tolstoi, and Chekhov. It was not enough for us to have a good writer, or even a great. We needed to love him. You are as such: we have been fond of you since You embody this for us: we have cherished you from the very beginning. [...] If you betray the profound truths [of life], you inflict pain onto all of us. (Rapetti 8-9)¹³

Here, Rapetti underscores the central place that literature occupied in everyday Soviet life, a concept extensively investigated by Mark Lipovetsky under the term *literaturochentricnost'*, and consequently, the position of the writer within Russian society as perceived by readers and the broader public. A slightly different publication, but nonetheless pivotal for *Di fronte e attraverso* series, was the previously mentioned *La casa deserta* by Chukovskaia, published in Giovanni Bensi's translation in 1977.¹⁴ Significantly, this marked the first-ever translation of the Russian author into Italian, thereby introducing Chukovskaia to the Italian reader and the publishing market.

The original manuscript of the novel, titled *Sofia Petrovna*, faced challenging editorial circumstances in the Soviet Union, receiving several rejections from various literary magazines – such as *Novyi mir*, *Sibirskie ogni*, *Moskva*, *Znamia* – and from the publishing house *Sovetskii pisatel'* (Klots 108-15). Thus, this work – written in the winter of 1939-1940 – was released for the very first time in 1965 in Paris by the *Librairies du Cinq Continents*, a small French publisher that acquired the work copyright and decided to publish it in its original language. Unbeknownst to Chukovskaia, the text found its way out of the USSR and underwent significant changes to its title, style, and character names (Klots 118-19). For example, the Russian title chosen by the Parisian publisher for the first *tamizdat* edition of the work in the original language – *Opustelyi dom* [The Deserted House] – resonated with the seventh part of Akhmatova's poem *Requiem* – "The Sentence" – and "the change in title was, no doubt, also meant to help raise the sales of Chukovskaia's book" (Klots 120). This edition became the foundation for many translations into foreign languages, such as the Italian one released by Jaca Book, which, in the colophon, referred precisely to the

¹³ "Il fatto è che Solzenitsyn s'era autorevolmente e naturalmente inserito in un'alta tradizione del suo paese, così riassunta da un lettore: "In Russia gli scrittori hanno sempre occupato un posto particolare. Per male che andassero le cose, la vita ci è sempre parsa più sopportabile quando avevamo un Turgenev, un Tolstoj, un Cechov. Non ci bastava che lo scrittore fosse di buon livello, persino un grande. Avevamo bisogno che lo si potesse amare. Lei è così: le abbiamo subito voluto bene. [...] Se lei tra-disse le grandi verità arrecherebbe dolore a noi tutti".

¹⁴ In the period 1970-75, the publishing house Mondadori took into consideration this novel several times for publication, but always rejected it. On this topic see Sicari, "Ital'ianskii Tamizdat" 271-73. Moreover, Bensi, one of the members of Russia Cristiana, had been a colleague of Rapetti since their collaboration on the 1966 translation of Testi letterari e poesie, and the two met regularly at the weekly gatherings organized by the Centre. See Colognesi 41-43.

Cinq Continents' *tamizdat* edition. Like several other European publishing houses, Jaca Book adopted the so-called "Parisian" title. As Klots observes, however, "the non-Russian reader was introduced to Chukovskaia's work under the wrong title" (124), an editorial choice that shaped the early Western reception of the text. A development of particular relevance for the publication history of *Sofia Petrovna* occurred in 1966, when the Russian émigré periodical *Novyi zhurnal* (New York) issued the *povest'* in its entirety and under its original title (124).¹⁵

Another equally intriguing aspect to consider for understanding the profile of *Di fronte e attraverso* and, more broadly, Jaca Book's editorial policy regarding Soviet literary dissent in the 1970s and 1980s, is the establishment of the *Slavica* series in 1982. This entire series, evolving from *Di fronte e attraverso*, was founded with the aim to provide a more specific focus on censored Russian and Slavic literature in general and was dedicated to the most representative voices of dissent. However, *Slavica* did not expand its scope to cover other Slavic cultural areas and remained anchored to censored Russian literature, thus becoming a sort of mirror of the other series: it published works by two authors whom *Di fronte e attraverso* had already introduced to the Italian reader in the 1970s. The first author released in the *Slavica* series was Lidiia Chukovskaia, whose work *Il processo: memoria sul costume letterario* [The Trial: Memory on Literary Customs] (1982) was published in 1982 in the translation of Carla Degli Ippoliti. The other Soviet dissident author included in the series was Maksimov, whose *L'arca dei non chiamati* [The Ark for the Uninvited] was published in 1982, translated by Sergio Rapetti. Shortly afterwards, *Slavica* series would host another significant *tamizdat* edition which was a literary case: Vasily Grossman's *Vita e destino* [Life and Fate] (1984), published for the first time in Italian, in the translation by Cristina Bongiorno. The "unusual bestseller", as characterised by Italian critics (Calusio), achieved significant success in Italy and was translated in other languages.¹⁶ However, the Italian version was a reduced form of the original Russian text, which, such as Chukovskaia's *The Deserted House*, had also undergone complex editorial journeys (Calusio).

The analysis of the chronology of *tamizdat* published in the *Di fronte e attraverso* series¹⁷ prompts reflections on the editorial policy of Jaca Book, marked a discernible evolution in publisher's interests towards Soviet free literature: while in the late 1960s the interest of the publishing house was directed mainly towards *samizdat* periodicals (such as *Feniks*) and documents (such as Ginzburg's *White Book*), in the subsequent decade it published predominantly Soviet literary *samizdat*. This endeavor sought to provide a distinct and broader reception of these works by the Italian readership: *Di fronte e attraverso* represented an early attempt to systematize a form of literary dissent distinct from that promoted by other publishers such as Einaudi, Mondadori, Feltrinelli, and Garzanti.

¹⁵ See Chukovskaia.

¹⁶ On these translations, see Ponti 64-65.

¹⁷ For the chronology of books published in the *Di fronte e attraverso* series (1971-1991), see the Appendix.

3. JUDGING A BOOK BY ITS COVER: “LA CITTÀ DI CITTÀGRAD. TRE ROMANZI BREVI DEGLI ANNI ‘20” BY ANDREI PLATONOV (“DI FRONTE E ATTRAVERSO”, 1980)

As observed in the *Encyclopaedia Universalis* entry “Livre”, every element that makes up a book – from typography and layout to illustration and binding – can serve to evoke values that either enhance or obscure its communicative function (Breton et al.). Additionally, Genette underscores the significance of the cover and editorial peritext as the “lieu du label,” constituting “un trait explicite et localisé” (26). This involves presenting specific indications to the public, including not only the author’s name and the title of the work but also, crucially, an illustration. Since the cover, considered part of the peritext, falls under the publisher’s responsibility (in the case of Jaca Book, under the care of its graphic office), it becomes a visual presentation strategy, conveying a particular message and thus, in the context of translated literature, helps shape a precise reception that aligns with the publishing house’s interpretation of the work. Examination of the covers and flaps of the aforementioned books of Russian literary dissent published in the *Di fronte e attraverso* series, reveals a noticeable tendency to use colors such as red and white, and in some cases, black. This chromatic choice clearly evokes either the communist experience, albeit from a divergent perspective, focusing on literature of dissent and denunciation, as seen in Chukovskaia’s *La casa deserta* and Solzhenitsyn’s *Il mestiere dello scrittore* (figs. 1 and 2); or it alludes to the artistic avant-garde represented by figures like El Lissitzky and Kazimir Malevich, encompassing the pictorial experimentation of the 1910s and suprematism (as evident in Maksim Gorky’s *Pensieri intempestivi 1917-1918* and Nikolai Bokov’s *I nuovi torbidi* (figs. 3 and 4). In the case of Gorky, Jaca Book explicitly opted for El Lissitzky’s renowned image *Of two squares* (1920), directing attention to the artistic avant-gardes. By doing so, they situated Gorky within the context of the 1910s—a period not only rejected by socialist realism but, in many ways, alien to Gorky himself. The cover, featuring Lissitzky’s artwork, offers the reader an interpretation that diverges from Gorky’s canonisation within Soviet iconography, portraying him not as a precursor of socialist realism but rather as an avant-garde figure. Indeed, *Untimely Thoughts* – a series of articles written for the newspaper *Novaya zhizn’* beginning in April 1917, that is, after the February Revolution – not only reflected the profound transformations taking place in Russian society but also offered a meditation on the historical significance of the revolution itself (Tarasova).

There is a particularly singular case within *Di fronte e attraverso* that warrants special attention and stands out from all the other visual choices adopted by Jaca Book for the volumes of the series: the cover of the 1980 edition of Andrei Platonov’s *La città di Cittàgrad. Tre romanzi brevi degli anni Venti* (fig. 4), for which Jaca Book reproduced a particular detail from an Eighteenth-century Russian popular print, namely the so-called *lubok*. Contrary to what one might think judging by the cover, the novellas included in this volume are not folk tales, nor can they be ascribed to the genre of *byliny*. Instead, they are pieces which reproduce very different historical contexts united, however, by Platonov’s distinctive poetic of recovery and continuous reference to popular

culture. They range from the 18th-century Russia (*The Locks of Epifany*) to the Civil War (*The Innermost Man*) and, more generally, to the post-revolutionary period (*The City of Gradov*), in which the grotesque tones close to satire, far from representing the idyllic construction of communism (Hodel and Wermuth-Atkinson). What unites the three short novels is Platonov's adept portrayal of the *chudak* – the foolish – or the *iurodivyi*. In *The Innermost Man*, the figure of Foma Pukhov embodies the role of the “natural fool,” whereas in *The Locks of Epiphany* the story follows the adventures of the Gogolian official Ivan Shmakov. Through these figures, Platonov introduces a markedly different dimension from the triumphant imagery of the worker and peasant that was being constructed in the 1920s. These narratives portray eccentric and extraordinary individuals, but ones endowed with exceptional goodness. This character type, drawn from folklore and nineteenth-century popular literature, particularly from the prose of Nikolai Leskov, transforms the *chudak* into the *pravednik* – the just.

Platonov consciously reconnects with this multifaceted tradition by crafting eccentric characters who spark continuous disruptions within their surrounding reality, invoking a laughter-through-tears response. The ragged array of characters he presents, however, serve as a poignant commentary on the backdrop of hardships and constraints in which they live. These characters, misunderstood by the socialist society, find themselves in a *milieu* incapable of listening to them. This is why Jaca Book opted to characterize Platonov with an image rooted in Russian folklore, aligning closely with the initial Italian reception of Platonov. The first work translated into Italian is the collection of stories *Ricerca di una terra felice* [In Search of a Happy Land] (1968), edited by Renata Archini and Clara Coisson, opened by the millenarian novella “The Soul” [“Dzhan”], defined by Vittorio Strada as “the quintessence of Platonov's fantastic world” (Strada).¹⁸ In the year immediately following, thanks to the enthusiasm of Mariia Olsuf'eva,¹⁹ a translation of *Kotlovan* [The Foundation Pit] was published in Milan by Il Saggiatore under the title *Nel grande cantiere* [In the Great Workshop] (1969). Shortly thereafter, came the translation of another significant Platonovian novel – or *povest'*, as the author himself defined it – *Chevengur*, released by Mondadori in a shortened edition in 1972 and again translated by Olsuf'eva, under the title *Il villaggio della nuova vita. Romanzo* [The Village of the New Life: A Novel] (1972), later republished in 1990 by Theoria with the title *Da un villaggio in memoria del futuro* [From a Village in Memory of the Future]. In short, Platonov was taking his first steps in the Italian cultural landscape, and in 1973 he captured the attention of Pier Paolo Pasolini, who reviewed *Il villaggio della nuova vita. Romanzo* with these words:

¹⁸ “A quintessenza del mondo fantastico di Platonov”.

¹⁹ On the transnational role of Mariia Olsuf'eva as translator of Soviet *tamizdat*, human rights activist and socio-cultural mediator, see Sicari “Mariia Olsuf'eva” and her very rich papers at Alessandro Bonsanti Contemporary Archive at Gabinetto Vieusseux in Florence.

The village described by Platonov is entirely enveloped in this mysterious dust, which screens the entire visible reality, houses, sky, steppe, river, people. [...] What is miraculous is that Andrei Platonov seems to have arrived in that village from above, already possessing the privilege of culture and the most absolute stylistic rigor. [...] It is difficult to find a page where one does not feel, as vivid and present, the same narrating voice [...] of that adorable poet who is Platonov. (1739)²⁰

In that same review, Pasolini placed Platonov in direct continuity with the famous Russian text *The Way of a Pilgrim* by an anonymous author, which Pasolini had read in the Italian translation of 1972 by the Milanese publisher Adelphi. Pasolini, in fact, acknowledges having concluded the reading “of the anonymous Russian pilgrim, with his religious journeys through the steppe and villages of 19th-century Russia” and found in Platonov “the same story: the style - poor and primitive, full of popular innocence” (1739).²¹ The attributes of “popular innocence” and the “poor and primitive” style were the hallmarks through which Platonov was received and continued to make himself, notably through the platform of *Di fronte e attraverso*. The cover of *La città di Cittagrad* thus emphasizes Platonov’s popular dimension and serves as a tool which establishes, for the reader, an association between visuality and literary composition, visual and written text.

4. CONCLUSION

In light of this analysis, it may be argued that *Di fronte e attraverso* was among Jaca Book’s series that most effectively contributed to the dissemination of free and independent Russian-Soviet literature in Italy. It is equally evident that the series reflected a distinct editorial policy, one which inevitably evolved over the years in response to changes within the Italian publishing market (Larocca 1-10) and to broader dynamics surrounding the reception of Soviet unofficial literature in general. In its early years, the fledgling Jaca Book took particular interest in *samizdat* during the late 1960s. However, it was in the following decade that the publishing house truly began to experiment and display a marked commitment to the vast universe of Russian clandestine literature, encompassing not only *samizdat* but also *tamizdat*. Within this context, the figure of Sergio Rapetti emerged as a crucial cultural mediator, serving as a bridge for the dissemination of Russian-Soviet independent literature from beyond the Iron Curtain. His contacts and involvement in editorial projects of Russian emigration in Germany (Posev) and France (*Russkaia misl’*, *Kontinent*, YMCA Press) brought him into close proximity with Soviet unofficial literary works, many of which were published later mainly in Europe. The cultural initiative undertaken by *Di*

²⁰ “Il villaggio descritto da Platonov è tutto, sempre immerso in questa polvere misteriosa, che schermo l’intera realtà visibile, case, cielo, steppa, fiume, persone. [...] ciò che è miracoloso è che Andrej Platonov sembra giunto in quel villaggio dall’alto, già in possesso del privilegio della cultura e del più assoluto rigore stilistico. [...] È difficile che non ci sia una pagina dove non si avverta, come viva e presente, la stessa voce narrante [...] di quell’adorabile poeta che è Platonov”.

²¹ “[D]ell’anonimo pellegrino russo, coi suoi viaggi religiosi per la steppa e i villaggi della Russia del secolo precedente”; “[l]a stessa storia: lo stile – da povero e primitivo, pieno dell’innocenza popolare [...]”. For a detailed analysis on the Italian readers reception of Platonov’s works, see Discacciati and the article by Parisi in this issue.

fronte e attraverso – facilitated in part by Rapetti – went beyond mere translation; its aim was not so much the canonization of free Russian literature in general, as more explicitly, that of literature of dissent. The editorial choices made in the selection of works contributed to shaping a representation of the literary system to which each published text belonged. The vision proposed by *Di fronte e attraverso* was that of a continuum of dissent spanning the entire twentieth century, encouraging deeper reflection on the historical and cultural roots of the phenomenon. It adopted a complex perspective, encompassing different periods and authors who – often unintentionally – found themselves in conflict with power. This was, perhaps, the very aspiration animating those university students who worked passionately at Jaca Book (such as Rapetti and Bensi): the conviction that through *free and independent Russian-Soviet literature*, including *literature of dissent*, it was possible to understand, disseminate, and share the reasons for dissent across Europe and in Italy. This took place within a lively yet intricate intellectual climate – one in which, as Platonov would say, “glory and freedom are the only results of human creative capacity”²² (Platonov, “Anna Achmatova” 341).

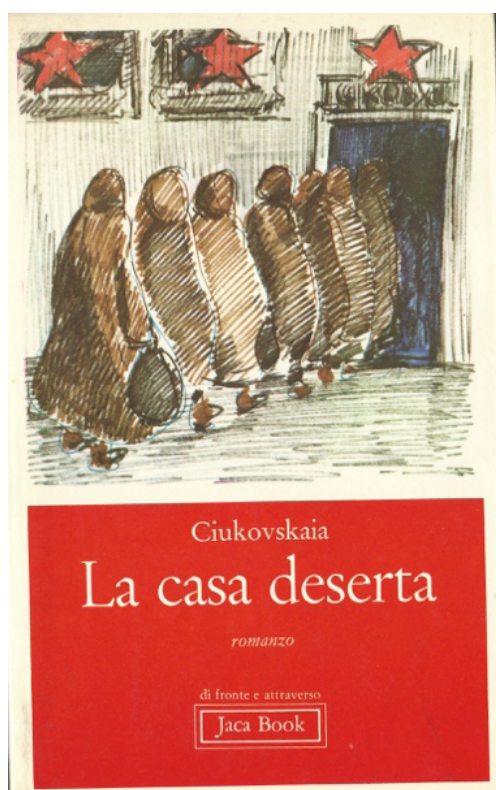


Fig. 1 L. Ciukovskaia, *La casa deserta*, transl. by Giovanni Bensi, ed. by S. Dubrovskij. Jaca Book, 1977.

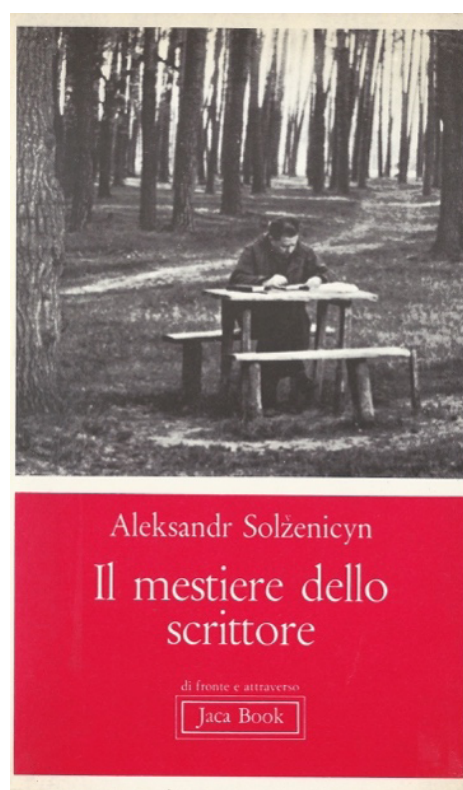


Fig. 2 A. Solženicyn, *Il mestiere dello scrittore*, transl. by Giovanni Bensi, edited by Sergio Rapetti. Jaca Book, 1979.

²² “слава и свобода есть только результат творче-ской способности человека”.

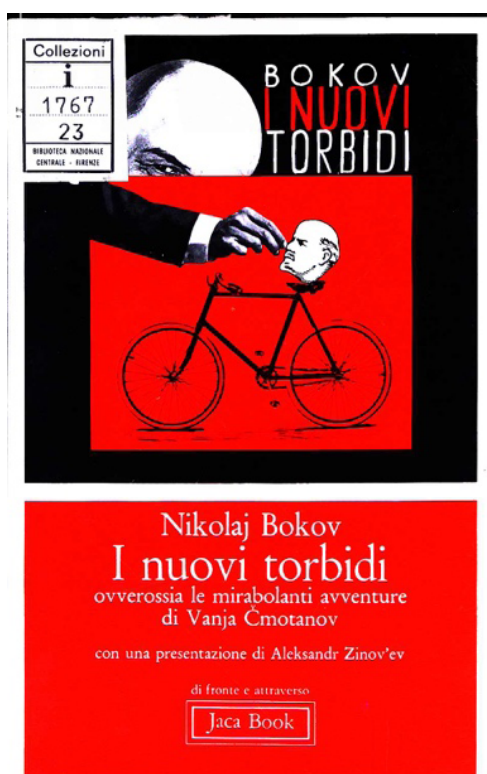


Fig. 3. M. Gorkij, *Pensieri intempestivi* '17-'18, preface by Boris Suvarin. Jaca Book, 1978.



Fig. 4. N. Bokov, *I nuovi torbidi ovverossia le mirabolanti avventure di Vanja Chmotanov*, transl. by Sergio Rapetti. Jaca Book, 1980.

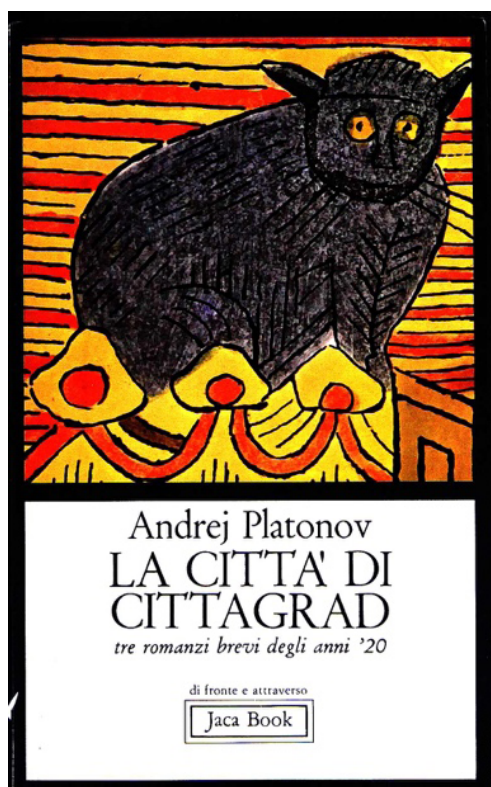


Fig. 5 A. Platonov, *La città di Cittagrad. Tre romanzi brevi degli '20*, transl. by Sergio Rapetti and Igor Sibaldi. Jaca Book, 1980.

5. REFERENCES

- Anonimo russo. *La via di un pellegrino. Racconti sinceri di un pellegrino al suo padre spirituale*. Transl. by Alberto Pescetto, Adelphi, 1972.
- Autobiografia di un lavoro editoriale: Jaca Book. Catalogo gennaio '75*. Cooperativa Edizioni Jaca Book, 1974.
- Bongiolatti, Pietro, *Tra rinnovamento e contestazione, approcci culturali al post-Concilio. Il Centro Culturale Charles Péguy e la casa editrice Jaca Book*. PhD dissertation, Università Cattolica di Milano, 2017.
- Bourdieu, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, 1992.
- Breton, Jacques-Alexandre, et al. "Livre." *Encyclopaedia Universalis*, universalis.fr/encyclopedie/livre/. Accessed 1 February 2024.
- Bukovskij, Vladimir et al. *La primavera di Mosca: Le riviste dattiloscritte sovietiche degli anni '60: prosa, poesia, impegno civile agli inizi del dissenso*. Jaca Book, 1979.
- Calusio, Maurizia. "Vita e destino in Italia." *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, edited by Claudia Pieralli and Marco Sabbatini, Firenze University Press, 2021, vocilibereurss.fupress.net/vita-e-destino-zizn-i-sudba/. Accessed 30 Jan. 2024.
- Chukovskaia, Lydia. "Sofia Petrovna." *Novyi Zhurnal*, no. 83, 1966, pp. 5-45.
- . "Sofia Petrovna." *Novyi Zhurnal*, no. 84, 1966, pp. 5-46.
- Colognesi, Pigi, *Padre Scalfi. L'avventura di Russia Cristiana*. San Paolo Edizioni, 2017.
- D'Ambrosi, Cecilia, and Claudia Pieralli. "Tempo presente." *Alle due sponde della cortina di ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, edited by Claudia Pieralli et al., Goware, 2019, pp. 392-94.
- Discacciati, Ornella, "Vopriatie Platonova v Italii." *Vozvrashchaiaz' k Platonovu: voprosy retseptsii: sb. statei*, B. Dooge et al., Dmitrii Bulanin, 2013, pp. 143-64.
- Dobrenko, Evgeny, and Mark Lipovetsky. "The burden of freedom: Russian literature after communism." *Russian Literature since 1991*, edited by Evgeny Dobrenko and Mark Lipovetsky, Cambridge University Press, 2015, pp. 5-19.
- Even-Zohar, Itamar. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." 1978. *Poetics Today*, vol. 11, no. 1, 1990, pp. 45-51.

- Ferretti, Gian Carlo. *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Einaudi, 2004.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Seuil, 1987.
- Ghinsburg, Aleksandr. *Libro Bianco sul caso Daniel-Sinjavskij*. Jaca Book, 1968.
- Hermans, Theo. "Translation Studies and a New Paradigm." *The Manipulation of Literature. Studies in Literary translation*, edited by Theo Hermans, Routledge, 1985, pp. 7-16.
- Hodel, Robert, and Judith Wermuth-Atkinson. "The Development of Platonov's Narrative Perspective in the Context of the 1920s." *Ulbundus Review*, special issue *Andrei Platonov: Style, Context, Meaning*, vol. 14, 2011-2012, pp. 130-55.
- Ibsen, Jean, and Nicola Sorin. "Rilevazioni su un fenomeno." *Testi letterari e poesie da riviste clandestine dell'Unione Sovietica*, edited by Jean Ibsen and Nicola Sorin, Jaca Book, 1966, pp. 9-18.
- Klots, Yasha. *Tamizdat. Contraband Russian Literature in the Cold War Era*. Northern Illinois University Press, 2023.
- Yablokov, Evgenii. "Ognennyi angel Andreia Platonova (Povest' "Epifanskie shljuzy")." *Chor solistov: Problemy i geroi russkoi literatury pervoi poloviny XX veka*, edited by E. Jablovkov, Dmitrii Bulanin, 2014, pp. 313-361.
- Larocca, Giuseppina. "Publishing Dissident Soviet Literature in Italy: The Case of Jaca Book (1966–1986)." *Wiener Slawistischer Almanach*, no. 86, 2021, pp. 1-28.
- Larocca, Giuseppina, and Claudia Pieralli, edited by. "«La Russia attuale continua a rimanere quell'altra faccia della Luna». Intervista a Sergio Rapetti." *Culture del dissenso*, culturedeldissenso.com/sergio-rapetti/. Accessed 30 Sept. 2025
- Lipovetskii, Mark. *Paralogii. Transformacii postmodernistskogo diskursa v russkoi kul'ture 1920-2020-kh godov*. Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2008.
- Mal'tsev, Iurii. *Vol'naia russkaia literatura. 1955-1975*. Posev, 1976.
- Morbi, Chiara, and Paola Carlucci. "Beyond the Cold War: Tempo Presente in Italy." *Campaigning Culture and the Global Cold War. The Journals of the Congress of Cultural Freedom*, edited by Giles Scott-Smith and Charlotte Leng, Palgrave Macmillan, 2017, 127-47.
- Pasolini, Pier Paolo. "Andrej Platonov, Il villaggio della nuova vita." *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. 2, Mondadori, 1999, pp. 1737-742.
- Platonov, Andrej. *Nel grande cantiere*. Transl. by Maria Olsufieva. Il Saggiatore, 1969.

- . *Il villaggio della nuova vita. Romanzo*, transl. by Maria Olsufieva. Arnoldo Mondadori editore, 1972.
- . “Anna Achmatova (*Iz shesti knig. Stikhotvoreniia. Sovetskii pisatel*, 1940).” *Sochineniia* by Andrej Platonov, vol. 6, tomo 3, *Literaturnaia kritika i publitsistika 1936-1941*, IMLI RAN, 2023, pp. 339-52.
- Ponti, Anna. “Updating the Vasily Grossman Digital Documentation Center: New Translations and the Spanish Case Study.” *Analisi Linguistica e Letteraria*, no. 33, 2025, pp. 59-74.
- Rapetti, Sergio. “Presentazione.” *Il mestiere dello scrittore fra autoritarismo e sfruttamento* by Aleksandr Solženicyn, Jaca Book, 1979, pp. 7-12.
- Saltamacchia, Francesca. “L’incontro di Italo Calvino e Aleksandr Solženicyn ne ‘La giornata d’uno scrutatore.’” *Lettere italiane*, year LXVII, no. 2, 2015, pp. 385-414.
- Santoro, Marco. *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*. Bibliografica, 2008.
- Sicari, Ilaria. “Ital’ianskii Tamizdat, or Publishing Uncensored Soviet Literature in Italy: Editorial Policies of Mondadori and Il Saggiatore (1967-1991).” *Wiener Slavistischer Almanach*, no. 90, 2023, pp. 251-281.
- . “Mariia Olsuf’eva: The Italian Voice of Soviet Dissent or, the Translator as a Transnational Socio-Cultural Actor.” *Translating Russian Literature in the Global Context*, edited by Maguire Muireann and Cathy McAteer, Open Book Publishers, 2024, pp. 181-201.
- Solženicyn, Aleksandr. *Tra autoritarismo e sfruttamento. Interventi di A. I. Solzhenitsyn*. Jaca Book, 1968.
- Solzenicyn, Aleksandr. *Il mestiere dello scrittore: tra autoritarismo e sfruttamento*, a cura di Sergio Rapetti, Jaca Book, 1979.
- Strada, Vittorio. ““Ricerca di una terra felice” di Andrej Platonov. La vita, il sesso, la morte nell’intenso paesaggio di uno scrittore operaio.” *L’Unità*, 6 March 1968, p. 5.
- Tarasova, Irina. ““Nesvoevremennye mysli’ M. Gorkogo: ‘avtorskaia volia’ i struktura proizvedeniia.” *Istoriia literatury i publicistiki*, no. 4, 2009, pp. 5-16.
- Testi letterari e poesie da riviste clandestine dell’Unione Sovietica*, transl. by Jean Ibsen and Nicola Sorin, Jaca Book, 1966.
- Tynianov, Iurii. “Literaturnyi fakt.” *Poetika. Istoriia literatury. Kino*. Nauka, 1977, pp. 255-69.
- Voci libere in URSS*. Firenze University Press, vocilibereurss.fupress.net/en. Accesso 21 maggio 2026.

6. ANNEX 1. CHRONOLOGY OF THE WORKS PUBLISHED IN THE JACA BOOK'S *DI FRONTE E ATTRAVERSO* SERIES (1971-1991)

- 1971 Solov'ev, Vladimir. *Opere scelte. Volume 1. Sulla divinità e altri scritti*, preface by Sergio Givone, transl. by the Centro Studi Russia Cristiana, Di fronte e attraverso.
- Damiani, Franco. *Bakunin nell'Italia postunitaria. 1864-1867: anticlericalismo, democrazia, questione operaia e contadina negli anni del soggiorno italiano di Bakunin*, Di fronte e attraverso. Pocket 17.
- Cukovskaja, Lidija Korneevna. *La casa deserta*, translated by Giovanni Bensi, Di fronte e attraverso. Fiction.
- 1978 Poggio, Pier Paolo Poggio. *Comune contadina e rivoluzione in Russia: l'obščina*, Di fronte e attraverso 24.
- Gor'kij, Maksim. *Pensieri intempestivi. 1917-1918*, [translation from the French edition], transl. by Marta Dell'Asta, Di fronte e attraverso.
- 1979 *La primavera di Mosca: Le riviste dattiloscritte sovietiche degli anni '60: prosa, poesia, impegno civile agli inizi del dissenso*, Di fronte e attraverso. Pocket 41.
- Solzenicyn, Aleksandr. *Il mestiere dello scrittore: tra autoritarismo e sfruttamento*, [2. ed.], edited by Sergio Rapetti, Di fronte e attraverso.
- 1980 Platonov, Andrej. *La città di Cittagrad ; Le chiuse di Epifan'; L'uomo recondito: tre romanzi brevi degli anni '20*, transl. by Sergio Rapetti and Igor Sibaldi, Di fronte e attraverso. Fiction 26.
- Luxemburg, Rosa. *Tra guerra e rivoluzione*, with a preface by Paolo Bruttomesso, Di fronte e attraverso 59.
- Bokov, Nikolaj. *I nuovi torbidi Ovverossia Le mirabolanti avventure di Vanja Cmotanov*, Di fronte e attraverso.
- Zinov'ev, Aleksandr. *Senza illusioni*, transl. by Marta Dell'Asta, Di fronte e attraverso.
- Gladilin, Anatolij. *La mia generazione letteraria: storia della "giovane prosa" sovietica degli anni '60 e oltre*, Di fronte e attraverso. Pocket 46.

- 1981 Maksimov, Vladimir Emel'janovic. *La ballata di Savva; Abitiamo la terra: due romanzi brevi*, transl. by Sergio Rapetti, Di fronte e attraverso.
- 1982 Rosmer, Alfred. *Il movimento operaio durante la prima guerra mondiale: da Zimmerwald alla rivoluzione russa*, [translation from the French edition], Di fronte e attraverso. Pocket 93.
- 1989 Kojève, Alexandre. *Linee di una fenomenologia del diritto*, introduction by Francesco D'Agostino [translation from the french edition], Di fronte e attraverso 249.
- 1990 Rolland, Jacques. *Dostoievskij e la questione dell'altro*, preface by Adriano Dell'Asta, Di fronte e attraverso 279.
- Berdjaev, Nikolaj. *La svolta. Vecchi: l'intelligencija russa tra il 1905 e il '17*, preface by Sergio Romano, II edition, Di fronte e attraverso 257.
- Solov'ev, Vladimir. *Opere scelte. Volume 1. Sulla divinoumanità e altri scritti*, Preface by Sergio Givone, II edition, Di fronte e attraverso.
- 1991 Strada, Vittorio, edited by. *La critica al marxismo in Russia agli inizi del secolo*, Di fronte e attraverso 279.

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

ANDREJ PLATONOV E I SUOI PRIMI LETTORI ITALIANI NELLA COMUNITÀ TRANSNazionale DEL *TAMIZDAT*

ANDREI PLATONOV AND HIS FIRST ITALIAN READERS IN THE TRANSNATIONAL
TAMIZDAT COMMUNITY

Valentina Parisi

 ORCID: 0009-0004-9569-3651

University of Macerata (ror: 0001fmy77)

ABSTRACT

L'articolo ripercorre le alterne vicende dell'interazione mondadoriana con i dattiloscritti di Andrej Platonov, che arrivarono in Europa tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Sulla scorta dei documenti in stragrande maggioranza inediti conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano (FAAM), si ricostruiscono le fasi che portarono alla pubblicazione di *Kotlovan* (*Nel grande cantiere*, 1969) e di *Čevengur* (*Il villaggio della nuova vita*, 1972), evidenziando per la prima volta il ruolo svolto di alcuni fra i primi lettori italiani di Platonov (Anton Maria Raffo e Oreste Del Buono), nonché la fondamentale opera di mediazione assolta da figure di rilievo nella comunità transnazionale del *tamizdat* (Ludmila Dušková, Michael Scammell, Nikita Struve e Maria Olsuf'eva).

Parole chiave: *Tamizdat*; Unione Sovietica; Editoria italiana; Andrej Platonov; *Kotlovan*; *Čevengur*.

The article traces the ups and downs of Mondadori's evaluation of Andrei Platonov's works, which arrived in Europe as typescripts between the end of the 1960s and the beginning of the 1970s. The mostly unpublished documents preserved at the Arnoldo and Alberto Mondadori Foundation in Milan (FAAM) will allow to reconstruct the phases that led to the publication in translation of *Kotlovan* (1969) and *Chevengur* (1972). In reference to this, a pivotal role played, on the one hand, Platonov's first Italian readers (Anton Maria Raffo and Oreste Del Buono), on the other some prominent figures belonging to the transnational *tamizdat* community (Ludmila Dušková, Michael Scammell, Nikita Struve and Marija Olsuf'eva).

Keywords: *Tamizdat*; Soviet Union; Italian Publishing Houses; Andrei Platonov; *Kotlovan*; *Chevengur*.

Parisi, Valentina. "Andrej Platonov e i suoi primi lettori italiani nella comunità transnazionale del *tamizdat*". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 286-303.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



1. UNA RICEZIONE INSUFFICIENTE

Nella prefazione alla sua «controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti», Gian Carlo Ferretti segnalava l'importanza dei pareri di lettura, dei «giudizi diversi e contrastanti» e delle note interne a una casa editrice ai fini della ricostruzione dei «processi decisionali complessi e anche travagliati e conflittuali» (*Siamo spiacenti* 7) che portano alla eventuale trasformazione di un testo letterario in libro.¹ Al contempo il testo inedito, «oltre a partecipare di un contesto culturale o di un orientamento ideale o di un confronto critico attuale, e oltre a fare i conti in modo diretto o indiretto con le posizioni di consonanza e conflitto, degli interlocutori della casa editrice», accettato o respinto che sia, contribuisce in ogni caso – così scriveva lo studioso recentemente scomparso – a delineare «l'identità e specificità della Casa» medesima, ovvero incide sulla sua proposta culturale, nonché sul suo posizionamento sul mercato librario (13).

Queste considerazioni universalmente valide assumono tonalità del tutto particolari nel caso dei dattiloscritti che, a partire dagli anni Cinquanta, furono sempre più spesso trafugati dall'Unione Sovietica per essere pubblicati in Occidente. Testi cioè mai apparsi a stampa che, senza passare per una forma qualsiasi di *editing* (tranne che per quella 'occulta' eventualmente operata dai trascrittori/diffusori del *samizdat*),² giungevano nelle mani dei consulenti delle case editrici occidentali per vie traverse, sovente all'insaputa dell'autore. In un contesto simile, cruciale diventava l'abilità dell'editore straniero di ricorrere a collaboratori che fossero non solo in grado di orientarsi in un processo letterario, come quello sovietico, pesantemente condizionato dalla censura, ma anche 'ben inseriti' nei canali che rendevano possibile la penetrazione delle opere all'estero. Consulenti che, in altri termini, fossero capaci di procurarsi gli inediti più interessanti, fungendo da *scout* e da agenti letterari *sui generis*.³

Da un decennio a questa parte gli studiosi hanno messo in discussione l'immagine convenzionale di una cortina di ferro che, a guisa di un «insurmountable abyss» (Kind-Kovács 6), avrebbe diviso il mondo in due sfere d'influenza contrapposte e impermeabili. In particolare, György Péteri ha evocato l'immagine suggestiva di una «nylon curtain» che, specie negli anni del tardo socialismo, ben poco avrebbe potuto opporre a quelle «strong osmotic tendencies that were globalizing knowledge across the systemic divide about culture, goods, and services» (115). Tuttavia, tale 'trasparenza' e tale 'permeabilità' agli scambi culturali erano ben lungi dall'essere assolute. Scavando fra le carte editoriali, ci si rende conto di come la storia della «socializzazione dei testi» (McGann) che non potevano essere pubblicati in Urss sia in realtà ben più accidentata,

¹ E quindi alla definizione del suo paratesto (Guarnori 206-07).

² Vale, a tale proposito, l'osservazione formulata da Cesare Segre al riguardo dei manoscritti medioevali: «Ogni copista ha un proprio sistema linguistico che viene a contatto con quello del testo nel corso della trascrizione. Se più scrupoloso, il copista cercherà di lasciare intatto il sistema del testo; ma è impossibile che il sistema del copista non s'imponga per qualche aspetto» (376).

³ Riguardo invece al ruolo svolto dagli agenti letterari di professione si veda il caso di Erich Linder in Sicari, "The Literary Agent".

contorta e ambigua di quanto la tendenza attuale a interpretare il *tamizdat* come il risultato degli sforzi congiunti di una «comunità transnazionale» (Kind-Kovács) coesa e animata da intenti condivisi lascerebbe immaginare.

Ad esempio, l'esame dei pareri di lettura redatti dai consulenti della Arnoldo Mondadori Editore tra la seconda metà degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta ci fa capire con quale sospettosa cautela si procedesse alla valutazione degli inediti perfino in una casa come quella milanese assai attenta ai «disadorni manoscritti» (Sinatti 3) provenienti dall'est, e finanche in un momento in cui il recupero di autori dimenticati in quanto invisibili al regime sovietico era stato già intrapreso da più parti. La sensazione, giustificata o meno, che tali riscoperte potessero essere effettuate con successo solo *una tantum*; il timore di essere anticipati nell'uscita del libro da editori concorrenti⁴ e quindi di veder sfumare l'impatto che un determinato titolo avrebbe potuto avere sul mercato; la difficoltà ad accertare il reale valore di uno scrittore in assenza di giudizi critici autorevoli (oltre a quelli espressi dai vari consulenti che, ovviamente, potevano anche non essere del tutto obiettivi o disinteressati) – tali elementi esercitarono spesso un effetto deterrente o comunque ritardarono e resero più complessa la pubblicazione in Italia anche di autori di incontrovertibile valore.⁵ Per limitarci alle carte mondadoriane, sappiamo che tale destino unì Sasha Sokolov⁶ e il suo primissimo estimatore d'oltreoceano, Vladimir Nabokov.⁷

Per cui quando ci si interroga sulle cause della mancata (o parziale o comunque insoddisfacente) ricezione di uno scrittore sovietico andrebbero tenute in considerazione anche le modalità specifiche in cui è avvenuta la trasposizione tipografica delle sue opere, approdate all'estero in forma di dattiloscritto. Tali circostanze appaiono particolarmente rilevanti nel caso di uno scrittore unanimemente ritenuto sottostimato in Italia come Andrej Platonov.⁸ Nelle pagine che seguono si cercherà di dar conto delle peripezie che segnarono la pubblicazione dei suoi romanzi maggiori, *Kotlovan* e *Čevengur*, evidenziando gli elementi che hanno concorso a far sì che nel nostro paese, come constata Paola Ferretti, a tutt'oggi non abbia ancora preso piede «nulla di lontanamente paragonabile a una ricezione profonda di questo autore, che renda giustizia alla sua indubbia grandezza» («Platonov ritrovato» 4).

⁴ L'Urss non aveva ratificato nel 1952 la Convenzione di Ginevra e, di conseguenza, le opere dei suoi scrittori erano formalmente libere da diritti. Pertanto talora accadeva che un'opera particolarmente diffusa nel *samizdat* uscisse in *tamizdat* contemporaneamente per case editrici diverse.

⁵ Per una trattazione estesa delle politiche editoriali di Mondadori in merito alla pubblicazione delle edizioni *tamizdat*, si veda Sicari, «Ital'ianskii Tamizdat».

⁶ Proposto a Mondadori direttamente da Carl Proffer, l'editore di Ardis che lo stava per pubblicare nella propria traduzione, *La scuola degli sciocchi* fu acquistato nel 1976 dalla casa di Segrate, ma mai tradotto, per motivi non ancora appurati.

⁷ Sui giudizi talora sconcertanti espressi da parte dei collaboratori mondadoriani sui romanzi di Nabokov, si veda Tarabbia 43-45.

⁸ Cfr. Discacciati 144; Ferretti «Platonov ritrovato» 3; Mazzitelli 204.

2. L'ACCOSTAMENTO A BULGAKOV

In particolare, a tali difficoltà potrebbe aver contribuito la coincidenza temporale con la 'scoperta' di Michail Bulgakov e del suo *Maestro e Margherita*, uscito pressoché simultaneamente nel 1967 per De Donato nella traduzione di Marija Olsuf'eva e per Einaudi, nella versione di Vera Dridso, con una prefazione di Vittorio Strada.⁹ Già l'anno successivo l'accostamento alquanto pretestuoso e fuorviante con lo scrittore kieviano inizia a perseguire Platonov: sulla quarta di copertina della sua prima vera importante pubblicazione italiana,¹⁰ ovvero la raccolta *Ricerca di una terra felice* (1968), curata dallo stesso Strada per la collana einaudiana I Supercoralli, campeggia infatti il blurb: «Dopo Bulgakov, ritorna alla luce un altro grande scrittore sovietico degli anni '30». Claudio Carabba, tra i primi recensori di Platonov, dalle colonne de *La Nazione* il 20 febbraio 1968, rilanciò immediatamente tale linea di successione: «Dopo la clamorosa scoperta di Bulgakov, un altro scrittore sovietico dunque viene tratto dall'oblio ad alcuni anni di distanza dalla sua morte» (12).

L'immagine ricorrente di una presunta 'secondogenitura' rispetto a Bulgakov affiora anche dal parere di lettura di Oreste Del Buono, fra i primi a occuparsi di Platonov, allorché il suo nome comincia a gravitare in area mondadoriana complice l'inclusione di *Ricerca di una terra felice* fra i titoli venduti per corrispondenza dal Club degli Editori. Ma, in realtà, ad adoperarsi affinché Platonov entrasse a pieno titolo nel catalogo della casa editrice milanese era stato anzitutto Anton Maria Raffo¹¹ che, subito dopo l'uscita einaudiana, aveva inviato alla Segreteria Editoriale Estero un giudizio spontaneo, nonché alcuni racconti giunti in suo possesso «per vie fortuite» (FAAM GdL 1968a) e già volti in italiano da una non meglio precisata traduttrice. La sua lettera d'accompagnamento, risalente sempre al febbraio 1968, tradisce una certa irritazione per essere stato battuto sul tempo da Strada: «...mi pare, purtroppo, che quelli accolti dall'edizione einaudiana siano i [testi] migliori, ben rispecchiando la più genuina vena dell'autore. Ma resta molto: dei racconti che a parte invio in traduzione (una traduzione qua e là da rimaneggiare), mi sembrano abbastanza poetici quelli che si muovono nell'ambito della fantasia infantile...» (FAAM GdL 1968a).

Alla proposta di Raffo di mettere insieme un volume affiancando ai sei racconti già tradotti¹² *Gorod Gradov o Epifanskije šljuzy* (testi che usciranno in italiano solo nel 1980),¹³ Del Buono replica con una certa freddezza, ipotizzando una ridotta attrattiva editoriale di Platonov dopo lo scalpore destato l'anno precedente dal *Maestro e Margherita*:

⁹ Duplice uscita che non mancò di suscitare perplessità nel decano degli studi slavistici in Italia Ettore Lo Gatto (Baselica).

¹⁰ La prima in assoluto era stata il frammento della *povest' Vprok* (*A buon pro*), tradotto da Pietro Zveterevich e compreso nella raccolta *Scrittori russi moderni* da lui curata per Bompiani nel 1963. Cfr. Discacciati 146.

¹¹ Noto anzitutto come polonista, Raffo in realtà negli anni Sessanta fu uno dei lettori esterni più assidui di Mondadori, chiamato in causa anche per la valutazione di titoli che esulavano dalle sue competenze slavistiche. L'archivio della Arnoldo Mondadori Editore conserva almeno centocinquanta pareri di lettura a sua firma, relativi a una 'rosa' di autori che va da Witold Gombrowicz e Marek Hłasko ai meno scontati Malcom Quantrill e Harry Mulish.

¹² Raffo li elenca così nella sua lettera: «La patria dell'elettricità» (*Rodina električestva*), «Mondo bello e feroce» (*V prekrasnom i jarostnom mire*), «Un fiore sulla terra» (*Cvetok na zemle*), «La vecchia di ferro» (*Železnaja starucha*), «La maestra del deserto» (*Pesčanaja učitel'nica*), «Temporale di luglio» (*Jul'skaja groza*).

¹³ Si veda Platonov, *La città di Cittagrad*.

“Ricerca di una terra felice” di Platonov, da poco pubblicato da Einaudi insieme con alcuni racconti, è un bel romanzo breve molto poetico, ma forse troppo poetico per interessare il pubblico italiano (che, come si sa, sta disimparando progressivamente a leggere). Anche questi racconti, la cui traduzione già eseguita ci è stata proposta in esame, sono abbastanza belli, ma senz’altro inferiori al romanzo (e non per questo più leggibili dalla massa). I migliori poi (“Fro”, “Il terzo figlio”, “Il ritorno”) sono stati pubblicati insieme con “Ricerca di una terra felice” da Einaudi. Per queste considerazioni, pur riconoscendo la qualità dei testi, non mi sento di consigliare la pubblicazione [...] Bulgakov è stato un’eccezione. Forse la letteratura di Platonov è più pura, ma sconta tale purezza con una minore comunicativa. (FAAM GdL 1968b)¹⁴

Con ogni probabilità, lo scarso entusiasmo di Del Buono era determinato anche dal fatto che Platonov si presentasse al pubblico italiano non con un romanzo, bensì con quel genere tradizionalmente ostico per il nostro sistema editoriale che è il racconto (sia pur declinato nella variante russa ‘lunga’ della *povest*).¹⁵ Occorre sottolineare come il futuro direttore di *Linus* mesi prima non avesse lesinato elogi per *Viaggio nella vertigine* di Evgenija Ginzburg, da lui letto nella traduzione proposta alla casa editrice milanese da Alberto Sandretti e definito, a dispetto della sua natura di testimonianza, «trascinante romanzo popolare da collocarsi in uno scaffale ideale tra *Il conte di Montecristo* e *Resurrezione*» (FAAM C 1966b).¹⁶ Il suo parere di lettura datato dicembre 1966 evidenziava «la freschezza» e «la violenza» con cui l’autrice aveva saputo «trasformare in romanzo popolare l’ignota storia contemporanea» – «maggiore pregio di questo, in tempi di libri fiacchi e grigi, non saprei concepire», concludeva. All’orecchio del giornalista non stonava neppure «un certo timbro di resoconto buttato giù, e, nonostante questo, così aggressivo» (FAAM C 1966b) – una ‘qualità’ che nel meditativo e introverso Platonov non poteva certo trovare.

Appare dunque evidente come nella valutazione dei manoscritti (russi e non), Del Buono si lasciasse in parte condizionare dal dibattito sulla cultura popolare e sul romanzo allora in corso, cui egli stesso stava contribuendo in vario modo.¹⁷ Su questo sfondo, la qualità ‘poetica’ della scrittura platonoviana veniva *ipso facto* percepita come ‘difficile’ ed elitaria, e bisognerà attendere Pier Paolo Pasolini (che riabiliterà il ‘poeta’ Platonov, definendolo «adorabile») perché i piani del ‘lirico’ e del ‘popolare’ tornassero finalmente a riallinearsi.

Come che sia, Raffo non si lascia scoraggiare dal rifiuto e torna su Platonov in una lettera inviata da Grassina a Donatella Ciapessoni al ritorno da un viaggio a Praga (18 gennaio 1969):

¹⁴ A proposito di Bulgakov, interessanti sono le considerazioni espresse da Del Buono nel giudizio formulato dopo aver letto le prime ottanta cartelle di *Vita del signor Moliere*, tradotte da Emilia Piersigilli. Qui Del Buono si dichiara un estimatore più di *La guardia bianca* che del *Maestro e Margherita* (FAAM C 1967d).

¹⁵ Sulla diffidenza nei confronti della forma breve radicata nel sistema editoriale italiano, si veda Policastro 75-84.

¹⁶ L’accostamento all’opera di Dumas (riproposto nel risvolto di copertina), e più in generale la collocazione dell’opera nell’ambito della *fiction*, provocheranno l’indignazione della Ginzburg, come emerge dall’intervista del 31 maggio 1967 rilasciata a *L’Unità* (Guerra 32). Per una ricostruzione della storia editoriale di *Viaggio nella vertigine*, si rimanda a Parisi 77-85.

¹⁷ Si pensi ai saggi dedicati (insieme a Umberto Eco) alla figura di James Bond, ai libri-intervista firmati a quattro mani con il suo idolo calcistico Gianni Rivera, passando per la legittimazione culturale del fumetto, tradizionalmente relegato fra i generi editoriali di consumo e destinato all’infanzia.

Di altre cose le dirò con più calma, ch  ancora devo disfare le valigie, quel che intanto mi preme farle sapere   che da Praga ho portato un dattiloscritto inedito di Bulat Okugiava [sic!],¹⁸ giunto fin lass  per vie traverse da qualcuno della redazione di Novyj Mir. Oltre a questo (che ancora devo leggere), mi faranno avere tramite un amico¹⁹ che verr  da Bratislava a Firenze in Febbraio un romanzo di Andrej Platonov, anch'esso inedito, che mi viene qualificato come un libro senza il quale «sarebbe impossibile pensare alla letteratura russa del novecento qual essa  ». Ma staremo a vedere. (FAAM GdL 1969a)

Il romanzo in questione   *Kotlovan*, che quello stesso anno uscir  sul n. 70 della rivista *Grani*, nonch  sul penultimo numero di *Student.  urnal avangarda sovetsoj literatury*, rivista diretta a Londra fra il 1964 e il 1969 da Alec Flegon.²⁰ La sibillina proposta avanzata da Raffo desta immediatamente l'interesse di Mondadori, e Ciapessoni dalla Segreteria Editoriale Estero interpella pi  volte lo slavista per sapere se il misterioso inedito sia arrivato, finch  il 27 aprile 1969 Raffo, dopo essersi dilungato su Okud ava, le suggerisce di contattare Michael Scammell, redattore capo di *Index on Censorship*.²¹

Veniamo all'altro testo, il *Kotlovan* di Platonov, del quale Le avevo parlato: per averne il dattiloscritto basta scrivere - a nome della signora Ludmilla Du kova di Praga - a Mr. Michael Scammell, 4 White Gates, Kingfield Green, Woking, Surrey (Gran Bretagna). Lo Scammell ha gi  a disposizione la copia per noi (lui sta curando la traduzione inglese dell'opera). Per *Kotlovan*, se lo farete (pare che questa davvero sia una cosa di prim'ordine), non si spaventi per i miei 'tempi lunghi': sar  svelto, e ho gi  a disposizione una giovane fiorentina che ha tradotto con molta bravura qualcosa di Bulgakov; attualmente   libera, e far  volentieri, e alla svelta, un lavoro del genere. (FAAM GdL 1969b)²²

Redattrice della rivista *Sv tov  literatura* e della casa editrice Odeon, nonch  prolifica traduttrice dal russo in ceco, Ludmila Du kov , insieme al marito poeta e traduttore Václav Dan k, all'epoca faceva parte della cosiddetta «comunit  transnazionale» (Kind-Kova s) che veicolava il passaggio in Occidente di inediti provenienti dall'Unione Sovietica.²³ Non a caso, Scammell – contattato da Ciapessoni gi  il 5 maggio (FAAM GdL 1969c)²⁴ – perorer  presso Mondadori la causa di un riconoscimento economico del suo ruolo di mediatrice. Le richieste da lui avanzate a favore non solo della Du kov , ma anche della vedova di Platonov – Marija Aleksandrovna

¹⁸ Il dattiloscritto   quello di *Fotograf  ora*. Al termine di una disamina approfondita, Raffo fornir  sul romanzo di Okud ava un giudizio negativo, definendolo interessante in quanto sintomo di un ritorno degli scrittori russi all'intimismo, ma non opera di grande valore (FAAM GdL 1969b).

¹⁹ L' 'amico'  , con tutta probabilit , Pier Francesco Poli, polonista, allievo a Firenze di Carlo Verdiani, poi lettore di italiano a Praga. Per un ricordo della sua figura si rimanda a Brogi 89.

²⁰ Nato in Romania nel 1924, Flegon (Oleg Flegont) fugg  in Occidente nel 1956 e si stabil  a Londra nel 1962, dove fond  una propria casa editrice Flegon Press, particolarmente attiva nella pubblicazione di inediti provenienti dall'Unione Sovietica (oltre a *Kotlovan* di Platonov, *Soba 'e serdce* di Bulgakov e *Odin den' Ivana Denisovi a* di Aleksandr Sol enicyn), andando spesso incontro, a causa del suo atteggiamento spregiudicato, ad accuse di pirateria. La sua figura di editore-provocatore   discussa in Jacobson, "Provocateur, Pirate, Book Artist" 240-52.

²¹ Sul ruolo di Scammell nel *tamizdat*, si veda Scammell 321-28.

²² Qui Raffo si riferisce verosimilmente a Emilia Piersigilli, che per Arnoldo Mondadori aveva gi  tradotto l'anno prima *Žizn' gospodina de Mol'era* (traduzione rivista dallo stesso Raffo).

²³ Anche *Fotograf  ora* era giunto a Raffo tramite Du kov , come emerge sempre dalla lettera del 27 aprile 1969 a Ciapessoni.

²⁴ In questa stessa lettera Ciapessoni chiede anche a Scammell chi pubblicher  l'edizione inglese. Il romanzo di Platonov uscir  solo nel 1973 per i tipi di Ardis, in un'edizione bilingue russo-inglese con prefazione di Iosif Brodskij, l'autore della traduzione   Thomas P. Whitney (Platonov 1973).

Kašinceva – emergono con chiarezza dalla lettera del 13 maggio 1969, in cui Elisabeth Stevenson, referente di Mondadori a Londra, riassume a Ciapessoni una conversazione telefonica con lui:

He has also brought up another point at this stage, although it would only apply if we published the book. He understands some Western publishers of smuggled literature try to give some of the royalties or some sort of help to the author and those who helped to get the manuscript to the West. In case we also follow this practice, he has asked me to suggest to you that Platonov's wife is still alive, living in Russia, and that there would probably be a way of getting money to her through the lady in Czechoslovakia who has been handling the manuscript. As far as this lady is concerned (whose name I don't know but I gather you have already been in touch with her), Scammell is trying to arrange a lecture tour for her and he wondered whether we would be willing to pay for her air fare to free Europe if we published the book. (FAAM GdL 1969d)

Tuttavia, Mondadori non farà in tempo né a valutare il manoscritto, né tantomeno a raccogliere le indicazioni di Scammell. La copia trasmessa a Stevenson a Londra è appena giunta a Milano, quand'ecco un fulmine a ciel sereno: i collaboratori di Mondadori scoprono che il Saggiatore – ovvero la casa editrice diretta da Alberto Mondadori, figlio primogenito di Arnaldo – sta per pubblicare un romanzo di Platonov che altro non è che *Kotlovan*. Le carte mondadoriane contengono una nota a mano datata 29 maggio 1969 e firmata Roberto che annuncia in tono desolato: «Donatella, *Kotlovan* (russo lo scavo) è proprio *Nel grande cantiere* che uscirà dal Saggiatore. Il libro è già tradotto» (FAAM GdL 1969e).

Su sollecitazione di Ciapessoni il germanista Roberto Fertonani aveva infatti appurato che il romanzo di Platonov, annunciato in uscita qualche giorno prima sull'*Espresso*, era proprio l'inedito tanto agognato. Siamo nella primavera 1969 e il Saggiatore, fondato da Alberto nel 1958 e resosi pienamente indipendente dalla casa madre nel settembre 1967, naviga in pessime acque finanziarie, tant'è che Ciapessoni, nella lettera urgente inviata alla Segreteria Editoriale in data 30 maggio, pur costernata, ipotizza che esista ancora qualche margine di manovra:

Vista l'attuale situazione Saggiatore non so che fare:
restituisco il tutto dicendo che sta per uscire in Italia e chiudiamo
restituisco il tutto tenendo però d'occhio se effettivamente il libro esce dal Saggiatore o no
facciamo esaminare il testo per avere un giudizio e vedere se non sia il caso di chiedere al Saggiatore se ce lo cede. In ogni caso cosa racconto agli inglesi. (FAAM GdL 1969f)

La nota «direi così», apposta a mano da Vittorio Sereni accanto al punto 3, testimonia del notevole interesse nutrito dall'editore milanese nei confronti di *Kotlovan*. Tuttavia, Mondadori non fa in tempo, poiché il volume esce in quei giorni. Di conseguenza, la lettera datata 3 giugno, con cui si chiedeva a Fausto Malcovati di valutare il manoscritto e di far pervenire il proprio giudizio a breve, non verrà mai spedita.

Con il titolo di *Nel grande cantiere* e nella traduzione di Marija Olsuf'eva, *Kotlovan* entra dunque a far parte del catalogo del Saggiatore, inaugurando addirittura la nuova collana Gutenberg&Company, fondata nell'aprile 1969 e diretta da Enrico Filippini. È interessante come, contrariamente alle supposizioni di Ciapessoni, che vedeva in *Grani* una probabile fonte per l'originale

russo, Alberto Mondadori avesse acquistato l'opera da Alec Flegon, come dimostra il *copyright* riportato nel *colophon*.²⁵ Resta da capire come mai Raffo, dopo aver promesso a Ciapessoni la copia in arrivo dalla Cecoslovacchia, fosse diventato di colpo tanto evasivo e avesse infine suggerito alla responsabile della Segreteria Editoriale Estero di rivolgersi a Scammell. Non è da escludersi che a Firenze fosse venuto a conoscenza del fatto che Olsuf'eva stava già traducendo il romanzo per il Saggiatore e avesse perso interesse all'affare con Mondadori, ritenendo inverosimile che Arnoldo volesse strappare il titolo al figlio. A ogni modo, l'intricatezza della vicenda ben riflette l'aspirazione di Gutenberg&Company, che si situava programmaticamente «là dove l'universo della stampa confina con l'universo turbinoso dell'uomo e la pagina scritta torna a registrarne, nella sua ambigua fissità, i vitali soprassalti» (Spinazzola 222).

3. SPERANDO IN DIO

Assai maggior scaltrezza la Arnoldo Mondadori Editore dimostrerà nel 1971, quando le imper-scrutabili vie del *tamizdat* porteranno in Europa l'*opus magnum* di Platonov, *Čevengur*. L'11 novembre, Nikita Struve²⁶ scrive da Nanterre a Olsuf'eva:²⁷

Дорогая Мария Васильевна,

У меня к Вам интересное предложение: мы получили рукопись замечательного романа А. Платонова Чевенгур. Это его capolavoro во всех смыслах: тема грандиозная: представление революции в умах простого народа. Исполнение яркое и четкое (нет запутанности Котлована!) Мы не имеем никаких прав на роман кроме обстоятельства что имеем рукопись. Хотелось бы получить 1000 долларов. Надеюсь, что это интересует Ваших издателей и Вас самих.

Буду ждать ответа.

Ваш преданный.

Cara Marija Vasil'evna,

ho una proposta interessante per lei: abbiamo ricevuto il manoscritto di uno straordinario romanzo di A. Platonov, *Cevengur*. È il suo capolavoro, in tutti i sensi; l'argomento è grandioso: la rivoluzione vista e vissuta dal popolo semplice. Esecuzione chiara e precisa (senza l'intricatezza di *Kotlovani*!) Non possediamo nessun diritto a parte il fatto che il manoscritto è in mano nostra. Ne vorremmo avere 1000 dollari. Spero che la cosa possa interessare i Suoi editori e Lei. Attendo una Sua risposta.

Suo devoto. (FAAM C 1971a)²⁸

Il 18 novembre Olsuf'eva interpella colui che, insieme a De Donato, era all'epoca uno dei suoi editori di riferimento: Alberto Mondadori.²⁹

²⁵ Sulle pubblicazioni *tamizdat* del Saggiatore di Alberto Mondadori, si veda Sicari, "Ital'ianskii Tamizdat".

²⁶ Oltre che a insegnare all'Université Paris X (Nanterre), all'epoca Nikita Struve era redattore capo della rivista *Vestnik Russkogo Christianskogo Dviženija* e collaboratore della YMCA Press, che dirigerà a partire dal 1978.

²⁷ Sul ruolo di Olsuf'eva non solo come traduttrice, ma anche come «transnational socio-cultural actor», si veda Sicari, "Mariia Olsuf'eva".

²⁸ La traduzione è mia.

²⁹ La traduttrice era assai stimata da Alberto Mondadori. Nell'archivio storico il Saggiatore è conservata una sua lettera in cui ringraziava Olsuf'eva per la rapidità con cui aveva portato a termine la traduzione del libro di Viktor

Egregio dottor Mondadori,
Ho ricevuto l'acclusa lettera del prof. Nikita Struve. Il romanzo di Platonov è riconosciuto come il suo capolavoro, come dice Struve, e non è stato pubblicato in URSS. Ne vuole parecchio, tuttavia, dato che non vi sono diritti ma solo il manoscritto.
Le sarei grata se mi volesse far sapere se il manoscritto La può interessare.
Cordialmente
Maria Olsufieva. (FAAM C 1971b)

Cinque giorni dopo, Alberto Mondadori informa il cognato Mario Formenton Macola, amministratore delegato della Arnoldo Mondadori Editore:³⁰

Caro Mario,
Mi viene offerto il romanzo più importante di Platonov "Cevengur" che noi non intendiamo fare, sia per l'entità del forfait che per il programma già saturo per il 1972. Ti unisco fotocopia delle lettere del prof. Struve e della signora Olsufieva, ottima traduttrice di "Divisione cancro" alla quale ovviamente andrebbe affidata la traduzione in caso di decisione positiva.
Se il libro ti interessa, dovresti farmi avere una risposta al più presto, perché per i libri russi, come ben sai, il successo dipende dalla rapidità con cui si può giungere alla pubblicazione, dato il rischio sempre presente che il testo possa essere in possesso di altri editori.
Affettuosamente tuo Alberto. (Tarabbia 43)

Dopo essersi malignamente concesso una frecciatina all'indirizzo della casa madre, cui due anni prima aveva 'soffiato' *Kotlovan*, Alberto scarica ai parenti la patata bollente: nel 1971 mille dollari corrispondevano a circa 7500 euro di oggi. Non poco, considerando che l'uscita di *Nel grande cantiere* era passata pressoché inosservata, dal momento che il Saggiatore non aveva potuto promuovere il titolo adeguatamente,³¹ essendo in quei mesi in liquidazione volontaria e avendo praticamente sospeso le pubblicazioni per contrastare «la dimensione antieconomica raggiunta dall'azienda» (Palermitano 97). Eppure la proposta di Struve suscita immediatamente nella casa editrice milanese un vivissimo interesse. La corrispondenza tra Formenton e Sergio Polillo (all'epoca direttore generale del settore editoriale) è costellata da appunti vergati a penna, fra cui particolarmente significativa appare l'equazione «Platonov = Einaudi» (FAAM C 1971c). Forse, sarà proprio il desiderio di battere sul tempo la casa editrice torinese che aveva lanciato lo scrittore russo in Italia con *Ricerca di una terra felice* a spingere Sereni ad autorizzare Christiane Laurent, referente di Mondadori a Parigi, ad acquistare il titolo addirittura a scatola chiusa, nel caso non fosse riuscita a ottenere una opzione da Struve.

Tuttavia, tale misura non si renderà necessaria: il 2 dicembre 1971, al termine di un concitato scambio di telefonate e di telex, la stessa Laurent informa Milano che riceverà il manoscritto in

Šklovskij su Majakovskij: «Un elogio alla sua abilità di traduttrice e alla sua felice prosa italiana è scontato in partenza; ho già avuto occasione di apprezzare le sue qualità e ora non mi resta che congratularmi con lei e dirle che sono molto felice di poterla annoverare tra i nostri migliori collaboratori» (FAAM, il Saggiatore, 1967). Oltre a Šklovskij, Olsuf'eva aveva già tradotto per il Saggiatore i due volumi *Divisione cancro* dell'«anonimo sovietico» Aleksandr Solženicy (Garetto-Mazzucchelli 199-207).

³⁰ Nel citare la lettera di Alberto Mondadori Tarabbia incorre in una palese svista: la definisce indirizzata a Mario Formenton «del Saggiatore» (e non della Arnoldo Mondadori Editore), invertendo così i termini della questione.

³¹ Uno dei pochi a recensire il volume sarà lo scrittore polacco Gustav Herling-Grudziński (Herling-Grudziński 5).

visione l'indomani. Mondadori commissiona allora a Giovanni Buttafava una lettura urgentissima. Il suo parere pressoché entusiastico pervenuto in casa editrice il 13 dicembre dissipa anche le ultime esitazioni. Due giorni dopo Sereni, inoltrando la scheda di Buttafava al direttore editoriale e responsabile della divisione libri Mario Spagnol, nonché a Polillo, scrive:

Ecco la lettura di Buttafava - la più celere che si è potuto ottenere - per il libro di Platonov. Direi che non c'è tempo da perdere: occorre perfezionare la trattativa col prof. Nikita Struve pagando quel che c'è da pagare e mandare il testo alla Olsufieva, che ha ottime opinioni sull'autore ed è più che disposta a tradurre il libro (anzi, lo desidera). E per il resto sperare in Dio. (FAAM C 1971e)

Il giudizio di lettura di Buttafava è interessante, perché, oltre a prospettare quale potrebbe essere la ricezione futura di Platonov da parte del lettore italiano, fa anche il punto retrospettivamente sulla sua storia editoriale, ancorché breve. Se il collaboratore di Mondadori si dice fiducioso sulle *chance* di successo di *Čevengur* – «Il libro ha poi una sua immediata presa sul lettore, per esempio, con la capacità di rendere quasi tangibile e visibile l'ossessione del 'comunismo' che domina i protagonisti, un comunismo che rinnoverà tutto» – e azzarda perfino paralleli con autori quali Gabriel Garcia Marquez o con «il Vittorini più mitico (dalle 'Donne di Messina' alle 'Città del mondo')» (FAAM C 1971d), d'altra parte contrappone nettamente la felice traiettoria di *Ricerca di una terra felice*, che «ebbe un notevole successo di vendita e suscitò grande interesse nella critica», al *flop* di *Nel grande cantiere*. Un fallimento da lui ascritto non solo all'incapacità della casa editrice di Alberto Mondadori di dare visibilità al titolo al momento dell'uscita, ma anche a possibili problemi legati alla traduzione. Buttafava definisce infatti la versione di Olsuf'eva «corretta ma tale da appiattire la vivida lingua dell'originale in un gergo veristico piuttosto dozzinale (il problema della traduzione per Platonov è di notevole rilevanza)».

A suo parere, la scelta di un registro sbagliato da parte della traduttrice avrebbe dunque occultato nel *Grande cantiere* quella «straordinaria forza poetica» della scrittura platonoviana che si ritrova, ancora più evidente, in *Čevengur*. A proposito di quest'ultimo romanzo, Buttafava parla infatti di «esiti stilistici unici nella storia letteraria sovietica, con un linguaggio ora totalmente abbandonato a squarci lirici trascinanti ora impuntato di parlata popolaresca e prosaica, ai limiti del grottesco». Puntando il dito forse non del tutto disinteressatamente contro la 'concorrente' Olsuf'eva, Buttafava attirava nondimeno tra i primi l'attenzione su quel «problema della traduzione» che da molti (*in primis* Iosif Brodskij)³² verrà indicato anche in futuro come uno dei principali ostacoli alla piena affermazione di Platonov all'estero.

Tuttavia, i funzionari mondadoriani non raccolsero la stoccata all'indirizzo di Olsuf'eva, preoccupati più che altro ad assicurarsi l'esclusiva sulla traduzione. Oltre ad affidarsi alla divina provvidenza, come aveva suggerito Sereni, e quindi a sperare che altre copie del manoscritto non fossero

³² Si veda il saggio *Catastrofi nell'aria*: «Quanto all'insufficienza delle traduzioni disponibili, non si può certo farne colpa ai traduttori: il colpevole, se mai, è lo stesso Platonov o, piuttosto, l'estremismo linguistico del suo linguaggio» (Brodskij 95).

già finite nelle mani di altri editori italiani, com'era avvenuto nel caso di *Kotlovan*, Mondadori considerò più pragmaticamente l'eventualità di proteggere il *copyright* sull'edizione italiana, stampando alcune copie dell'originale russo.³³ Il 17 dicembre Ciapessoni aveva infatti scritto a Laurent:

Avverti per favore Struve che la nostra decisione per *Cevengur* [sic] è favorevole; fammi per favore sapere se riesci a spuntare meno dei mille dollari che chiedeva e dammi istruzioni per il pagamento stop chiedigli anche se avrebbe obiezioni a che noi eventualmente proteggessimo il copyright italiano depositando qui alcune copie del testo stampato russo (è per ora soltanto un'idea e dovremo fare dei conti per vedere il costo della composizione). (FAAM C 1971f)

Tale soluzione – alquanto dispendiosa – viene accantonata un mese dopo, quando da un consulto con gli avvocati emerge che «la pubblicazione dell'edizione russa da parte della YMCA Press costituisce una sufficiente protezione anche per noi» (FAAM C 1971h), come Ciapessoni riferisce a Laurent. Mondadori però chiede espressamente a Struve – al momento del versamento della somma richiesta, su cui l'editore milanese aveva tentato invano di mercanteggiare³⁴ – di impegnarsi a non consegnare a nessun concorrente italiano altra eventuale copia del manoscritto originale russo, nonché a segnalare il nome di Mondadori (tra quelli degli editori occidentali cui era stata ceduta l'opera) direttamente sull'edizione YMCA, che si prevedeva in uscita nella primavera 1972. In realtà, quest'ultima (insieme alla traduzione francese *Le herbes folles de Tchevengour* di Cécile Loeb, per i tipi di Stock) verrà rilasciata soltanto in novembre, come si evince dalla corrispondenza fra Ciapessoni e Laurent. Cosicché l'edizione italiana – pubblicata in settembre con il titolo redazionale di *Il villaggio della nuova vita* e nella variante testuale ridotta che circolava all'epoca (Discacciati 151) – precede addirittura quella russa.

È emblematico come la veste paratestuale elaborata da Mondadori insista ancora sulla continuità Bulgakov-Platonov, forse nel desiderio di posizionare quest'ultimo sulla scia del bestseller *Il maestro e Margherita*. La fascetta del volume sentenziava infatti (citando Konstantin Paustovskij dalla prefazione di Olsuf'eva): «Se le opere di Platonov e Bulgakov fossero apparse al tempo in cui furono scritte, i nostri contemporanei sarebbero oggi assai più ricchi culturalmente». Così facendo, Mondadori riprendeva inavvertitamente quello che era ormai un *topos*, dal momento che la medesima frase dello scrittore sovietico figurava già sul risvolto di copertina della raccolta einaudiana *Ricerca di una terra felice*.

4. UN ACCORDO PER I RUSSI

Le alterne fortune dell'interazione mondadoriana con i dattiloscritti di Platonov trafugati all'estero riflettono la situazione di caos in materia di diritti d'autore, causata dalla mancata adesione

³³ Una strategia già adottata da Mondadori nel 1967 per *Krutoj maršrut* e nel 1968 per *Vkrughe pervom* di Aleksandr Solženicyn.

³⁴ «...avevo già trasmesso il 2.12 l'accordo della AME per la somma di mille dollari che mi avevi dato al telefono et non mi est stato possibile farlo ritornare indietro stop» (FAAM C 1971g).

dell'URSS alla convenzione di Ginevra. Come spiega Tarabbia, nella prima metà degli anni Sessanta Alberto Mondadori aveva intrapreso un tentativo per giungere a una sorta di accordo tra colleghi. Informando Giangiacomo Feltrinelli del fatto che d'ora in poi avrebbe stipulato regolari contratti di edizione con il 'suo' Viktor Nekrasov, il primogenito di Arnaldo Mondadori aggiungeva (in una lettera datata febbraio 1963):

Il nostro accordo può quindi essere integrato nel senso che – allorché uno di noi avrà stipulato un regolare contratto con un autore sovietico, avvertirà subito gli altri, i quali – ovviamente – rispetteranno il contratto stesso. (Tarabbia 31)

Tale patto, mirante a garantire da una parte giusti compensi agli scrittori, dall'altra ad assicurarsi l'esclusiva sulla pubblicazione (evitando così sgradevoli attriti fra editori) sembra esser stato rispettato per qualche tempo. Ad esempio, quando Arnaldo Mondadori Editore nel luglio 1966 si muove per pubblicare nella collana Nuovi Scrittori Stranieri *Nulla die sine linea* di Jurij Oleša (uscito l'anno precedente in Urss per i tipi dell'Izdatel'stvo Sovetskaja Rossija), la Segreteria Editoriale nella persona di Cin Calabi informa prontamente della decisione sia Valentino Bompiani sia Feltrinelli (FAAM C 1966a).

Riferimenti diretti all'accordo per i russi tornano anche nelle carte mondadoriane relative alla *bagarre* scatenatasi all'inizio del febbraio 1967 intorno al parere di lettura di Raffo sulla prima parte del *Maestro e Margherita* uscita nel novembre 1966 sulla rivista *Moskva*. Su una nota dattiloscritta della Segreteria Editoriale Estero del 13 febbraio 1967 in cui si legge: «Ho parlato con del Buono. Sarebbe per N. S. S.³⁵ ma dice che Einaudi ha pubblicato un suo libro precedente e che è probabile che si sia già messo in moto anche per questo» (FAAM GdL 1967c) – compare in calce un appunto autografo di Alberto Mondadori: «Scrivere ad E. [Einaudi] che lo facciamo noi. (In base all'accordo del...) (lett [lettera] mia a...)». A questo tentativo di mettere Einaudi di fronte al fatto compiuto, un altro appunto a mano sullo stesso foglietto replicava: «Einaudi non ha aderito all'accordo e non gli è mai stato comunicato niente».

D'altro canto, l'impegno ad avvertire gli immediati concorrenti non doveva valere nel caso dei dattiloscritti veicolati dalla 'comunità transnazionale' del *tamizdat*, tant'è vero che Alberto Mondadori, ideatore del 'patto', non ritenne opportuno informare la casa madre dell'acquisizione di *Kotlovan*. Come emerge dalle vicende che portarono all'uscita del *Villaggio della nuova vita*, al problema della concorrenza gli editori potevano ovviare chiedendo ai colleghi stranieri che pure non detenevano alcun diritto sull'opera (al di là del fatto che il dattiloscritto era in mano loro, come ben sintetizzava Struve) il riconoscimento della propria esclusiva sulla traduzione. Come dimostra l'esempio di *Krutoj maršrut*, pubblicato da Mondadori nel 1967 in prima mondiale, o quello di *Rakovyj korpus*, edito dal Saggiatore nel 1968,³⁶ prassi comune sia in Italia che altrove

³⁵ La collana Nuovi Scrittori Stranieri, in cui era stata inserita anche la Ginzburg, in uscita in quei giorni.

³⁶ L'archivio storico Erich Linder conserva una sorta di bollettino della Flegon Press che offriva agli editori occidentali

era infatti stampare per il deposito legale alcune copie dell'originale inedito in questione, assicurandosi così i diritti sull'opera.³⁷ Tali esemplari (in genere costellati da refusi), a differenza della produzione russa di case editrici come la YMCA Press o Ardis, *non* erano destinati né a essere trafugati illegalmente in Unione Sovietica, né a essere letti dalla comunità *émigré* locale (all'epoca in Italia, molto ristretta), ma assolvevano una mera funzione giuridica. La loro esistenza complica dunque il quadro tratteggiato di recente da quegli studiosi che, come Alexander L. Jacobson, interpretano il *tamizdat* esclusivamente *sub specie* di «material bibliographic forms – that is a kind of *book* – developed for the benefit of a specific, Soviet audience» (Jacobson, “*Tamizdat as Masquerade*” 121).

5. «SE CI SONO PROBLEMI DI TEMPO»

Dal quadro delineato fin qui appare pleonastica l'osservazione di Raffo che, nel febbraio 1967, suggeriva di far tradurre la prima parte del *Maestro e Margherita* addirittura dal francese, «se ci sono problemi di tempo» (FAAM GdL 1967a). Come osserva anche Tarabbia, la pubblicazione degli inediti sovietici trafugati in Occidente fu *sempre* condizionata dal problema del tempo: ne è prova che perfino un filologo come Raffo propose a Mondadori di derogare «alla buona norma ormai instauratasi di tradurre sempre dai testi originali», pur di anticipare i concorrenti. Attribuire la ‘colpa’ dell'insufficiente ricezione di Platonov nel nostro paese esclusivamente alle modalità specifiche che caratterizzarono l'apparizione delle sue prime opere sarebbe infondato, dal momento che tali circostanze influirono ovviamente anche nel caso di autori più popolari. D'altro canto, ricostruire le fasi della sua pubblicazione, evidenziando in quale contesto culturale avvenne la prima lettura dei suoi testi, non può che aiutare a formulare giudizi più precisi sulla sua (s)fortuna.

6. BIBLIOGRAFIA

Baselica, Giulia. “Michail Bulgakov nell'Italia della contestazione.” *Tradurre. Pratiche teorie strumenti*, n. 16, 2019, rivistatradurre.it/michail-bulgakov-nellitalia-della-contestazione/. Ultimo accesso: 7 ottobre 2025.

Brodskij, Iosif. *Il canto del pendolo*. Trad. di Gilberto Forti, Adelphi, 1987.

vari inediti, fra cui anche «Cancer Ward by Solzhenitsyn. We are the only people in the Western world to have the second part. Mondadori published in Italy only the first part». Agenzia letteraria internazionale (ALI) – Erich Linder, 44/19 1968. Si veda anche Sicari, “*Ital'ianskii Tamizdat*” 254. Non è ancora chiaro in quale relazione vada messa questa lettera, datata 7 maggio 1968, con la pubblicazione da parte del Saggiatore dell'originale russo, che risale al febbraio dello stesso anno.

³⁷ È a tale soluzione che Vittorio Sereni sembra alludere, quando nella nota urgente inviata al vicepresidente nei giorni dell'*affaire* Bulgakov scrive, riferendosi al *Maestro e Margherita*: «Mi pare sia da prendere senz'altro tutelandoci sin dove possibile circa la proprietà» (FAAM GdL 1967b).

- Brogi, Giovanna. "Carlo Verdiani e lo 'studiolo fiorentino' di polonistica." *Maestri della polonistica italiana. Atti del convegno dei polonisti italiani, 17-18 ottobre 2013*, a cura di Marina Ciccarini e Piotr Salwa, Accademia Polacca delle Scienze di Roma, 2014, pp. 79-93.
- Bulgakov, Michail. *Il maestro e Margherita*. Trad. di Maria Olsufieva, De Donato, 1967.
- . *Il Maestro e Margherita*. Trad. di Vera Dridso. Einaudi, 1967.
- Carabba, Claudio. "Scrittori russi. Platonov." *La Nazione*, 20 febbraio 1968, p. 12.
- Discacciati, Ornella. "Vosprijatie Platonova v Italii." *Vozvraščajas' k Platonovu: voprosy recepcii*. Sbornik stat'ej pod red. B. Dooge et al., Dmitrij Bulanin Izd., 2013, pp. 143-63.
- Ferretti, Gian Carlo. *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti*. Bruno Mondadori, 2012.
- Ferretti, Paola. "Platonov ritrovato." *Slavia*, vol. 28, n. 4, 2019, pp. 3-15.
- Garetto, Elda, Mazzucchelli, Sara. "Le prime edizioni italiane di Solženicyn nei documenti degli archivi editoriali." *L'analisi linguistica e letteraria. Contributi italiani alla fortuna di Aleksandr Solženicyn*, vol. 27, n. 3, 2019, pp. 191-232.
- Guarnori, Daniela. "Rileggendo i pareri di lettura Einaudi (1950-1955)." *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, a cura di Lodovica Braidà e Alberto Cadioli, Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 206-18.
- Guerra, Adriano. "Il viaggio nella vertigine." *L'Unità*, 31 maggio 1967, p. 3.
- Herling-Grudziński, Gustav. "Platonov, ingegnere scettico." *Corriere della Sera*, 29 agosto 1969, p. 5.
- Kind-Kovács, Friederike. *Written Here, Published There*. CEU Press, 2014.
- Jacobson, Alexander L. "Provocateur, Pirate, Book Artist: An Introduction to Alec Flegon." *Wiener Slawistisches Jahrbuch*, Neue Folge, Band 8, 2020, pp. 240-53.
- . "Tamizdat as Masquerade: The Case of Aleksandr Solzhenitsyn's Four Gulags." *Tamizdat: Publishing Russian Literature Across Borders*, a cura di Yasha Klots, Peter Lang, 2021, pp. 119-42.
- Mazzitelli, Gabriele. "La conoscenza di Platonov in Italia (2013-2017)." *Slavia*, vol. 28, n. 4, 2019, pp. 204-14.
- McGann, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton University Press, 1991.
- Palermitano, Andrea. *Storia del Saggiatore. I primi sessant'anni*. il Saggiatore, 2008.

- Parisi, Valentina. "Da Magadan a Milano. *Viaggio nella vertigine* di Evgenija Ginzburg come esempio di socializzazione transnazionale dei testi." *eSamizdat*, n. 9, 2012-2013, pp. 77-85.
- Pasolini, Pier Paolo. "Andrej Platonov, *Il villaggio della nuova vita*." *Tempo*, 25 febbraio 1973.
- Platonov, Andrej. *Ricerca di una terra felice*. Trad. di Renata Archini e Clara Coïsson, Einaudi, 1968.
- . *Nel grande cantiere*. Trad. di Maria Olsufieva, Il Saggiatore, 1969.
- . *Il villaggio della nuova vita. Romanzo*. Trad. di Maria Olsufieva, Arnoldo Mondadori Editore, 1972.
- . *The Foundation Pit*. Trad. di Thomas P. Whitney, Ardis, 1973.
- . *La città di Cittagrad; Le chiuse di Epifan'; L'uomo recondito: tre romanzi brevi degli anni '20*. Trad. di Sergio Rapetti e Igor Sinibaldi, Jaca Book, 1980.
- Policastro, Gilda. "Per 'carezza di disorientamento'. Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea." *Allegoria*, 69-70, vol. 26, n. 3, 2014, pp. 75-84.
- Péteri, György. "Nylon Curtain – Transnational And Transsystemic Tendencies In The Cultural Life Of State-Socialist Russia And East-Central Europe." *Slavonica*, vol. 10, n. 2, 2004, pp. 113-23.
- Scammell, Michael. "Index on Censorship and the Publication of Tamizdat in the 1970s." *Tamizdat: Publishing Russian Literature Across Borders*, a cura di Yasha Klots, Peter Lang, 2021, pp. 321-28.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Einaudi, 1985.
- Sicari, Ilaria. "Ital'ianskii Tamizdat or Publishing Uncensored Soviet Literature in Italy: Editorial Policies of Mondadori and Il Saggiatore (1967-1991)." *Wiener Slawistischer Almanach*, vol. 90, 2023, pp. 251-81.
- . "Mariia Olsuf'eva: The Italian Voice of Soviet Dissent or, the Translator as a Transnational Socio-Cultural Actor." *Translating Russian Literature in the Global Context*, a cura di Muireann Maguire e Cathy McAteer, Open Book Publishers, 2024, pp. 181-201.
- . "The Literary Agent as Book Diplomat. Erich Linder's Agency in the Transnational Socialization of Tamizdat." *Book Diplomacy in the Cultural Cold War*, a cura di Esmaeil Haddadian-Moghaddam e Giles Scott-Smith, Brill, 2025, pp. 129-51.
- Sinatti, Piero. *Il dissenso in URSS nell'epoca di Brežnev. Antologia della "Cronaca degli avvenimenti quotidiani"*. Vallecchi, 1978.
- Spinazzola, Vittorio, a cura di. *Il Saggiatore. Catalogo generale 1958-1978, preceduto da un'inchiesta su Editoria e società*. Il Saggiatore, 1979.

Tarabbia, Andrea. "Il Novecento russo e Mondadori." *Percorsi russi a Milano. La mediazione editoriale per la diffusione della letteratura russa nel Novecento*, a cura di Sara Mazzucchelli, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, pp. 31-47.

7. MATERIALI D'ARCHIVIO

FAAM GdL 1967a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 31 (Bulgakov, Michail), Raffo, Anton Maria, 4 febbraio 1967.

FAAM GdL 1967b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 31 (Bulgakov, Michail), Del Buono, Oreste, 7 febbraio 1967.

FAAM GdL 1967c = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 31 (Bulgakov, Michail), Ciapessoni, Donatella, 13 febbraio 1967.

FAAM GdL 1967d = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 31 (Bulgakov, Michail), Del Buono, Oreste, 9 novembre 1967.

FAAM GdL 1968a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 155 (Platonov, Andrej), comitato di lettura, 22 febbraio 1968.

FAAM GdL 1968b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 155 (Platonov, Andrej), giudizio di Del Buono, Alberto, 6 marzo 1968.

FAAM GdL 1969a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 155 (Platonov, Andrej), Raffo Anton Maria a Ciapessoni, Donatella, 18 gennaio 1969.

FAAM GdL 1969b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 147 (Okudžava, Bulat), Raffo, Anton Maria a Ciapessoni, Donatella, 27 aprile 1969.

FAAM GdL 1969c = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 155 (Platonov, Andrej), Ciapessoni, Donatella a Scammell, Michael, 5 maggio 1969.

FAAM GdL 1969d = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 155 (Platonov, Andrej), Stevenson, Elizabeth a Ciapessoni, Donatella, 13 maggio 1969.

FAAM GdL 1969e = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 155 (Platonov, Andrej), Fertoni, Roberto, 29 maggio 1969.

FAAM GdL 1969f = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Giudizi di Lettura b 155 (Platonov, Andrej), Ciapessoni, Donatella, 30 maggio 1969.

FAAM C 1966a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 48/ 7, (Oleša, Jurij), Calabi, Cin, a Bompiani, Valentino e a Giangiacomo Feltrinelli Editore, 20 luglio 1966.

FAAM C 1966b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, cartella 18 (Ginzburg, Evgenia), Del Buono, Oreste, 4 dicembre 1966.

FAAM C 1971a = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 53/34 (Platonov, Andrej), Struve, Nikita a Olsuf'eva, Marija, 11 novembre 1971.

FAAM C 1971b = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 53/34 (Platonov, Andrej), Olsuf'eva, Marija a Mondadori, Alberto, 18 novembre 1971.

FAAM C 1971c = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 53/34 (Platonov, Andrej), Formenton, Mario a Polillo, Sergio, 23 novembre 1971.

FAAM C 1971d = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Autori parte C, 53/34, (Platonov, Andrej), comitato di lettura 13 dicembre 1971.

FAAM C 1971e = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 53/34 (Platonov, Andrej), Sereni, Vittorio a Polillo, Sergio e Spagnol, 15 dicembre 1971.

FAAM C 1971f = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 53/34, (Platonov, Andrej), Ciapessoni, Donatella, a Laurent, Christiane, 17 dicembre 1971.

FAAM C 1971g = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 53/34, (Platonov, Andrej), Laurent, Christiane, a Ciapessoni, Donatella, 21 dicembre 1971.

FAAM C 1971h = Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Estero, Autori parte C, 53/34, (Platonov, Andrej), Ciapessoni, Donatella a Laurent, Christiane, 19 gennaio 1972.

Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Archivio Storico il Saggiatore, Mondadori, Alberto, a Olsuf'eva, Marija, 30 agosto 1967.

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

IL SEGNO DELLA CATASTROFE. IL DISSENSO SOVIETICO NEGLI SCRITTI DI FRANCO FORTINI

THE SIGN OF THE CATASTROPHE: SOVIET DISSENT IN THE WRITINGS OF
FRANCO FORTINI

Alessandra Reccia

Centro Studi Franco Fortini, Università di Siena (ror: 01tevnk56)

ABSTRACT

Franco Fortini parla di dissenso sovietico a partire da una prospettiva marxista e legge le denunce al regime di oppressione della società sovietica come un chiaro segno del fallimento del sistema politico ed economico dell'Urss, parlando di una «catastrofe storica». Per Fortini le denunce dei dissidenti richiama la necessità di leggere criticamente e superare il passato stalinista, per recuperare «il discorso umano» alla base del socialismo: «l'umanesimo socialista sporcato con il sangue dei Gulag». La parola *catastrofe*, di chiara ascendenza benjaminiana, ci offre la possibilità di richiamare alcuni concetti chiave del pensiero politico fortiniano e di recuperare una visione critica sul ruolo storico dell'Urss per le sinistre occidentali.

Parole chiave: Franco Fortini; Dissenso sovietico; Aleksandr Solženicyn; Catastrofe.

Fortini presents the debate about dissent to view it from a Marxist perspective. According to Fortini, dissent denounces the soviet oppression, exposing the soviet catastrophe. Fortini recovers the word *catastrophe* from Benjamin and uses it to read his time. At the heart of his speech is the criticism of Stalinism and Solzhenitsyn is the intellectual who wants «to inform and make people reflect about the Soviet present as consequence of not assessed near or distant past». Reading the memories of the mathematician Plushch, dissent becomes «story of lack of criticism of Stalinist age and revelation of official history as a lie, research of truth, resistance to mental institution's insanity and to personality destroying injections». In the dissidents' works Fortini sees the «human discourse», which was the original base of socialism and that was denied in the countries of real Socialism: «socialist humanism soiled by Gulags' blood».

Keywords: Franco Fortini; Soviet Dissent; Aleksandr Solzhenitsyn; Catastrophe.

Reccia, Alessandra. «Il segno della catastrofe. Il dissenso sovietico negli scritti di Franco Fortini». *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 304-314.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



*Il conscio non può mai veicolare tanta sventura come l'inconscio,
il semi-conscio e il preconcio. (Adorno)*

*Non esiste un momento nel quale sia sospeso il dovere di dire la verità.
(Lettera di Fortini a Vittorini, 1947)*

1. DISSENSO E CATASTROFE

Tra i marxisti italiani Franco Fortini fu tra quelli che intervennero, e in diverse occasioni pubbliche, a sostegno degli intellettuali vittime delle repressioni sovietiche.¹ L'orizzonte della discussione era per Fortini politico, ma nel contesto dell'Europa dei blocchi, in relazione a un dibattito pubblico fortemente ideologizzato, tanto più su un tema come il dissenso, lo sforzo era quello di strappare il ragionamento alla logica dei blocchi e alla propaganda, proponendo che la questione della dissidenza – non solo sovietica – fosse trattata come un problema interno al marxismo e da un punto di vista marxista, ovvero che diventasse un nodo pratico e teorico intorno al quale organizzare la riflessione politica sui rapporti tra rivoluzione e stalinismo, comunismo e Unione sovietica e, non ultimo, tra movimenti di lotta e partito.

In quest'ottica si sarebbe dovuto considerare il dissenso, da un lato, momento *antagonista* dentro la dialettica dell'esperienza sovietica, e quindi non solo prova della realtà oppressiva d'oltrecortina, ma anche della capacità interna alla società di sviluppare una reazione e una resistenza. Dall'altro, cifra delle contraddizioni pratiche e teoriche interne al movimento socialista internazionale. In sostanza, parlare dei dissidenti, leggere le loro opere e testimonianze e quindi accogliere e portare all'attenzione del comunismo occidentale i temi delle repressioni e dell'oppressione nei regimi dell'Est europeo, avrebbe significato portare al centro del dibattito il problema irrisolto dell'esperienza stalinista, che i fatti ungheresi e di Praga avevano già restituito alla coscienza comunista come tragedia o come rimosso, ma che non erano stati elaborati nel senso di una reale critica allo stalinismo, che Fortini però riteneva possibile e, soprattutto, necessaria (Fortini, "La Statua"; Santarone).

Negli anni Settanta, in relazione a questi temi e riferendosi al fallimento dell'esperienza del comunismo sovietico, Fortini si rende lucidamente conto che «i compagni dell'Est ci parlano in nome di una sconfitta di dimensioni enormi» ("Non mi basta" 109).

Decretare il fallimento dell'esperienza sovietica era quindi un atto di consapevolezza, presa di coscienza preliminare anche se certamente fatto traumatico per la funzione che l'Urss assolveva non solo in quanto *mito*, ma anche in quanto *paese guida* del comunismo mondiale.

¹ Il presente saggio continua e approfondisce il discorso sul tema delle interpretazioni sul dissenso sovietico da parte degli intellettuali italiani della sinistra, già affrontato dall'autrice in altre pubblicazioni, richiamate in bibliografia. L'elenco degli scritti di Fortini sul dissenso e delle principali questioni in esse affrontate è in Reccia, "Franco Fortini. Voci libere in URSS".

Questo però nella visione fortiniana non comportava lo svilimento dell'ideologica socialista e nemmeno della lotta politica e culturale a venire. La prospettiva restava la rivoluzione comunista, i cui ideali per Fortini erano in quegli anni richiamati nelle lotte di liberazione terzomondista, e la cui ripresa in Occidente era affidata al superamento del sovietismo. Quel trauma, quindi, andava elaborato, perché senza un processo di agnizione il comunismo si sarebbe votato alla scomparsa.

Se il dissenso, allora, si faceva inequivocabilmente «segno di una catastrofe storica», il concetto di *catastrofe* non implicava una prospettiva apocalittica ma, paradossalmente, era usato nel tentativo di storicizzare l'esperienza sovietica, senza per questo separarla dal riferimento ideologico generale del comunismo.

Va specificato che i termini usati da Fortini in questo ragionamento sono certamente di matrice benjaminiana.² Il filosofo tedesco concepisce la catastrofe come il destino di qualsiasi realtà storicamente determinata e che, come tale, deperisce: un evento storico, nel quale le macerie portano il doppio segno della morte, ovvero del tempo che si appresta alla fine, e della vita che da esse potrebbe riorganizzarsi. Di fronte a questo scenario l'interesse di Benjamin si rivolge al soggetto (*soggetto storico*), a cui è affidata la responsabilità di recuperare il doppio messaggio che le macerie recano con sé e di portare alla luce la dimensione dialettica del procedere storico.³

Nelle macerie è il passato ad essere oggetto di osservazione, che però si presenta come stratificato nei frammenti del presente e chiede una nuova configurazione: alla luce della catastrofe acquista un senso, con il passato, anche il presente e si apre la prospettiva di cambiamento (*la chance rivoluzionaria*). Rivoluzione è quindi, nell'idea benjaminiana, superamento del passato nel senso di assunzione della storia.

In relazione a ciò, Fortini sente da comunista la responsabilità dello stalinismo, ma crede anche nella possibilità di un suo superamento storico, rigettando così la tesi della necessaria consequenzialità tra marxismo, rivoluzione e oppressione. In questo è evidente la distanza dell'antistalinismo di Fortini da quello degli intellettuali liberali e cattolici ("Un po' di Herling" 18) che, al contrario, anche attraverso il dissenso, rafforzeranno l'idea del sovietismo e dello stalinismo come simboli del comunismo, e interpreteranno la natura violenta e oppressiva dei regimi del socialismo reale come radicata, connaturata al pensiero marxista e all'esperienza rivoluzionaria.

² Il confronto con il pensiero del filosofo tedesco inizia in seguito alla pubblicazione nel 1962 di *Angelus Novus*, ovvero della traduzione italiana di alcuni saggi benjaminiani a cura di Renato Solmi, filosofo e germanista che con Ranchetti e Cases sarà un punto di riferimento fondamentale per Fortini. Dagli anni Sessanta, la lettura di Benjamin occuperà tutto il corso della carriera intellettuale fortiniana e si evolverà nel tempo, portando con sé molti nodi, difficili da trattare, e in questa sede anche solo presentare. Mi limiterò comunque a riportare lo schema del ragionamento fortiniano, funzionale al mio discorso. Ad ogni modo, bisogna considerare che il lettore di Fortini ben presto impara a rapportarsi con una serie di questioni di carattere teorico che hanno come riferimenti filosofi del Novecento, tra i quali i più significativi sono senza dubbio Benjamin, Adorno e Lukács. Nello specifico, le questioni che Fortini tende a misurare con il pensiero benjaminiano sono quelle relative al materialismo storico, al rapporto tra esperienza e verità, alla traduzione e alla tradizione; tematiche che raccoglie in una serie di parole cardine su cui il filosofo tedesco aveva costruito la sua costellazione teorica: macerie, futuro, tradizione-traduzione, allegoria, verità, distruzione, rivoluzione.

³ Il contrario è l'assolutizzazione che porta alla negazione del sé (l'io sopraffatto dal mondo – dialettica tragica) o, al contrario, all'affermazione autonoma del sé e alla negazione del mondo.

Piuttosto, secondo Fortini, era necessario superare l'immobilismo politico prodotto dalla percezione degli eventi catastrofici a partire da una visione comunista e marxista.

Da questo nocciolo si dipana il discorso dal significativo titolo *Non mi basta la contemplazione atterrita dalla contraddizione*, che Fortini pronunciò a Venezia nel 1977, in occasione del convegno *Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie*. L'evento – organizzato dal gruppo del Manifesto in risposta alla *Biennale del Dissenso* che in quegli stessi giorni si svolgeva nella città lagunare – si presentava come una discussione interna alla sinistra comunista europea critica, alla presenza di dissidenti che si dichiaravano ancora marxisti, provenienti da diverse zone del blocco. In questo contesto Fortini mette in evidenza i limiti dell'operazione politica che il Manifesto avrebbe voluto capitanare, nell'incapacità della sinistra occidentale, anche quella più avanzata, di assumere su di sé, ovvero dentro la propria pratica e teoria, la colpa dell'oppressione dei regimi comunisti, nel timore che quella consapevolezza avrebbe potuto travolgere l'intero assetto ideologico.⁴

2. «FARSI CARICO DELLA STORIA»

La questione della colpa è un tema che Fortini aveva connesso con l'idea della catastrofe già nel 1963, in occasione del suo primo intervento su *Una giornata di Ivan Denisovič* di Aleksander Solženicyn, parlando di *Schuldfrage* ("Del disprezzo per Solženicyn" 158).

Il termine, preso in prestito probabilmente da Jasper, si riferisce direttamente al grande tema della *questione della colpa* del popolo tedesco nei confronti dell'olocausto. Con questo Fortini non intende però equiparare le esperienze storiche del nazismo e dello stalinismo, né indire un processo al popolo, ma porre il problema – che sarebbe dovuto essere del comunismo – della presa in carico collettiva del peso del proprio passato.

Quando agli inizi degli anni Sessanta legge *Ivan Denisovič*, Fortini vede nello stoicismo del protagonista, piuttosto che un processo di acquisizione di coscienza, come suggeriva Vittorio Strada sulla scorta di György Lukács (Lukács; Strada, "I vinti"),⁵ un senso di rassegnazione e l'idea di un procedere storico indipendente e separato dalle azioni degli uomini.

«La storia, si dirà, pioveva dall'alto, come il gelo sulle spalle dei prigionieri del campo» (Fortini, "Del disprezzo per Solženicyn" 158).

Tuttavia, nello spirito di rassegnazione di Ivan vedeva anche rappresentata l'incapacità sovietica di affrontare il senso di colpa. In questa occasione ricorda quindi che «un popolo che non si confessa, che non si psicanalizza, evade, si crea una coscienza a buon prezzo» (Fortini, "Del

⁴ Si fa riferimento agli articoli di Fortini – "Non basta la contemplazione atterrita dalla contraddizione" – e di Rossanda – "Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie".

⁵ La lettura fortiniana del *Denisovič* è in disaccordo con quella ottimistica di Strada, che vedeva nella *povest'*, insieme alla critica allo stalinismo, la fiducia nel socialismo riparatore, ma anche con quella di Lukács, che in un articolo comparso su *Belfagor*, parlava per il *Denisovič* di un'opera rivelatrice della necessità sovietica di fare i conti con il passato stalinista.

disprezzo per Solženicyn” 158). Questo rimpallo tra i concetti di colpa, coscienza e rimorso non voleva *psicologizzare* il discorso, bensì storicizzarlo e politicizzarlo.

In una nota del 1962 poi finita ne *L'ospite ingrato primo*, a proposito dell'Unione sovietica Fortini aveva scritto: «Al posto della storia abbiamo le riabilitazioni», intendendo sottolineare che il fallimento della de-stalinizzazione dall'alto era stata la conseguenza del mancato o strozzato sviluppo di una reale coscienza critica antistalinista nella società e nella cultura sovietica come nel comunismo mondiale (“Rileggendo Pasternak” 957). Il *Denisovič* confermerà a Fortini questa visione. Tuttavia, muterà il giudizio sulla rassegnazione del suo autore e sull'assopimento della società sovietica. Dopo i fatti di Praga e con le letture delle numerosissime memorie delle vittime dell'oppressione brežneviana, con *Arcipelago Gulag* Solženicyn diventerà l'intellettuale che vuole «informare e far riflettere sul presente sovietico come conseguenza di un passato prossimo o remoto non giudicato» (“Del disprezzo per Solženicyn” 161). Nella sua opera non c'era, quindi, un messaggio di accettazione passiva del presente ma l'espressione di un punto di vista privilegiato sulla catastrofe. Questa idea trovava conferma anche nelle memorie di Leonid Pljušč, in quanto *Nel carnevale della storia*, attraverso il racconto delle repressioni psichiatriche, Fortini leggeva la

storia della mancata critica all'età staliniana e della rivelazione della storia ufficiale come menzogna, ricerca di una verità, resistenza alla pazzia manicomiale e alle iniezioni distruttrici della personalità. (“Del disprezzo per Solženicyn” 169).

In generale, agli intellettuali perseguitati d'oltrecortina Fortini riconoscerà il coraggio e la tenacia di guardare alla propria storia per mettersi alla ricerca della verità. In questa ostinata resistenza all'oppressione vedeva rinascere, tra le macerie, il germoglio del socialismo.

Ma il punto critico di svolta maturato tra il Solženicyn del disgelo e quello del dissenso è piuttosto un altro. Fortini capisce che ciò che aveva attribuito all'autore di *Ivan Denisovič*, ovvero il senso di disperazione e rassegnazione nei confronti della storia, in cui aveva visto una connessione con l'incapacità di assumersi la responsabilità dello stalinismo, era da rivolgere al comunismo occidentale e non alla società sovietica. Il tema, quindi, era sì lo stalinismo come catastrofe e come grande rimosso, ma della coscienza comunista europea.⁶

Le pagine sul *Denisovič* ritornano attuali negli anni Settanta solo se si considera questo spostamento del destinatario del discorso (tanto del lavoro letterario di Solženicyn, quanto di quello critico di Fortini), che non è più la società sovietica post-stalinista, ma la comunità marxista occidentale. Si spiega così la collocazione nella raccolta *Questioni di Frontiera* di questo scritto del 1963, che viene accolto come paragrafo iniziale del saggio su *Arcipelago Gulag*. Grazie a questa nuova articolazione del testo, i temi dello *Schuldfrage* e della catastrofe vengono a trovarsi in

⁶ Sul giudizio storico e politico di Fortini sullo stalinismo, vedi Santarone.

una diversa configurazione e riferiti non più a Solženicyn e alla sua comunità, ma a tutta quella sinistra che vorrebbe ignorarlo, disprezzandolo.

Invece Fortini spiega che il senso di colpa per la sua connotazione tragica porta con sé l'idea che non vi sia una scappatoia e provoca angoscia e disperazione, portando il soggetto a de-responsabilizzarsi totalmente per istinto di conservazione e a rimuovere nell'inconscio (in questo caso, storico e politico) l'evento traumatico. Solo il processo, doloroso ma necessario, di portare alla coscienza ciò che la memoria, sia essa individuale o collettiva, tende a mantenere nel silenzio e a giustificare con il disprezzo, garantisce una via di fuga tanto dalla soluzione tragica quanto dalla formazione del rimosso.

La proposta fortiniana è quindi che il dissenso diventi la grande occasione per affrontare il problema della responsabilità e per costruire finalmente una coscienza storica del terrore stalinista (e non solo): «La classe operaia, proprio perché oppressa e sfruttata, deve farsi carico degli oppressi e perseguitati che Solženicyn rappresenta, perché deve farsi carico della storia» (“Del disprezzo per Solženicyn” 165).

3. UNO SGUARDO STORICO SULLA CRISI

In ambito comunista Fortini non è l'unico a parlare del dissenso. Altri come Vittorio Strada, Piero Sinatti, Rossana Rossanda, Lucio Lombardo Radice si attivarono a vario titolo, promuovendo la diffusione delle opere e dei documenti dei dissidenti nella pubblicistica e nell'editoria italiana e un dibattito politico interno.⁷ Rispetto a questo gruppo, comunque non omogeneo, si distingue la posizione di Fortini, il quale non condivideva, oppure non riteneva politicamente rilevante, l'idea di separare un gruppo *marxista* o *socialista* dal movimento di opposizione degli intellettuali dell'Est europeo, né pensava che la minoritaria porzione di dissenso marxista configurasse di fatto un nuovo modello di socialismo. Il suo intento era quello di portare il ragionamento su piano teorico-pratico superiore. Non si trattava cioè di operare una scelta di posizionamento o di distinguere tra possibili opzioni interne al gruppo dei dissidenti, ma di fare una critica complessiva, radicale del rapporto tra repressione/oppressione e strutture politiche ed economico-sociali nei paesi del socialismo reale.

Inoltre, per Fortini il dissenso non è un *soggetto antagonista* nel senso marxista del termine, né come tale lo propone. Del resto, i dissidenti non rappresentavano un gruppo politicamente omogeneo, né come tale si proponevano e in generale non aspiravano a un rovesciamento del potere, piuttosto a una normalizzazione dei rapporti sociali, al rispetto della legislazione e alla garanzia di diritti individuali e civili. Tuttavia, per Fortini risultava infondata l'accusa, che veniva da un gruppo più ampio di comunisti, rivolta a tutti gli intellettuali fuoriusciti dall'Urss, di conser-

⁷ Sugli interventi degli autori citati si rimanda a Reccia “La matuška Rus”, e “Narrazione del silenzio e dibattito” 333, e alla bibliografia relativa.

vatorismo e di difesa di ceto, perché non considerava che, di fronte alla negativa totalità sociale rappresentata dal comunismo di stato, l'uomo sovietico non poteva che perdere la speranza di una qualsiasi possibile risposta politica e aveva per questo issato la propria individuale moralità a unico campo di resistenza possibile.

D'altra parte si mostrava poco interessato anche al dibattito sulle potenzialità antagonistiche del movimento intellettuale d'oltrecortina, il quale, se rappresentava oggettivamente una negazione del potere sovietico, mancava totalmente di una spinta emancipativa soggettiva. Quindi, la potenzialità antagonista del dissenso era destinata a rimanere tale fintanto almeno non si sarebbe realizzato il passaggio dall'in sé al per sé, di cui però non si intravedevano i presupposti (Fortini, *Disobbedienze* 208).

Il valore dei dissidenti, per Fortini, risiedeva in ben altro che in queste possibilità o mancanze.

Eredi della grande tradizione culturale russa che almeno dall'Ottocento si basava sul conflitto irrisolto tra *intelligencija* e potere, questi intellettuali si opponevano al regime sovietico e denunciavano i crimini di Stalin in nome di una istanza soggettiva, che aveva al suo centro l'individuo «rimosso nella dimensione del progetto collettivo» socialista.⁸

L'individuo che si rivendicava apparteneva alla tradizione morale e etica che nella cultura russa, fin da Puškin, si era costruita nell'intreccio tra le biografie degli intellettuali, dei poeti e degli scrittori e le loro opere ("Del disprezzo per Solženicyn" 162). Storie di opposizione al potere, di resistenza a tutto ciò che opprime l'uomo e allo stesso tempo, di affermazione di quella universale forma di libertà che i russi chiamano *volja*.

Fortini, che non poteva conoscere la differenza concettuale tra *volija* e *svoboda*, comprende però lucidamente che le critiche di «bieco moralismo», «individualismo», «sentimentalismo» che arrivavano ai dissidenti da sinistra costituivano la base di quel «discorso umano» che era stato fondamento del socialismo e che era negato nella vita dei paesi del Socialismo reale, e che Fortini stesso aveva imparato, ancora ragazzino, attraverso le pagine dei romanzi russi. Al centro delle opere e dell'esperienza dei dissidenti c'è quindi «l'umanesimo socialista sporcato dal sangue dei Gulag» (*Disobbedienze* I 208).

Del resto, l'individuo negato, offeso nei suoi desideri e bisogni profondi era l'oggetto di indagini della filosofia marxista che nel corso del Novecento aveva criticato le società capitalistico-borghesi. *Meditazioni della vita offesa* è il sottotitolo dei *Minima Moralia* di Adorno, un'altra delle opere tradotte da Solmi (nel 1955) e fondamentali per il marxismo di Fortini.

⁸ «Come per due secoli quella russa, nessuna nazione moderna ha avuto un conflitto così mortale fra pensiero e potere; nessuna, tanti scrittori ammazzati, condannati, esiliati, distrutti mentalmente, confrontati al suicidio, sepolti negli archivi. Anche negli ultimi decenni non può non essere rimasta, [...] l'idea di una lotta necessaria per la verità intellettuale, più che per la libertà. La demoralizzazione non può non avere raggiunto e superato i nostri, occidentali, livelli; ma non su questo punto. E chi ha il potere in Urss teme ancora la parola scritta» (Fortini, "Rileggendo Pasternak" 1485).

Da qui l'invettiva contro gli intellettuali comunisti, che si ergevano «ad avversari professionali» dell'oppressione, ma non riversarono mai, o solo in misura parziale, queste competenze nello studio della società del comunismo reale e che si ritrovarono negli anni Settanta senza la strumentazione critica per poter leggere marxianamente la società che Solženicyn e gli altri mettevano loro di fronte.

Se da un lato, quindi, le opere di Benjamin, Horkheimer, Adorno, Marcuse, Sartre fornivano gli strumenti per l'individuazione e la comprensione delle basi oppressive delle società capitalistiche, nessun discorso serio si era costruito sui modi in cui la vita pubblica in Urss avesse determinato desideri, angosce e comportamenti individuali e di gruppo.⁹

In questo contesto le testimonianze e le memorie che arrivano dall'Urss potevano essere lette anche come dati (o *segni*) e richiamavano le esigenze di cui la Rivoluzione aveva promesso di farsi carico. Dialetticamente, il passato stalinista come il presente sovietico stavano lì non solo a ricordare che quelle istanze erano state tradite, ma anche a rivendicare, ancora una volta, la necessità di un loro compimento. In questo senso, le memorie dei fuoriusciti accentuavano il loro «carattere distruttivo», richiamando alla coscienza il rimosso della Rivoluzione, il non ancora compiuto. La storia assumeva, alla luce della catastrofe, un nuovo e più chiaro volto in quanto si prestava ad aprire quello che Fortini definiva «lo spazio necessario delle nostre contraddizioni».

Nell'idea della costruzione di uno spazio come risultato della distruzione è ancora la lezione benjaminiana ad agire:

«Il carattere distruttivo accentua le macerie non per amore delle macerie ma per una via d'uscita che le attraversa» (Benjamin, «Il carattere distruttivo» 522).

In questo senso il distruttivo si presenta come spazio critico e, quindi, azione rivoluzionaria.¹⁰

Questa lettura ci suggerisce che in ogni accadere storico *catastrofico*, insieme all'irritarsi del soggetto può esserci una possibilità di fuoriuscita e che questa coincide con una nuova visione del passato che si apre alla luce del presente.

Nel 1973, a Città del Messico, ripercorrendo i luoghi e gli eventi della morte di Trockij, Fortini scrive:

Oggi c'è chi la memoria la maledice perché vi scorge l'origine della ripetizione, dunque della repressione. Ma chi, invece di applicare la forza al giusto punto per farla diventare previsione, sogna di abolirla, rischia di trovare il futuro eguale a un passato che non ha voluto conoscere. («Rileggendo Pasternak» 1485)

⁹ «Non mancano storici, sociologi, economisti capaci di parlarci dell'Unione Sovietica di oggi. Quello che manca è un interesse politico capace di connettere i livelli «alti» della informazione a quelli che formano la coscienza e la cultura della opinione pubblica» (Fortini, *Non solo oggi* 261).

¹⁰ In esergo al saggio «Più velenoso di quanto pensiate», il passaggio di una lettera di Blok a Majakovskij richiama il tema della necessità del distruttivo ma, in opposizione all'atteggiamento avanguardistico, nella distruzione in sé ravvedeva il gesto rivoluzionario. Blok ricorda all'amico poeta che il deperimento e la distruzione sono parte dell'accadere storico e che quindi la distruzione rischia di realizzarsi come reazione, se non finalizzata una inedita sintesi tra nuovo e vecchio.

Attraverso il concetto di catastrofe benjaminiano, Fortini avrebbe voluto recuperare una visione della storia capace di rilanciare politicamente il comunismo, ma non senza averlo emendato, per cercare una via d'uscita alla crisi politico-economica, storica e ideologica che ne avrebbe decretato la morte. Secondo Fortini, dunque, la prospettiva catastrofica che il dissenso apriva sul mondo sovietico avrebbe potuto, da un lato, spiegare l'immobilismo delle frange più critiche del marxismo di fronte alla verità delle repressioni sovietiche, dall'altro, offrire la possibilità di un'analisi storica del comunismo reale, in particolar modo dello stalinismo, e delle pratiche culturali, politiche e ideologiche dei movimenti marxisti occidentali. Si tratterà di una proposta isolata, che non farà scuola e tuttavia rivelerà il suo contenuto di verità quando tra il 1989 e 1991 la caduta dell'Unione sovietica segnerà anche la fine del discorso comunista in Europa.

4. BIBLIOGRAFIA

- Fortini, Franco. "Rileggendo Pasternak (1958)." *Verifica dei poteri, Saggi ed epigrammi* di Franco Fortini, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, 2003, pp. 288-309.
- . "La Statua di Stalin". *Tre testi per film* di Franco Fortini, Edizioni Avanti, 1963, pp. 78-131.
- . "Di fronte alla violenza delle scelte." *Il giorno*, 17 febbraio 1966, p. 5.
- . "Del disprezzo per Solženicyn (Del disprezzo per Solženicyn I, Del disprezzo per Solženicyn II, Al di là del dissenso)." *Questioni di frontiera* di Franco Fortini, Einaudi, 1977, pp. 155-67.
- . "Più velenoso di quanto pensiate." *Questioni di frontiera* di Franco Fortini, Einaudi, 1977, pp. 16-28.
- . "Non mi basta la contemplazione atterrita della contraddizione." *Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie, Il Manifesto*, quaderno 8, Alfani, 1978, pp. 109-12.
- . "Al tavolo di Trockij." *Verifica dei poteri, Saggi ed epigrammi* di Franco Fortini, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, 2003, pp. 1481-486.
- . "L'ospite ingrato primo e secondo." *Verifica dei poteri, Saggi ed epigrammi* di Franco Fortini, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, 2003, pp. 857-1127.
- . *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di Paolo Jachia. Editori riuniti, 1991.
- . "Un po' di Herling a uso degli italiani." *L'indice dei libri del mese*, n. 7, 1992, p. 18.
- . *Disobbedienze. Vol. 1, Gli anni dei movimenti (1972-1985)*, Manifestolibri, 1998.
- . *Disobbedienze. Vol. 2: Gli anni della sconfitta. Scritti sul «Manifesto» 1986-1994*. Manifestolibri, 1998.

- . “A un sovietico.” *Un giorno o l’altro* di Franco Fortini, Quodlibet, 2007.
- Benjamin, Walter. *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, 1962.
- . *Sul concetto di storia* di Walter Benjamin, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, 1997.
- . “Il carattere distruttivo.” *Opere complete* di Walter Benjamin vol. IV, Einaudi, 2002, pp. 521-22.
- Lomellini, Valentine. *L’appuntamento mancato. La sinistra italiana e il Dissenso nei regimi comunisti (1968-1989)*. Le Monnier, 2010.
- Lukács, György. “Solženicyn: Una giornata di Ivan Denisovič.” *Marxismo e politica culturale* di György Lukács, Einaudi, 1977, pp. 187-209.
- Sensini, Paolo. “Il Dissenso nel movimento della contestazione italiana dal 1968 al 1977.” *Il Dissenso: critica e fine del comunismo*, a cura di Pier Paolo Poggio, Marsilio, 2009, pp. 169-87.
- Rossanda Rossana, “Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie.” *Potere e opposizione nelle società post-rivoluzionarie, Il Manifesto*, quaderno 8, Alfani, 1978, pp. 25-36.
- Reccia, Alessandra. “Una difficile allegoria. Franco Fortini e l’Unione sovietica.” *Poliscritture*, n. 9, 2012.
- . “La matuška Rus’. Živago e la Rivoluzione nelle prime letture degli intellettuali italiani.” *L’ospite Ingrato*, n. 5, 2019, pp. 45-57, ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2020/08/5.3.-RECCIA.pdf. Ultimo accesso 26 agosto 2025.
- . “Narrazione del silenzio e dibattito nella prima ricezione di *Arcipelago Gulag* in Italia.” *Lo specchio del Gulag in Francia e in Italia*, a cura di Luba Jurgenson e Claudia Pieralli, Pisa University Press, 2019, pp. 323-42.
- . “Franco Fortini.” *Alle due sponde della cortina di ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell’identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, a cura di Claudia Pieralli et al., goWare, 2019, pp. 395-97.
- . “Franco Fortini.” *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, a cura di Claudia Pieralli e Marco Sabbatini, Firenze University Press, 2021, vocilibereurss.fupress.net/franco-fortini/.
- Santarone, Donatello, “Internazionalismo di Fortini: La statua di Stalin.” *L’ospite Ingrato*, 2 dicembre 2014, ospiteingrato.unisi.it/internazionalismo-di-fortini-la-statua-di-stalin/. Ultimo accesso 26 agosto 2025.

Sabbatini, Marco, “Lagernaja proza Solženicyna v zerkale ital’janskoj kritiki 1960-ch načala 1970-ch godov.” *Tekst v tradicija. Al’manach*, n. 6, 2018, pp. 51-62.

Strada, Vittorio. “I vinti sono i vincitori nel libro di Solzenitsyn.” *Rinascita*, 6 luglio 1963, pp. 24-25.

Vinci, Paolo. “Paolo Vinci - Walter Benjamin. La storia come catastrofe.” *YouTube*, caricato da IISF-Istituto Italiano di Studi Filosofici, 1 luglio 2020, www.youtube.com/watch?v=Ub3ls94ZTSw. Ultimo accesso 26 agosto 2025.

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

LA 'NUOVA SCUOLA DI MOSCA': ALLE ORIGINI DELL'ARTE NON-CONFORMISTA SOVIETICA IN ITALIA (1965-1970)

THE 'NEW MOSCOW SCHOOL': ON THE ORIGINS OF SOVIET NONCONFORMIST ART
IN ITALY (1965-1969)

Matteo Bertelé

 ORCID: 0000-0002-1917-6941

Ca' Foscari University of Venice (ror: 04yzz566)

ABSTRACT

L'articolo illustra gli esordi della fortuna dell'arte non-conformista sovietica in Italia nella seconda metà degli anni Sessanta, analizzandone le principali mostre come canale di divulgazione, e le recensioni apparse sulla stampa italiana come fonti per ricostruirne la ricezione critica. Le prime retrospettive storiche dedicate alle avanguardie russe di inizio secolo aprirono la strada verso un interesse per un'arte sovietica "nuova" e "indipendente", essenzialmente contrapposta alle rassegne ufficiali ospitate nel padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia. Il debutto del non-conformismo sovietico avviene nel 1965 all'Aquila con la collettiva *Alternative Attuali 2*, le cui opere, giunte attraverso canali diplomatici e di Partito, furono presentate in una prospettiva tematica e transnazionale. A questa iniziativa seguirono le prime esposizioni allestite in gallerie private di diverse città italiane, che gettarono le basi per una diffusione capillare e per la nascita di un mercato dell'arte dedicato.

Parole chiave: Non-conformismo; Enrico Crispolti; Ernst Neizvestny; Oskar Rabin; Il'ja Kabakov; Dviženie.

The article investigates the onset of the presence of Soviet nonconformist art in Italy in the second half of the 1960's by shedding light on exhibitions as the main channel of circulation, and art reviews as a crucial source to study its reception. Historical shows devoted to the Russian avant-garde paved the way for a growing interest towards a new, independent Soviet art, fundamentally opposed to the celebrative showcases hosted in the USSR pavilion at the Venice Biennale. The Italian debut of Soviet nonconformism occurred in 1965 in L'Aquila within the group show *Alternative Attuali 2*, where the artworks, acquired through Party connections and diplomatic channels, were presented from a thematic and trans-national perspective. The initiative was followed by the first exhibitions held in private galleries, which finally allowed for a broader dissemination, laying the foundations for a proper art market in Italy.

Keywords: Nonconformism; Enrico Crispolti; Ernst Neizvestny; Oskar Rabin; Ilya Kabakov; Dvizhenie.

Bertelé, Matteo. "La 'nuova scuola di Mosca'". *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 315-328.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Nella seconda metà degli anni Cinquanta, con la distensione avviata in Unione Sovietica anche in ambito culturale, comparvero i primi fenomeni di una cultura, nel nostro caso figurativa, non allineata ai dettami del Partito Comunista, presto definita come un'arte "altra" (Alpatova e Taločkin) o "non-conformista" (Rosenfeld e Dodge). A partire dalla metà degli anni Sessanta, questo fenomeno si diffuse con una crescente celerità e visibilità all'estero, Italia compresa, dove conobbe una certa diffusione attraverso iniziative espositive dedicate a quella che fu presto definita come la nuova arte sovietica o la nuova scuola di Mosca (*Nuova scuola di Mosca*). Il suo carattere di novità si doveva a ragioni di natura non solo anagrafica – essendo molti dei suoi esponenti formati nei circuiti dell'intelligenza liberale a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta (da cui il termine *šestidesjatniki*) – ma anche estetica, essendo questa arte autonoma e indipendente dalle rassegne ufficiali ospitate nel padiglione dell'URSS alle Esposizioni internazionali d'arte della Biennale di Venezia, che fino ad allora costituivano l'unica occasione regolare per vedere arte sovietica contemporanea in Italia. Chiuso al pubblico dal 1935, il padiglione aveva riaperto soltanto nel 1956 con un'affollata retrospettiva storica di recupero e aggiornamento sulla produzione dell'ultimo ventennio, per ospitare, nelle edizioni successive, rassegne sul contemporaneo e raggiungere l'esito più innovativo nel 1962, con una collettiva di giovani artisti, gli esponenti del cosiddetto "stile severo", tra cui spiccavano i nomi di Gelij Koržev, Viktor Popkov e Tair Salachov. In nessuna di queste occasioni, tuttavia, la critica italiana fu in grado di discernere i profondi mutamenti in atto all'interno della cultura visuale sovietica, essendo quest'ultima inevitabilmente circoscritta a un'arte tanto figurativa quanto normativa – quindi lontana dalle credenziali vigenti in Occidente – quale il realismo socialista. Fra i disillusi della prima ora compare lo storico dell'arte Enrico Crispolti, che già nel 1956 liquidò il padiglione sovietico nella sua interezza come una «squallida e sprovvista accademia naturalistica o se si vuole realistica ottocentesca» ("I padiglioni stranieri" 7). Nel 1962, Crispolti ribadì le proprie posizioni, scrivendo di «soluzioni figurative di natura illusionistico-mimetica, mutate fondamentalmente [...] dal repertorio del realismo europeo occidentale tardottocentesco» ("Disporci a un dialogo" 135). Nel corso degli anni Sessanta, sulle pagine d'arte delle principali testate italiane si susseguirono le stroncature senza appello alle mostre ospitate nel padiglione, inesorabilmente tacciate di propaganda kitsch, accademismo retrogrado e conformismo estetico (Bertelé, *Arte sovietica alla Biennale di Venezia* 220-36). Nella ricezione italiana dell'epoca, il padiglione veneziano svolse quindi un ruolo del tutto funzionale, in chiave antitetica, all'emergere di una nuova arte sovietica, marcatamente indipendente e contemporanea.

1. L'EREDITÀ DELLE AVANGUARDIE STORICHE

L'interesse per l'arte sovietica degli anni Venti aumenta in tutto il mondo; il fatto è ormai incontestabile, e aumenta il desiderio dei critici e degli appassionati di pittura di poter finalmente ammirare, e inquadrare storicamente, i capolavori che invece giacciono nei depositi di alcuni musei sovietici. (Crino 132)¹

Con queste parole il critico Giovanni Crino, pseudonimo di Giorgio Kraiski, attestava nel gennaio del 1965 il crescente interesse internazionale per le avanguardie storiche sovietiche. Il clima di distensione culturale aveva generato un progressivo allentamento della morsa censoria anche in ambito storico-artistico, con alcuni importanti esiti oltrecortina come la pubblicazione nel 1962 del saggio di Camilla Gray *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, tradotto e distribuito in Italia nel 1964, cui fecero seguito le prime rassegne dedicate al modernismo russo (Gray). Nel contesto italiano, un'iniziativa pionieristica in tal senso è rappresentata dalla mostra allestita nel novembre del 1964 alla Galleria del Levante con il titolo *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*. Nell'introduzione del catalogo, il critico e curatore Carlo Belloli metteva in luce non tanto il carattere peculiare dell'arte russa, quanto il suo legame di interdipendenza con l'arte europea, quell'«osmosi di idee» che avrebbe generato in Russia un'elaborazione talmente radicale «al punto di determinare a sua volta sostanziali influenze in occidente per la definitiva caratterizzazione del concetto di modernità» (16). Così come il testo di Gray, ampiamente citato da Belloli, anche l'esposizione proponeva un'ampia ed eterogenea selezione di espositori (ben 34), da membri, attivi ancora a fine Ottocento, del gruppo *Mir Iskusstva* come Aleksandr Benua e Lev Bakst, a esponenti dell'emigrazione parigina come Marc Chagall, Michail Larionov, Natalija Gončarova, Chaïm Soutine e Ossip Zadkine, fino ai costruttivisti del primo quindicennio post-rivoluzionario come El' Lisickij, Aleksandr Rodčenko e Vladimir Tatlin. Nel concludere il proprio testo, Belloli inviava un monito alla sinistra mondiale, ricordando il destino crudele di molti esponenti delle avanguardie russe, condannati all'oblio o all'esilio dal regime comunista, a dimostrazione dell'«impossibilità di conciliare il progressismo politico con il conservatorismo culturale» (16). Come avrebbe più tardi sottolineato la storica dell'arte Éva Forgács, la mostra rappresentò uno dei primi tentativi, anche su scala internazionale, di forgiare (nelle sue parole, di 'inventare'), ad uso esclusivamente interno, un'arte marcatamente 'dell'Europa orientale', da intendersi come espressione di una cultura sì di sinistra, ma non allineata sulle posizioni del comunismo ortodosso (95). Nell'aprire un fronte interno alla sinistra del realismo socialista, la rassegna della Galleria del Levante proponeva una lettura delle avanguardie storiche come autenticamente rivoluzionarie negli ideali politici ed estetici, quindi incompatibili con l'imperante accademismo di matrice

¹ La testata su cui scrivono Crispolti ("Disporci a un dialogo") e Crino ("Malevic inedito 1921", *L'Europa Letteraria*, fu particolarmente attiva nel promuovere un'apertura verso l'Europa socialista, auspicandone una destalinizzazione delle arti e l'emergere di personalità letterarie e artistiche non allineate all'estetica di regime. Per uno spoglio completo della rivista su questo tema si veda Borrelli.

staliniana, aprendo di fatto verso posizioni artistiche non-conformiste nel presente della Russia sovietica in continuità con le radicali sperimentazioni di inizio secolo. Questo auspicio ritornava nelle parole del critico Duilio Morosini, che assegnò alla mostra una duplice missione di «valutazione dei fatti» e «illuminazione delle prospettive», intendendo con quest'ultime un «fervore di sguardi e vagli critici» che potessero finalmente investire, così come già il cinema, la letteratura e l'architettura, finalmente anche le arti figurative sovietiche (3).

Nel riconoscere il *contributo* fornito dalla Galleria del Levante alla divulgazione delle avanguardie russe, Crino non mancò tuttavia di fare le pulci al testo di Belloli, non solo per il «tono cattedratico», ma anche per le diffuse imprecisioni dovute al ricorso a fonti di seconda mano (131).² La parzialità e inattendibilità delle fonti citate, molte delle quali provenienti dagli ambienti dichiaratamente antisovietici dell'emigrazione parigina, alimentarono nell'intelligenza comunista italiana i sospetti di faziosità ideologica ed estetica. Uno dei suoi capofila, Antonello Trombadori, stroncò la mostra per l'approccio «caotico e vagamente "modernistico"» e la «presuntuosa saccenteria agitatoria», rea di un'interpretazione unilaterale a scapito di quel fronte realista e internazionalista rappresentato da illustri esponenti del gruppo *Ottobre*, come Aleksandr Dejneka, Sergej Ejzenštejn e Diego Rivera (70). Proprio questa linea di ricerca, interdisciplinare e progressista, e non le sperimentazioni non-oggettive e astratte, sarebbero per prime cadute vittima del dirigismo staliniano, e anche per questo motivo erano ritenute prioritarie dalla critica marxista. Elio Mercuri, firma di testate vicine al PCI come *Il contemporaneo* e *Realtà sovietica*, bollò la mostra della Levante come «discutibile» sia per l'assenza dei «migliori» (tra i quali annoverava il gruppo *Fante di Quadri*, Rodčenko e Tatlin) sia per il revisionismo in salsa formalista di Belloli, sostenendo che il *vero contributo* dell'arte russa andasse cercato non tanto nella «poetica dell'astrattismo» quanto nelle «conseguenze della "negazione" dell'astrattismo compiuta da Malevic», come è noto, nella sua ultima stagione («Le arti dell'Ottobre rosso» 54). È evidente come, al netto dell'aprioristico schieramento ideologico tra modernisti e realisti, il dibattito generato dalla Galleria del Levante nascesse dalla fin troppo ampia selezione cronologica e stilistica di espositori, molti dei quali appartenenti ad associazioni e fazioni già allora in aperto conflitto tra di loro.

A pochi giorni dalla chiusura della mostra alla sede di Roma della Levante, la Galleria Il centro inaugurò a Napoli un'esposizione dal titolo *Russia anni '20: Avanguardia e rivoluzione. Quadri e documenti*. Rispetto alla mostra romana, questa iniziativa proponeva un numero più ristretto di autori, esteso dai membri del gruppo *Fante di Quadri* come Robert Fal'k, Petr Končalovskij e Il'ja Maškov fino ai costruttivisti del primo quindicennio post-rivoluzionario come Varvara Stepanova e Aleksandr Rodčenko. La scelta di prendere in esame un periodo circoscritto e documentato da fonti dirette conferì all'iniziativa un maggiore rigore filologico e una missione definita in catalogo

² Le critiche mosse da Crino sono condivise anche da uno dei maggiori studiosi delle avanguardie russe, Nikolaj Chardžiev, il quale segnalò, su sollecitazione di Antonello Trombadori, i numerosi errori storici imputabili alla scarsa conoscenza del contesto di provenienza (Trombadori 71-81).

«didattica», grazie anche all'intervento di Crino in veste di curatore degli apparati iconografici. Lo affiancò il già citato Mercuri, che improntò l'introduzione del catalogo a un'interpretazione degli avanguardisti russi come espressione di una «cultura laica e razionale», quindi inevitabilmente portati a una «scelta rivoluzionaria», cui aderirono non coercitivamente – come spesso veniva raccontato – ma volontariamente, credendo nell'arte in quanto «forza capace di promuovere la trasformazione delle strutture sociali» (*Russia anni '20* 5). Proprio questa sottoscrizione agli ideali dell'Ottobre costituiva la ragion d'essere delle avanguardie sovietiche, rivendicata da Mercuri in risposta a coeve iniziative critiche ed espositive in cui «si tende a farle europee per non sentirle sovietiche, a ricercare in esse non ciò che le distingue e ne fa qualcosa di nuovo dove il passato si inverte» (6). Continuità storica, quindi, piuttosto che avventati apparentamenti transnazionali, era la chiave di lettura proposta dalla rassegna napoletana, come era dimostrato dalla presenza di Oskar Rabin, esponente di punta di quella «seria alternativa al conformismo del “realismo socialista”», con opere di piccolo formato su carta e tela, riprodotte in catalogo «a titolo indicativo» della sua pittura dell'ultimo decennio (6).

Solo pochi mesi prima Rabin era comparso, insieme a un'altra prima stella del non-conformismo come Ernst Neizvestnyj, tra gli espositori della mostra *Aspects of Soviet Contemporary Art*, presentata alla Grosvenor Gallery di Londra come la prima iniziativa del genere allestita in Occidente in uno spazio commerciale a partire dalla leggendaria *Erste Russische Kunstausstellung* di Berlino del 1922 (Estorick). L'anno successivo, la Grosvenor Gallery dedicò a Rabin e Neizvestnyj due mostre personali dalla notevole eco sulla stampa italiana, già attenta alla programmazione della galleria londinese in quanto storicamente specializzata in arte moderna italiana; ad essa andava ora ad affiancarsi, grazie al suo intraprendente direttore Eric Estorick, l'arte sovietica, con una serie di mostre che spaziavano dall'arte di Partito alle avanguardie storiche fino al non conformismo.³

Se l'iscrizione di non conformisti della prima ora, come Rabin e Neizvestnyj, nel solco del modernismo storico può risultare forzato e pretestuoso, lo stesso non si può dire per una nuova formazione della scena moscovita come il collettivo cinetico *Dviženie* [Movimento]. La dichiarata appropriazione dell'eredità avanguardistica rivoluzionaria da parte del gruppo ne decretò infatti la fortuna critica ed espositiva in Europa Occidentale, di pari passo con l'affermarsi dell'arte cinetica e programmata. In Italia, un sostenitore delle cosiddette *nuove tendenze* come Umbro Apollonio individuò proprio nell'opera di *Dviženie* una tanto inaspettata quanto coerente rielaborazione dei «principi del vecchio costruttivismo», che proprio nella Russia post-rivoluzionaria aveva messo radici (413).

³ Nell'ordine: *Lithographs by Twenty-seven Soviet Artists* (9 maggio-10 giugno 1961); *Favorsky* (10 luglio-17 agosto 1962); *Two Decades of Experiment in Russian Art (1902-1922)* (15 marzo-14 aprile 1962); *Neizvestny. Drawings for Sculpture* (11 maggio-5 giugno 1965); *Oskar Rabin. Paintings 1956-1965* (10 giugno-3 luglio 1965). Per una lista completa delle mostre e rispettivi cataloghi, si veda “Exhibitions”.

Sulla scia di questi primi segnali di apertura, diversi studiosi italiani, alcuni dalla doppia formazione di storici dell'arte e slavisti, si recarono in URSS per studiare le avanguardie in ambito letterario e artistico. Un'importante figura di riferimento fu Viktor Lazarev, storico dell'arte ed esperto di modernismo russo. Con l'avvento dello zdanovismo, Lazarev era stato costretto a dirottare i propri interessi verso materie meno compromettenti come l'arte medievale e rinascimentale, che insegnò a lungo all'Università Statale di Mosca. Lazarev agì da mentore per numerosi studiosi di passaggio o di stanza a Mosca, grazie alla sua padronanza dell'italiano e alla conoscenza di alcuni superstiti delle avanguardie storiche come Robert Fal'k e Vladimir Favorskij.⁴ Venerati come veri e propri maestri da quegli studenti d'arte insofferenti alla retorica socialista, questi artisti aprirono le porte dei propri atelier, facendone un luogo di incontro e aggregazione tra giovani artisti locali e visitatori stranieri, primi agenti di un'emergente rete internazionale di propagazione del non-conformismo figurativo.⁵

2. TRA MOSTRA-SAGGIO E DIP ART: ALTERNATIVE ATTUALI 2 (L'AQUILA, 1965)

Nel 1962, Enrico Crispolti inaugurò una serie di mostre dal titolo *Alternative attuali* nella sede del Forte spagnolo dell'Aquila. Con questa iniziativa, il curatore romano lanciava un nuovo formato espositivo, la *mostra-saggio*, in risposta alle mostre-premio come la Biennale di Venezia, storicamente ordinate allo scopo di esporre e premiare "il meglio" della produzione artistica contemporanea (Nicoletti). *Alternative attuali* intendeva promuovere l'opera di artisti giovani ed emergenti, portando all'attenzione di un pubblico non soltanto specialistico alternative valide e coeve all'arte di consolidato successo critico e commerciale come l'Informale che, nelle parole di Crispolti, aveva ormai perso la propria forza innovatrice (Crispolti, *Ricerche dopo l'informale*).⁶

La seconda edizione di *Alternative attuali* si tenne nell'estate del 1965 e vide il debutto italiano dell'arte non-conformista sovietica, coerentemente presentata come alternativa all'arte *mainstream* del proprio contesto di provenienza, ossia il realismo socialista. Gli espositori sovietici erano dieci: nell'ordine, Anatolij Brusilovskij, Vladimir Jankilevskij, Il'ja Kabakov, Ernst Neizvestnyj, Jurij Sobolev, Julio Sooster, Boris Žutovskij e tre esponenti del gruppo *Dviženie* (Francisco Infante-Arana, Jurij Lopakov, Lev Nusberg). Si trattava di nomi estranei tanto agli ambienti ufficiali, celebrati nelle sale del padiglione nazionale a Venezia, quanto alla prima generazione di artisti dell'underground sovietico, riconducibile al circolo avviato da Rabin a Lianozovo, alla periferia di Mosca. Gli artisti in mostra all'Aquila rappresentavano una nuova categoria: erano sì attivi nell'ufficialità, ma per lo più in ambiti applicati alle arti figurative: chi, come i membri di

⁴ Intervista dell'autore a Gabriella Di Milia, Milano, 1 ottobre 2013.

⁵ Lo studio di Fal'k rimase aperto anche in seguito alla morte dell'artista, su iniziativa della vedova, Angelina Ščekina-Krotova. Sull'«era delle vedove» negli anni del Disgelo, si veda Piretto 268.

⁶ In questa raccolta compare anche una ristampa del saggio introduttivo di Crispolti scritto per il catalogo di *Alternative attuali 2* (95-143).

Dviženie, in qualità di designer, allestitori, e scenografi; chi, come Kabakov e Sooster (e più tardi Brusilovskij, Jankilevskij e Žutovskij), come illustratori e grafici editoriali. Si trattava di una soluzione di comodo che permise loro di afferire all'Unione degli artisti, ottenendo quindi uno status sociale e professionale e tutti i benefici ad esso correlati (come commissioni, materiali e spazi di lavoro), senza tuttavia dover rinunciare alla propria ricerca artistica individuale, portata avanti nel tempo libero.

Nei ringraziamenti riportati in catalogo, due nomi sono menzionati per avere reso possibile la partecipazione di artisti sovietici: Dušan Konečný e Antonello Trombadori. Il primo, un giovane critico cecoslovacco, aveva seguito fin dal 1959 gli sviluppi della nuova arte moscovita con articoli dedicati sulla stampa nazionale; fu presto seguito da diversi colleghi connazionali, che quindi figurarono tra i primi divulgatori internazionali delle nuove tendenze dell'Europa centro-orientale (Konečný; Alpatova e Taločkin 212; Crispolti, "I primi documenti" 418). A partire dal secondo dopoguerra e fino alla *normalizzazione* imposta in seguito alla primavera di Praga, la Cecoslovacchia rappresentò l'avamposto geografico, politico e culturale del socialismo reale per numerosi comunisti italiani. Tra questi vi fu Trombadori che, nella duplice veste di storico dell'arte e membro di punta del PCI, svolse un ruolo cruciale nell'intessere una rete di relazioni culturali con i paesi del blocco orientale. Se egli da una parte aveva reso possibile la prima mostra itinerante di Guttuso nell'Europa socialista, inaugurata proprio a Praga nel 1954 (Bertelé 53), dall'altra si adoperò per la promozione all'estero dell'arte sovietica, anche in prima persona, avviando una propria collezione con alcuni lavori di Kabakov (Kabakov, *Zapiski* 20). In Italia, i primi divulgatori di questa arte non sanzionata dal PCUS furono quindi proprio i compagni del PCI: sia emissari inviati in URSS, a volte in rappresentanza del Governo italiano e quindi diplomatici a tutti gli effetti come Trombadori, sia i "compagni di strada", simpatizzanti non iscritti al Partito come Crispolti, il quale non si sarebbe mai recato in Unione Sovietica.⁷ I loro rapporto con le autorità sovietiche è ambivalente: se da una parte sostennero l'ala riformista, quindi più critica nei confronti dell'ortodossia filosovietica, dall'altra trassero vantaggio dalla propria appartenenza politica (istituzionalizzata o meno) per instaurare rapporti con artisti estranei alla linea di Partito, ma neppure dichiaratamente ostili a essa.

Non a caso tra gli espositori all'Aquila comparivano artisti non invisibili alla nomenclatura, anzi spesso attivi proprio in contesti istituzionali, come il citato collettivo *Dviženie*, che negli anni Sessanta ottenne ingenti commissioni statali per allestire, tra le altre cose, le decorazioni pubbliche a Leningrado in occasione del cinquantenario della Rivoluzione d'Ottobre. Oppure artisti che, per via della crescente visibilità in Occidente, occupavano di riflesso una posizione privilegiata in Unione Sovietica. Fra questi, il più noto era Neizvestnyj, la cui espulsione dall'Unione degli

⁷ Quello del *compagno di strada* è uno dei profili del critico d'arte contemporanea individuati da Crispolti – e in cui è probabile che egli si riconoscesse – definito come un «critico militante» che «lavora insieme all'artista in una prospettiva di ricerca» (Crispolti, *Come studiare l'arte contemporanea* 180).

artisti in seguito all'episodio del Maneggio del 1962 ne sancì l'ascesa oltrecortina.⁸ Di Neizvestnyj furono esposte all'Aquila due statuette: una in bronzo della collezione Trombadori e una in terracotta della collezione Guttuso, a riprova della valenza diplomatica della sua scultura. Da mero canale di approvvigionamento e veicolazione, il mezzo diplomatico sarebbe diventato un genere a tutti gli effetti, noto nell'accezione anglofona di *dip art*, andando a incidere sul formato delle opere prodotte; ne sono un esempio le sculture da camera realizzate da un artista altrimenti monumentale come Neizvestnyj, e le tele di piccolo formato, le quali consentirono di parlare di un «suitcase style» (Rosenfeld e Dodge 89).

Coerentemente con l'impianto *saggistico* di *Alternative attuali*, Crispolti suddivise catalogo e mostra in tredici capitoli tematici, intesi a trattare gli artisti selezionati seguendo criteri comuni e logiche trasversali, e superando il principio della suddivisione in scuole e partecipazioni nazionali in auge alla Biennale di Venezia. Il capitolo "La prospettiva visionaria" includeva due artisti riconducibili al surrealismo sovietico come Jankilevskij e Sooster, definiti i portatori di «una realtà elevata all'ennesima potenza nel parossismo immaginativo» (Crispolti, *Alternative attuali* 2): un parossismo non fine a se stesso, ma rivelatore della propria realtà di appartenenza, di cui ancora poco si sapeva in Italia. "La dimensione della memoria" presentava, a fianco di nomi altisonanti come gli statunitensi Robert Rauschenberg e Cy Twombly, il pittore gestuale Boris Žutovskij, anch'egli divenuto noto all'estero in seguito alla mostra del Maneggio. "La favola e l'ironia" proponeva collage e incisioni di Brusilovskij e una ventina di disegni a matita di Kabakov in prestito dalla collezione Trombadori, tra i quali figurava la fortunata serie *La doccia* (1965), primo nucleo della raccolta privata d'arte sovietica del critico romano (Kabakov, *Doccia*). Il capitolo dal più ingente contributo sovietico risultava "L'ipotesi avveniristica", grazie ai progetti di tre membri di *Dviženie*. Significativo dell'innovativa mappatura di Crispolti è il fatto che egli non vi abbia incluso collettivi di arte cinetica e programmata già affermati in Europa occidentale, come i gruppi italiani T e N o i tedeschi di Zero. Il critico, al contrario, contrappose il lavoro di *Dviženie*, alimentato da un afflato utopico di indubbia provenienza rivoluzionaria e improntato alla dimensione sociale dell'architettura e dell'urbanistica, a quello individualista dei corrispettivi occidentali, interessati a trasporre in ambito figurativo soluzioni tecnico-scientifiche già esistenti, oppure a impressionare il pubblico ricorrendo a effetti ottico-illusionistici, come nel caso più noto dalla *Op Art* americana (Crispolti, *Alternative attuali* 2; Rubino, "Ipotesi costruttivista 1965").

La calendarizzazione e l'ubicazione infelici di *Alternative attuali* 2 fecero tuttavia passare in sordina la mostra e, a maggior ragione, l'inedita partecipazione sovietica. Quest'ultima fu segnalata principalmente dalla stampa comunista all'interno di recensioni che, prive di un vero e

⁸ Nel dicembre 1962, Nikita Chruščëv visitò, a capo di una nutrita delegazione statale, un'imponente mostra collettiva allestita presso la sede centrale del Maneggio di Mosca. Tra gli espositori più giovani figurarono alcuni non-conformisti come Neizvestnyj, che scatenarono una violenta reazione da parte del Segretario Generale, decretando la fine del Disgelo in ambito figurativo (Gerčuk).

proprio giudizio critico, si limitarono a registrare la presenza di un nutrito gruppo di espositori provenienti, oltre che dall'URSS, anche da Cecoslovacchia, Polonia e Ungheria. Su *Rinascita*, il mensile politico-culturale fondato da Togliatti, Antonio del Guercio parlò di una rappresentanza che, pur senza le pretese di offrire un quadro esaustivo sulle arti dell'Europa orientale, andava comunque accolta come un importante segnale di apertura e testimonianza di una «situazione in movimento» verso la quale si nutrivano grandi aspettative (27). In *Realtà sovietica*, il mensile culturale della Società Italia-URSS, Mercuri elogiò gli organizzatori della mostra per avere finalmente presentato, con rigore e dignità, l'opera di artisti dei paesi socialisti, senza cadere nella trappola dell'aneddoto o, ancora peggio, dello scandalo (Mercuri, "Alla mostra dell'Aquila"). In effetti, dalle pagine di *Marcatré*, Crispolti avrebbe più tardi rivendicato l'impegno profuso nel presentare in maniera adeguata il lavoro degli espositori sovietici, affinché questi potessero finalmente dialogare «alla pari» con i protagonisti dell'avanguardia del «cosiddetto mondo occidentale» (Crispolti, "I primi documenti" 421).

3. VERSO UN MERCATO DELL'ARTE

Nel 1967, la Galleria Il segno aprì a Roma una mostra dal titolo *Quindici giovani pittori moscoviti*, a cura della sua neo-direttrice, Angelica Savinio, figlia di Alberto Savinio e nipote di Giorgio De Chirico. Venuta a conoscenza di questi nomi attraverso il catalogo di una collettiva organizzata nel 1966 in Polonia,⁹ Savinio si era recata a Mosca per conoscere di persona gli artisti e acquisirne direttamente alcuni lavori.¹⁰ La mostra finì così per includere, tra disegni e incisioni, opere realizzate esclusivamente su carta, un supporto più agile e adatto al trasporto e all'esportazione non dichiarata in dogana (Savinio, *Il segno* 20).¹¹ Il sottile catalogo della mostra riportava per ogni artista i dati biografici essenziali, gli studi conseguiti, la professione attuale e un recapito, nell'intento di fornire i contatti necessari a potenziali acquirenti.

Fra i recensori dell'iniziativa si segnala la critica d'arte Lorenza Trucchi che commentò:

Non tutti i 15 pittori del Segno sono sullo stesso piano, alcuni sono ancora legati a forme garbatamente illustrative, altri risentono di un aggiornamento animoso ma un po' posticcio, ma, in complesso, il gruppo è rilevante. Le maggiori caratteristiche sono la grande raffinatezza formale, la sapienza grafica, la positiva ambizione che essi portano in ogni loro opera. (s.p.)

⁹ Si tratta della mostra *16 plastyków moskiewskich* (Sopot-Poznań, 1966).

¹⁰ Per l'occasione, Savinio si avvale dell'assistenza di un collezionista in erba residente a Mosca, e già inserito negli ambienti alternativi della capitale, come Alberto Sandretti (Sandretti 34).

¹¹ *Quindici giovani pittori moscoviti* (Galleria Il segno, Roma, 7 giugno 1967-?). Tra i quindici artisti in mostra, un ruolo dominante lo ebbero gli esponenti della pittura astratto-informale di Lianozovo come Rabin, i fratelli Valentina e Lev Kropivnickie, Lidija Masterkova, Vladimir Nemuchin, Dmitrij Plavinskij e Nikolaj Večtomov. Figuravano quindi sei espositori dell'Aquila (tutti meno Neizvestnyj e i tre membri di Dviženie) e due pittori figurativi difficilmente collocabili come Viktor Kalinin e Otari Kandaurov.

Di parere simile è il critico de *l'Unità* Dario Micacchi, le cui preferenze andarono alle giovani leve come Brusilovskij, Jankilevskij, Kabakov e Sobolev, accomunati da uno sguardo derisorio e disincantato sulla realtà sovietica, e ritenuti più in sintonia con gli ultimi sviluppi dell'arte internazionale (8).

La mostra della Galleria Il segno, poi riproposta a Cremona e sulla riviera triestina,¹² gettò le basi per la nascita in Italia di un mercato privato dell'arte non conformista sovietica, la cui tappa successiva fu la collettiva *Nuova scuola di Mosca*, organizzata nel 1969 dalla galleria e casa d'aste fiorentina Pananti. L'iniziativa fu annunciata come la terza esposizione «di arte sovietica propriamente contemporanea», nonché la «più ampia mostra di quadri, disegni e progetti degli artisti non ufficiali di Mosca», una categoria esplicitamente chiamata in causa, per la prima volta nel contesto italiano, a partire dal sottotitolo stesso della mostra (*100 opere di artisti non ufficiali*).¹³ A insistere su questo aspetto fu il curatore e critico slovacco Arsén Pohribný, il quale, provenendo egli stesso dal socialismo reale, invitava il pubblico italiano a relativizzare il proprio giudizio sull'arte in mostra:

Se questa mostra venisse per es. dall'Islanda, le sarebbe rimproverato il conservatorismo e incontrerebbe l'indifferenza generale. Invece, per i noti motivi, le opere esposte sono cose inconsuete e considerate come esotiche. Anche nella nostra valutazione entra il momento morale. È il momento della simpatia a priori verso un'avanguardia oppressa da tanti pericoli. (s.p.)

Con queste parole, Pohribný richiamava un aspetto fondamentale nella fortuna dell'arte non ufficiale socialista in Italia, ossia il suo valore morale. Esporre, riprodurre o acquisire opere di artisti non conformisti equivaleva a un gesto etico, la cui disseminazione era percepita come un atto dovuto, di sostegno materiale e morale agli artisti, ai quali si cercava di venire incontro fornendo anche beni di prima necessità o di scarsa reperibilità.¹⁴ Solo nel decennio successivo, questo gesto avrebbe assunto un significato più marcatamente politico o economico.

4. CONCLUSIONI

Come si è brevemente illustrato, il debutto in Italia dell'arte non conformista sovietica a metà degli anni Sessanta è dovuto a iniziative realizzate con la mediazione di personalità politiche e culturali vicine agli ambienti riformisti del PCI, e quindi recensite principalmente dai suoi organi di stampa. Ne consegue che la critica presentò questi artisti come parte integrante del si-

¹² *Giovani artisti di Mosca* (Gruppo d'arte Renzo Botti, Cremona, 19 ottobre 1967-?); *Quindici giovani pittori moscoviti* (Azienda autonoma di soggiorno e turismo della Riviera di Duino - Aurisina - Sistiana, 8 giugno-7 luglio 1968).

¹³ Le cento opere in mostra erano realizzate da trenta artisti, tra i quali comparivano tutti gli espositori di *Alternative Attuali 2* e di *Quindici giovani pittori moscoviti*, i quali già allora costituivano il nucleo più noto in Italia. A essi furono affiancati nomi di artisti ancora oggi ritenuti minori, qui riportati in ordine alfabetico: Evgenij Bačurin, Sergej Bleze, Taron Garibjan, Michail Grobman, Vladimir Kaz'min, Aleksej Lobanov, Nikolaj Manujlov (Kuk), Vasilij Polevoj, Vladimir Semenov, Aleksej Smirnov, Jurij Vasil'ev (Mon), Roman Zaec.

¹⁴ In quegli anni, un bene particolarmente ambito nei circoli dell'underground moscovita erano le pubblicazioni d'arte italiane (come la serie *I maestri del colore* di Fabbri Editori, stampati dalla fine degli anni Cinquanta), che diventarono presto una pregiata merce di scambio. Intervista dell'autore a Gabriella Di Milia, Milano, 1° ottobre 2013.

stema sovietico, rifiutandosi di vedere una separazione categorica tra cultura ufficiale e non, e anzi scorgendovi punti di congiunzione e ibridazione. Si tratta di un fenomeno dettato da una doppia percezione: una interna sovietica – per cui, nei primi anni Sessanta, uno stesso artista, o addirittura uno stesso lavoro, poteva essere ritenuto rappresentativo dell’arte tanto di Partito quanto di opposizione, a seconda del contesto e dell’interpretazione assegnati di volta in volta (Erofeev 41); e una esterna – italiana – per cui la critica nostrana ravvisava sì, nell’opera di questi artisti, la distanza dal realismo socialista, tuttavia nei termini di uno scontro generazionale, più che estetico o ideologico. Significativo è il fatto che sia Crispolti che Trucchi abbiano espresso l’auspicio di ritrovare alcuni dei nomi proposti all’Aquila e a Roma nelle sale del padiglione sovietico alla Biennale di Venezia a partire già dal 1966 (Crispolti, “I primi documenti” 421; Trucchi). Una circostanza certo improbabile, che tuttavia rivela la conoscenza sommaria, e forse ingenua, della critica italiana nei confronti degli apparati culturali sovietici. Come si è visto, le principali esposizioni successive ad *Alternative attuali 2*, essendo promosse da gallerie private, furono soggette a stringenti esigenze di mercato che ne determinarono sia il periodo di apertura, raramente superiore al mese, sia l’entità delle opere in mostra, per lo più di dimensioni ridotte, realizzate su supporti agili e dalle quotazioni ancora relativamente basse. Rispetto alle rassegne dedicate alle avanguardie storiche dalle Gallerie del Levante e Il centro, le mostre d’arte contemporanea ebbero un’eco mediatica limitata, a dimostrazione del maggiore interesse da parte di critica, mercato e pubblico per un’arte già consolidata e in fase di storicizzazione. Di conseguenza, l’arte non conformista fu presentata come *giovane* o *nuova*, quindi riconducibile a un generico spirito di rinnovamento e quindi di contestazione del mondo delle arti sovietiche, premesse indispensabili a quella retorica antagonista del decennio successivo, che proprio a Venezia, con la controversa *Biennale del dissenso culturale* del 1977, avrebbe trovato una notevole cassa di risonanza internazionale (Bertelé, *Enrico Crispolti* 55-119; Bertelé e Frimmel).

5. BIBLIOGRAFIA

- Alpatova, Irina, e Leonid Taločkin, a cura di. *Drugoe Iskusstvo. Chudožestvennaja galereja «Moskovskaja Kollekcija»*, 1991.
- Apollonio, Umbro. “Mosca: sulla via di una sintesi delle arti.” *Marcatré*, anno 4, n. 10, 1966, pp. 412-13.
- Belloli, Carlo, a cura di. *Il contributo russo alle avanguardie plastiche. Catalogo della mostra (Galleria del Levante, Milano, novembre-dicembre 1964; Roma, gennaio-febbraio 1965)*. Galleria del Levante, 1964.
- Bertelé, Matteo. “Un alfiere del (neo)realismo sociale dell’Occidente: Renato Guttuso nell’Europa socialista (1948-1962).” *L’uomo nero*, nuova serie, n. 16, 2019, pp. 51-69.

—. *Arte sovietica alla Biennale di Venezia (1924-1962)*. Mimesis, 2020.

—. *Enrico Crispolti e l'arte russa e sovietica contemporanea (1956-1990)*. Edizioni Ca' Foscari-Venice University Press, 2025.

Bertelé, Matteo, e Sandra Frimmel, a cura di. *ZKK Rereading. La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*. Edition Schublade, 2014.

Borrelli, Claudia. "L'Europa Letteraria". *Le Culture del dissenso e la definizione dell'identità europea tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*, a cura di Claudia Pieralli e Teresa Spignoli, 2018, <https://www.culturedeldissenso.com/leuropa-letteraria/>. Ultimo accesso 15 maggio 2025.

Crino, Giovanni. "Malevic inedito 1921." *L'Europa Letteraria*, anno 6, n. 33, gen.-feb.1965, pp. 131-32.

Crispolti, Enrico. "I padiglioni stranieri." *Nuova Repubblica*, anno 4, n. 42, 28 ottobre 1956, p. 7.

—. "Disporci a un dialogo: contro gli stalinismi altrui e nostri." *L'Europa Letteraria*, anno 3, n. 17, ottobre 1962, pp. 135-39.

—. "I primi documenti sull'avanguardia pittorica e plastica nell'U.R.S.S." *Marcatré*, nn.19-20-21-22, aprile 1966, pp. 418-21.

—, a cura di. *Alternative attuali 2*. Catalogo della mostra (Castello Spagnolo, L'Aquila, 7 agosto-30 settembre 1965). Lerici, 1965, s. p.

—. *Ricerche dopo l'informale*. Officina, 1968.

—. *Come studiare l'arte contemporanea*. 1997. Donzelli, 2005.

Del Guercio, Antonio. "Mostra aquilana: pittori socialisti." *Rinascita*, n. 41, 16 ottobre 1965, pp. 27-28.

Erofeev, Andrei. "Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s." *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, a cura di Laura Hoptman e Tomas Pospiszyl, MIT Press, 2022, pp. 37-53.

Estorick, Eric, a cura di. *Aspects of Soviet Contemporary Art*. Catalogo della mostra (Grosvenor Gallery, Londra, 8-28 giugno 1964; Walker Art Gallery, Liverpool, 1-30 agosto 1964). Grosvenor Gallery, 1964, s. p.

"Exhibitions." *Grosvenor Gallery*, grosvenorgallery.com/exhibitions/. Ultimo accesso 15 maggio 2025.

Forgács, Éva. "How the New Left Invented East-European Art." *Centropa*, vol. 3, n. 2, 2003, pp. 93-104.

- Gerčuk, Jurij. *'Krovoizližanie v MOSCh' ili Chruščev v Maneže*. NLO, 2008.
- Gray, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. Thames and Hudson, 1962; *Pionieri dell'arte in Russia: 1863-1922*. Trad. di Alda de Caprariis, Il Saggiatore, 1964.
- Kabakov, Ilya. *Doccia. Desiderio di lavarsi*. Associazione amici di Villa Strohl-Fern, 1998.
- . *60 – 70° ... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*. NLO, 2008.
- Konečný, Dušan. "Ze života mladých sovětských výtvarníků." *Výtvarné umění*, n. 2, 1959, p. 8.
- Mercuri, Elio. "Le arti dell'Ottobre rosso." *Realtà sovietica*, febbraio 1965, pp. 52-55.
- . a cura di. *Russia anni '20: Avanguardia e rivoluzione. Quadri e documenti*. Catalogo della mostra (Galleria Il centro, Napoli, 1-24 marzo, 1965). Il centro, 1965.
- . "Alla mostra dell'Aquila le esperienze dei giovani sovietici." *Realtà sovietica*, ottobre 1965, pp. 46-51.
- Micacchi, Dario. "Quindici giovani pittori moscoviti." *l'Unità*, 2 luglio 1967, p. 8 (sez. Roma).
- Morosini, Duilio. "Opere dell'avanguardia russa in una galleria d'arte romana." *Paese sera*, 23 gennaio 1965, p. 3.
- Nicoletti, Luca Pietro. "L'Aquila 1962. 'Alternative Attuali' e l'idea di 'mostra-saggio'." *Ricerche di S/Confine*, vol. 6, n. 1, 2015, pp. 105-19.
- Nuova scuola di Mosca. 100 opere di artisti non ufficiali*. Catalogo della mostra (Galleria Pananti, Firenze, 4-16 gennaio 1969). S.T.I.A.V., 1969.
- Piretto, Gian Piero. *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*. Einaudi, 2001.
- Pohribný, Arsén. "La nuova avanguardia moscovita." *Nuova scuola di Mosca*, s. p.
- Rosenfeld, Alla, e Norton Dodge. *Nonconformist Art. The Soviet Experience, 1956-1986*. Thames and Hudson - Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995.
- Rubino, Giovanni. "Ipotesi costruttivista 1965. Enrico Crispolti e il gruppo Dvizhenie: tra critica non-conformista e immaginario tecnologico". *Alternative attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, 2024, pp. 101-07.
- Sandretti, Alberto. "Il mio percorso in Russia." *Arte contro: ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal fondo Sandretti del '900 russo*. Catalogo della mostra (MART, Rovereto, 13 ottobre 2007-20 gennaio 2008). Skira, 2007, pp. 31-37.
- Savinio, Angelica. *Il segno. Settembre 1964-dicembre 1994. Trent'anni*. Il segno, 1995.

Trombadori, Antonello. “Sulla recente mostra dell’avanguardia russa.” *Paragone*, n. 5, 1965, pp. 67-81.

Trucchi, Lorenza. “Giovani pittori moscoviti al Segno.” *Momento sera*, 14 luglio 1967, s. p.

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

OKUDZHAVA AND GALICH IN ITALY BETWEEN DISSENT AND OFFICIAL DISCOURSE

OKUDŽAVA E GALIČ IN ITALIA
FRA DISSENSO E DISCORSO UFFICIALE

Giulia De Florio

 ORCID: 0000-0002-1489-9059

University of Parma (ror. 02k7wn190)

ABSTRACT

This article focuses on the Italian reception of the so-called singing poets or ‘bards’ Bulat Okudzhava and Aleksandr Galich. The two artists, together with Vladimir Vysotskii, are undoubtedly the most prominent representatives of the *bardovskaia pesnia*. Their recordings had a second life outside the boundaries of the Soviet Union, where Russian emigrant circles helped their popularity grow very quickly. In Italy, their song production received some attention in the second half of the twentieth century. Through an analysis of different articles, interviews and other peritextual and paratextual material, I trace back the history of the reception of Okudzhava and Galich, shedding light on how this genre was perceived in Italy. In particular, I show how newspapers put the two bards in the context of the Soviet Union, which was marked by the dichotomy conformism/nonconformism and official art/underground circulation and which image of the two artists predominates in the Italian press of that time.

Keywords: Aleksandr Galich; Bulat Okudzhava; *Magnitizdat*; Paratexts; Soviet Songwriters.

Questo articolo si concentra sulla ricezione in Italia dei cosiddetti cantapoeti o “bardi” Bulat Okudžava e Aleksandr Galič. I due artisti, insieme a Vladimir Vysockij, sono senza dubbio i rappresentanti più importanti della cosiddetta *bardovskaja pesnja*. Le loro registrazioni ebbero una seconda vita al di fuori dei confini dell’Unione Sovietica, dove i circoli degli emigranti russi contribuirono alla rapida crescita della loro popolarità. In Italia, la loro produzione musicale suscitò un certo interesse nella seconda metà del XX secolo. Attraverso l’analisi di articoli, interviste e altro materiale peritextuale e paratestuale, ripercorro la storia della ricezione di Okudžava e Galič, mettendo in luce come questo genere fosse percepito in Italia. In particolare, l’obiettivo è mostrare come i giornali collocassero i due cantautori nel contesto dell’Unione Sovietica, caratterizzato dalla dicotomia conformismo/anticonformismo e arte ufficiale/circolazione clandestina, e quale immagine dei due artisti predominasse nella stampa italiana dell’epoca.

Parole chiave: Aleksandr Galič; Bulat Okudžava; *Magnitizdat*; Paratesti; Cantautori sovietici.

De Florio, Giulia “Okudžava and Galič in Italy Between Dissent and Official Discourse.”
Enthymema, No. 39, pp. 329-349.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

1. INTRODUCTION

The genre of Soviet ‘sung poetry’ has developed in the late 1950s in the Soviet Union at the juncture of urban folklore, peasant ballads and the ‘criminal’ songs brought by former prisoners returning from Stalinist labour camps (Kulagin). Thanks to the relatively open and free atmosphere promoted by Nikita Khrushchev – called ‘Thaw’ (*otтеpel’*) – this new trend was made popular by such bards as Iuz Aleshkovskii, Iurii Vizbor, Iulii Kim, Aleksander Gorodnitskii, Evgenii Kliachkin and Novella Matveeva, but most of all, the three great names that stand out in the singing context of the 1960s and 1970s are the poet and writer Bulat Okudzhava, the playwright Aleksandr Galich and the actor Vladimir Vysotskii. As Zhitinskii rightly states, for the first time during the Soviet era, these bards “created songs that dealt with intimate human emotions, the complexities of human relationships and issues of social injustice, honestly evoked in a simple vernacular often spiced by regional elements, criminal jargon and, at times, obscenity” (189).

In the present paper, I focus on the reception in Italy of Bulat Okudzhava and Aleksandr Galich, as Vladimir Vysotskii’s reception calls for a separate investigation, being slightly more popular in Italy than his fellow songwriters and already studied from this perspective.¹

Much information about the journeys of the bards in Italy and their literary traces in the shape of interviews, documentaries, translations and so on is still to be found in archives or the memory of those witnesses who are still alive. However, a great number of articles has been collected so far, that together with other paratextual material (prefaces and introduction to books translated in Italian), allow us to make some preliminary observations about the role and status of these peculiar artists in Italy in the second half of the Twentieth century.

Bards’ songs circulated in the Soviet Union thanks to *magnitizdat*, “the practice of making and sharing homemade audio recordings, which became widespread just as samizdat was beginning to become a recognizable system after Stalin” (Komaromi). These recordings then usually had a second life outside the boundaries of the Soviet Union, and manuscripts and books were smuggled out to become part of new literary circuits.

As far as the Italian context is concerned, we cannot say that such circulation has ever been as widespread as it was, for example, in Paris or the USA, where Russian emigrant circles helped the popularity of such songs grow very fast: think of the French recording studio Chante du Monde but also of the leading role of Vladimir Frumkin as a teacher of Russian language at Oberlin College and promoter of the seminars, lectures and general concerts by many bards that allowed American students and the general public to become acquainted with this part of the Russian culture (Frumkin). A thorough investigation of Okudzhava’s, Galich’s and Vysotskii’s reception in Italy during their life and after has still to be carried out. What follows is the first step to fill in the

¹ For example, see Grassi.

gap in reception studies concerning Soviet music of the second half of the XX century and how it was perceived abroad, particularly in Italy.

2. BULAT OKUDZHAVA, ALEKSANDR GALICH AND ITALY

Chronologically, the name Bulat Okudzhava is the first to appear in Italy in the 1960s, whereas Aleksandr Galich is mainly linked to the *Biennale del Dissenso* (Biennale of Dissent), which was held in Venice in 1977. Before that, Okudzhava, Vysotskii and Galich's poems were included in the seminal collection *Canzoni russe di protesta* [Russian songs of protest] that were edited and translated by Pietro Zveteremich and published in 1972, "a printed miracle, an act of courage, a proof of love, a slim gospel, an essential anthology" (Lega 19).²

Bulat Okudzhava's main connection with Italy is because of his performance at the Tenco Festival in 1985, where he was awarded the prestigious Tenco prize. However, Okudzhava's relationship with Italy began to develop long before his visit to Ligurian town. Almost 20 years before this concert, in 1967, Okudzhava's mysterious record, entitled *Un nastro da Mosca. 1960–1967* [A Tape from Moscow. 1960–1967], appeared. On the cover the small print reads: *Canzoni del disgelo cantate da Bulat Okudzava* [sic] [Songs of the Thaw sung by the poet Bulat Okudzhava].

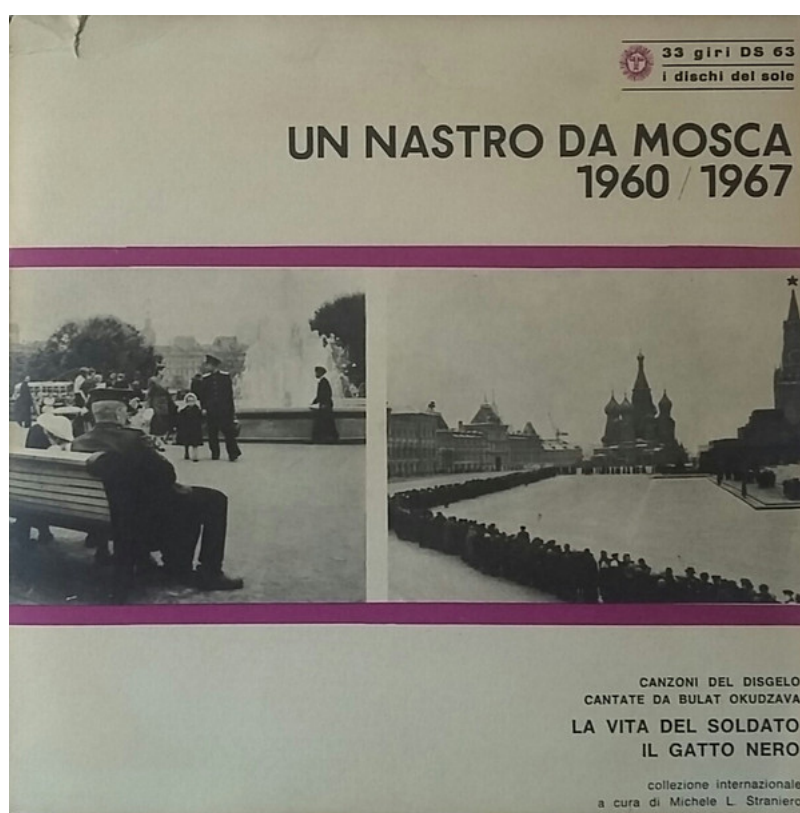


Fig. 1 B. Okudžava, *Un nastro da Mosca 1960/1967*, I dischi del sole, 1967.

² Here and elsewhere, unless otherwise indicated, the translations are mine.

The disc was edited by Clara Strada, wife of the famous scholar Vittorio Strada, and by singer, ethno-musicologist and researcher of folk and art songs Michele Luigi Straniero. This is most likely one of the thousands of *magnitizdat* editions circulating throughout the Soviet Union and beyond in those years. The hypothesis is confirmed by an article of 14 September 1985 written by Michele Straniero, who claims that “[o]ne of these discs came into our hands at the end of the sixties and we immediately included it in a small international series called “Disks of the Sun”” (7) and adds “[t]hat recording by Bulat Okudzhava, entitled simply: “A Tape from Moscow”, has remained as an irreplaceable testament to our hope and – if you like – our utopia” (7). The disc contains recordings of very poor quality (which also confirms the unofficial distribution) of Okudzhava’s songs from 1957 onwards. The selection of songs fixed an important moment in the author’s poetic evolution, including such works as *Canzone dell’Arbat* [The Song about Arbat/Pesenka ob Arbate], *Canzone del palloncino blu* [The Song about a Blue Balloon/Pesenka o golubom sharike], *Il soldatino di carta* [The Paper Soldier/Bumazhnyi soldat], *L’ultimo filobus* [Midnight Trolleybus/Polnochnyi ili poslednii trolleibus], *Sulla strada di Smolensk* [On the Smolensk Road/Po Smolenskoi doroge] and so on, that is, the most famous ‘poems for guitar’ Okudzhava had composed up until then, and which subsequently became his most famous songs. The text of the small booklet included in the album briefly describes the ‘genre’ of bards, gives a brief biography of Okudzhava and includes literary translations of the songs into Italian.

In fact, before this disc, Italians had come to know Bulat Okudzhava not as a songwriter but as a writer, thanks to the translation of his prose works.³

³ The selection occupies quite an important place in the Italian publishing market. Although translations of Soviet literature started to appear in Italy at the end of the fifties (with Pasternak’s *Doctor Zhivago* in 1957) and its publication increased exponentially in the 1960s and 1970s, only a few authors received so much attention. In 1962, Editori Riuniti published Bulat Okudzhava’s novella *Bud zdorov, shkoliar!* [Be Healthy, Schoolboy!] translated by Agostino Villa and released in Italy with the title *In prima linea* [On the first line]. In 1969, *Bednyi Avrosimov* [Poor Avrosimov] was published by the publishing house De Donato, in Mariia Olsuf’eva’s translation, titled *Il povero Avròsimov*. It was followed in 1972 by the Longanesi’s edition of *Pozhozhdeniia Shipova ili starinnyi vodevil* [The adventures of Shipov, or Old Timey Vaudeville], also translated by Olsuf’eva with the title *L’agente di Tula (Antico vaudeville, fatti realmente accaduti)*. Okudzhava popularity in Italy continued into the 1980s: in 1986, a year after his appearance at the Tenco Festival, the novel *Svidanie s Bonapartom* [A Date with Bonaparte] was published, translated by Gian Carlo Giaccone and released with the title *Appuntamento con Bonaparte*; and finally, in 1989, the short story *Iskusstvo kroiki i shitia* [The Art of Cutting and Sewing] came out under the title *L’arte di tagliare, cucire e vivere* by the publishing house Mondadori.

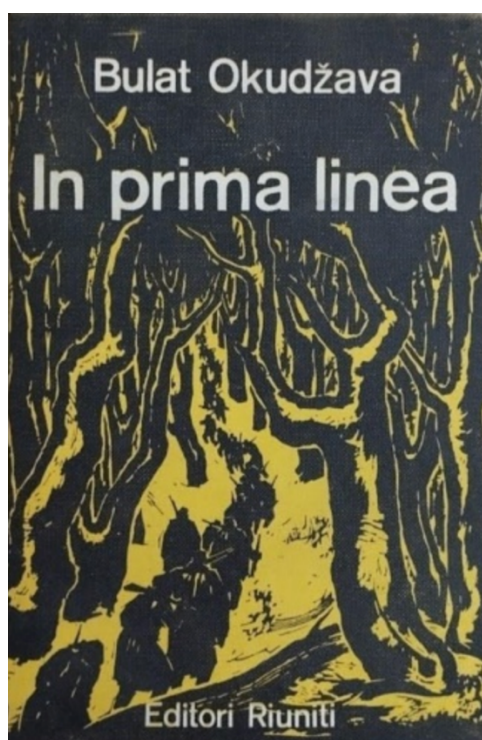


Fig. 2. B. Okudžava, *In prima linea*, trad. A. Villa, Editori Riuniti, 1962.

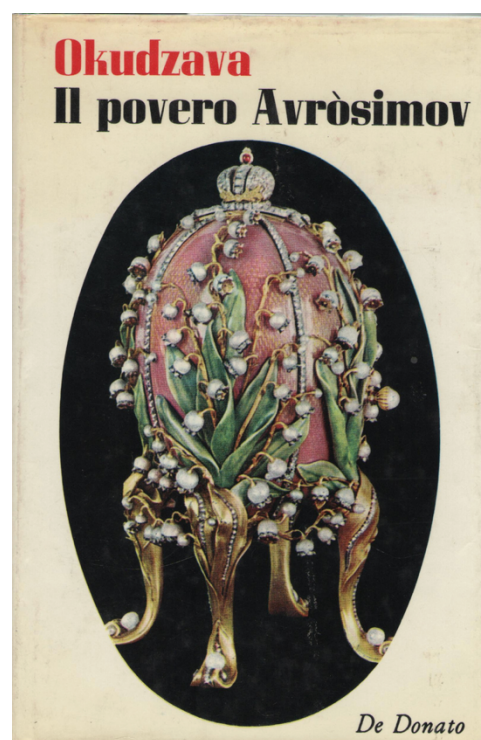


Fig. 3. B. Okudžava, *Il povero Avròsimov*, trad. M. Olsoufieva, De Donato, 1969.

Therefore, in Italy, Okudzhava the novelist enjoyed considerable success, at least in the press, with fairly well-known publishers publishing his books and having them featured in newspapers.

In 1972, a fundamental study appeared in Italy: a book entitled *Canzoni russe di protesta* [Russian Songs of protest] – which included a collection of poems and songs by Vysotskii, Okudzhava and Galich – was translated and edited by Pietro Zveteremich, translator of the world's first publication of Boris Pasternak's novel *Doctor Zhivago* (Pasternak).⁴

The book represents one of the first meaningful attempts at an academic analysis of the phenomenon of Russian 'sung poetry'. In his introduction, Zveteremich points out an important factor in the reception of such artists at home and, consequently, abroad:

Those who only know about Russian literary life today through the official press of that country, they will remember a few good stories of Bulat Okudzhava, which appeared in periodicals and almanacs of limited circulation and which cannot be found today [...] they will know even less of Aleksandr Galich: that he is the author of a popular play and a few poems sporadically published in journals; finally, they will know nothing about Vladimir Vysotskii, because he does not belong to the Soviet Writers' Union but to a syndicate of entertainment workers and therefore cannot be a poet. (7)

Almost 20 years later, following the path indicated by Zveteremich, Gian Piero Piretto published *Arbat, mio Arbat* [Arbat, My Arbat], a collection that included a large number of songs by Okudzhava.

⁴ For a detailed analysis of the editorial microhistory of this *tamizdat*, see Mancosu, "Inside the Zhivago storm"; "Moscow has Ears Everywhere"; "In the KGB's Crosshairs".

Canzoni russe di protesta and *Arbat, mio Arbat* are two major works that have become the basis for other projects and research on Okudzhava, the singing poet. As already mentioned, apart from these appearances in Italy in the form of translations and publications, Okudzhava visited San Remo in 1985, where he was awarded with a special prize as “cultural operator” during the Tenco Festival. He arrived in Ventimiglia, not far from San Remo, by train with Afanasii Veselitskii, a member of the Soviet Writers’ Union who handled Italian–Soviet relations and who acted as ‘supervisor’ for the artist abroad. After his performance in San Remo, Okudzhava extended his stay in Italy for a few days for an unscheduled invitation from the Italy–USSR Association in Turin. The last time Bulat Okudzhava is said to have visited Italy – Rome to be precise – was in 1987, but no reliable information has been found yet.⁵

At the time, the Tenco Festival was the most important event for musicians and critics, a sort of antagonist to the well-known Sanremo Music Festival, the most popular Italian song contest and awards ceremony, which is held annually in the city of Sanremo and is still the longest-running annual TV music competition on a national level. However, the Tenco Festival was perceived as the only venue for making acquaintances with the most interesting national and international music.

I will focus on the media coverage of the event, particularly on the exhibition of Bulat Okudzhava, after being awarded as the best ‘cultural operator’ of the year.⁶ The newspapers that gave the most coverage of the event were Turin-based *La Stampa* and *Stampa Sera*. Articles or brief accounts appeared in numerous other publications, such as *l’Unità*, *Il Messaggero*, *Il Manifesto* and *L’eco di Bergamo*. They were very different in their popularity and scope: *l’Unità* and *Manifesto* were leading left-wing dailies at the time, whereas *L’eco di Bergamo* and *L’arena*, for example, were local papers with small editions and limited readership. Nonetheless, they all devoted one or two articles to the festival, while *La Stampa* announced the event in September and published one article each on all days of the festival from October 10 to 12. Some journalists and critics have written about Okudzhava on several occasions. Among them, I will mention Michele Straniero and Michele Serra, who talk not only about Okudzhava’s work, but also about the sociocultural context in which it originated, thus offering a very specific perspective from abroad on Soviet musical culture.

As previously mentioned, Michele Straniero played a crucial role in Okudzhava’s participation in the Tenco Festival. He was a member of the Cantacronache movement in Turin.⁷ In the 1960s, he organised the masterclass *Opposition Is Always Resistance* at the international Folk Festival 2,

⁵ For more detailed information about Okudzhava’s visit to Italy, see De Florio, “Pesni Bulata Okudžavy na ital’janskom jazyke” 27–29.

⁶ For a detailed account of the prize-awarding, see Sacchi 7–13.

⁷ Cantacronache was a collective of musicians, writers and poets formed in Turin in 1957 with the aim of enhancing the world of song through social commitment. It was formed by Sergio Liberovici and Michele L. Straniero, founders, who were joined by Fausto Amodei and Margot. They are considered among the precursors of Italian singer-songwriting. Intellectuals of the time such as Gianni Rodari, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Italo Calvino and Umberto Eco also participated in the musical project as lyricists (Ferrari).

which was dedicated to folk song and the world song.⁸ In the 1980s, he became a music critic of *L'Avvenire* and wrote several articles about the Tenco Festival. A specialist in ethnographic and folk music, he found common roots in Okudzhava's work on the European musical tradition.

Journalist and writer Michele Serra picked up on this comparison and called Okudzhava the 'Eastern Brel', adding that it is very difficult to define the phenomenon of the bard's song, particularly whether Okudzhava belongs to the category of either dissident or conformist. In an article in *l'Unità* of 12 October 1985, Michele Serra reports Okudzhava's words about this question: "Bulat Okudzhava confirmed how difficult and pretentious it is in the West to label an Eastern intellectual on the basis of the limited and crude dualism of dissent and conformism" (17).

The articles that deal with Okudzhava touched on two main discourses: on the one hand, the topics are the music, the main features of Okudzhava's artistic personality and his style and poetics; on the other hand, journalists focus on the ideological discourse, how the political significance of Okudzhava's activities in the USSR and his presence in Italy was interpreted in the framework of Italian-Russian relations of the second half of the 1980s.

Based on this, it is possible to divide the newspapers into two groups: *La Stampa* and *Stampa Sera* predominantly paid attention to Okudzhava's creative biography and focused on his artistic talent.⁹ The other newspapers, on the other hand, highlighted the role of the nonconformist writer in his homeland and abroad.

Some critics have focused on the difference that traditionally characterises the relationship between poetry and songs in Italy and Russia. Emblematic on this subject is the observation made by the writer and poet Giuseppe Conte in an article on 20 May 1985 in *Stampa Sera*. He believes that the problem lies in the different conditions and functions of poetry and songs in the contemporary world. If, in Italy, where mass culture reigns supreme, poetry is in a marginal state, then in Russia, poetry is very successful and is read and listened to by most of the population. This difference is highlighted in many articles about Okudzhava in the 1980s, as well as in interviews in which the poet talks in first person about the situation of poetry in the USSR and difference between his work and mass song and, consequently, about his rejection of Italian pop music, which was hugely popular in the Soviet Union at that time. In an interview with Emanuele Novazio on 12 December 1986, Okudzhava explains that "songwriting is a serious thing, it's a counterbalance to mass culture. If there were no songs, mass culture would suffocate us. God and time will show who was right" (Novazio 3). By mass culture, Okudzhava means "art without thought, which does nothing but entertain". Songwriting, on the other hand, is "the creativity of people who think for those who think" (3).

⁸ See *Stampa sera* 8 September 1966.

⁹ "From 10 to 12 October [...], you will meet some very interesting artists surrounded by a legendary aura, above all the Soviet writer Bulat Okudzhava, a versatile intellectual capable of moving in his long career from poetry to novel, from film scripts to song" (c.g., 23); "the founding father of Soviet singing authors" (s. sp., 21); "Representative of a popular music culture that is completely unknown in Italy" (c.d., 19).

In Italy, therefore, the convergence and promotion of the two genres is perceived as a peculiar element of the Russian tradition, particularly of Okudzhava's work and, later on, of Vysotskii's as well. Thus, we can assume that the different interactions between such phenomena as mass culture, poetry and song lies in the special perception of bards' songs by Italian music critics, which ultimately led to an interest in the work of the Russian poets and bards.

Despite the fact that the ideological discourse is brought to the fore in other journals and newspapers, in the 1960s and 1970s *La Stampa* gave some space to the conformist-dissent dichotomy: in 1967, in an article about the music listened to in the USSR, Ennio Caretto talks about a ban on broadcasting Anglo-American songs and "songs by songwriters such as Okudzhava, full of pity and regret or causing protest" (3).

Undoubtedly, the publication of the collection by Zveteremich *Canzoni russe di protesta* and the conflicts generated by the *Biennale del Dissenso* in 1977 – which I will talk about later – oriented Italian journalists, who were at ease placing emphasis on the ideological background and positioning of the writer in the Soviet cultural space.

However, it is at the Tenco Festival that the sociocultural issue was predominant in the Italian press: almost all Italian issues focused more Soviet singer than to the other winners, that is, Dave Van Ronk and Silvio Rodriguez, tending to place his participation in a political framework:

Adaptation or dissent? Labels, especially when it comes to poorly understood cultural realities, are very untrue and often useless. The only thing that can be said for certain is that the good Bulat came to Sanremo with the blessing of the Moscow Writers' Union, together with (at Rambaldi's own insistence) an *attaché* for cultural relations between Italy and the USSR. (Serra 12)

Mario Baudino defined Okudzhava as a "nonconformist writer" but definitely not a "dissident writer", and in his eyes he looked "like a great loner, a voice outside the chorus" (15).

A more direct and polarised narrative prevails in almost all the other newspapers, apart from *La Stampa* and *Stampa Sera*, that reported on Okudzhava's performance at San Remo. Looking at the headlines of the articles, the bard is presented as an oppositionist, a dissident or a 'poet against'. Another element in common in almost all the texts is the exceptionality of the event, with Soviet, American and Cuban artists performing on the same stage: "Cuban, Soviet, North American: a real inverted historical compromise, given that songwriting is a song of protest, conflict, never compromise. But Club Tenco knows how to do this and much more..." (Martelli), "Sanremo: in the name of Tenco, USSR and USA sing together" (Romana), "Russia and States make peace with music" (Maccario) to name just a few examples.

A reference to politics is also made in a statement by Amilcare Rambaldi, which can be interpreted as a call upon humanitarian values rather than as a political claim: "Song cannot make peace, but a little music is enough to promote acquaintance and mutual understanding between peoples" (Monticone 21).

By and large, Italian criticism singled out the Russian songwriter's singular existential stance and rightly interpreted the significance of his work as far from being purely political, but rather ethical. Okudzhava was not a dissident, although he related to dissidents, knew them and was friends with some. Nevertheless, he set himself a different task: not a direct confrontation with the authorities but an expression of his soul that can overcome geopolitical issues.

The same position was shared by Aleksandr Galich (1918–1977), whose connection to Italy, in a sense, was very similar to Bulat Okudzhava's reception, yet some differences should be noted when approaching paratextual material not strictly connected to his works, especially newspaper articles, the majority of whom were written during or right after Galich's visit to Venice for the *Biennale del Dissenso* in 1977. The event took on even greater significance because it was the writer's last public appearance before his death one month later in Paris.

Little information about Galich can be recovered at the beginning of the 1970s. On 1 December 1970 in *La Stampa* Moscow correspondent Paolo Garimberti talked about the phenomenon of *mag-nitizdat*, naming the best representatives of this new 'genre' – Vysotskii, Ancharov and Galich – comparing them with Western songwriters such as Bob Dylan, Joan Baez and De André. The journalist distinguished their finest satire from open and sharp dissent. However, he gave misleading information about Galich's biography by mentioning the long years he allegedly spent in the prison camps:

Aleksandr Galich, who spent long years in 'labour camps' is the best known and least 'liked' of these 'minstrels of anti-Stalinism' (his friends have called him the 'Solzhenitsyn of music'). The rhythm of his ballads is slow and monotonous, very sad; his voice is low, deep, somewhat ghostly. But the words are harsh, cutting when they denounce the accomplices of the Stalinist crimes, who kept silent 'out of fear or interest'. (3)

Three years later, the journalist described the repressive campaign against many intellectuals and Soviet elites who were bound to be exiled or imprisoned. Many newspapers were forced to shut down, human rights were more and more violated, and freedom of speech was almost reduced to zero. The expulsion of Galich from the Soviet Writers' Union on 29 December 1971 was one of the many examples mentioned by Garimberti to prove the Soviet government's crack-down on those who did not align with official ideology (8).

Meanwhile, in Italy, Lia Wainstein¹⁰ reviewed *Canzoni russe di protesta* and confirmed that, at that time, only Bulat Okudzhava was known among Italian readers (14). Some share of this popularity came for Galich only in 1977, after his participation at the *Biennale* of Venice – one of the most prestigious expositions of the international art world – that "brought the unofficial contemporary cultures of Soviet bloc countries into sharp focus" (Sasvári 12).

¹⁰ Lia Wainstein was a European intellectual, active in Italy from the 1950s until the turn of the millennium. She was a Slavist translator and writer who published more than 1.200 writings including volumes, essays and press articles. Her constant focus, both intellectual and human, was on the Russian and Soviet worlds and the important part that Jewish culture and tradition played in them.

The debates and controversies that accompanied the planning and realisation of the initiative made it a point of no return in relations between the USSR and Italy, a pivotal element in any analysis of the cultural and political dynamics between the two countries and, more generally, between the communist parties of Europe and the Eastern bloc. According to Simone Guagnelli, the *Biennale del Dissenso* can be considered “as much the fruit of an authentic path of support for the emerging forms of protest by Eastern European intellectuals, as an instrument of hegemonic politics concerning the left in our country” (319). The political message inside the very idea of a cultural exhibition dedicated to oppressed voices in Poland, Russia, Hungary, Czechoslovakia and other countries triggered a series of countermeasures by the Soviet government, including fierce accusations of anti-Soviet propaganda (Caccamo 123-29). However, “the Biennale was not only an instrument of Italian domestic political manipulation, but also represented an encouragement for those inside the USSR who dissented. In fact, the cause of dissent received great space and voice” (131).

Information about Galich’s presence in the last part of the exhibition was confirmed by a number of newspapers that covered the event and by the publication of the 1977 Yearbook edited by the Historical Archive of Contemporary Arts in 1979, where details about the various concerts are given as follows:

Music events. Among the cultural dissent events, those dedicated to music were divided into three different sets: two series of concerts by singer-songwriters and musicians from eastern countries, and a third consisting of seminars and round tables. The meetings under the title ‘Songwriters of Dissent’ with four ‘dissent’ songwriters and poets Wolf Biermann, Karel Kryl, Aleksandr Galich, and Aleksei Khvostenko were in some ways the most unexpected, unusual, and aroused as much if not more interest and audience participation than the ‘Sovetskaja Muzyka’ concerts. (Annuario 593)

For some reason, two pages later, it is said that the cycle of songwriters “ended, somewhat quietly”, but nonetheless, the meetings were successful:

Four personalities differing in age, temperament, inspiration and style, but illustrated in a variety of production in the field of song and poetry that the acronym ‘dissent’ perhaps tended to schematise in a reductive manner, but even from this nominalistic cage they all escaped with the naturalness of freedom. Some general considerations were valid for all: the exclusion of any indulgence in any political exploitation of these performances (so much so that the presence of police squads outside the venues of such harmless performances was completely unjustified and anachronistic), the passionate participation of a predominantly international and cultured audience (one heard around them speaking more in Slavic and Russian languages than in Italian) of students, journalists, critics, artists and militants. All the *récitais* (songs and poems) were in the original language, but oral and sometimes even written translations of the texts were provided. (595)

Interestingly enough, almost all the daily newspapers that commented on the exhibition defined Galich as ‘a songwriter’ and ‘a dissident’, two words that were highly despised by him and

his fellow writers.¹¹ This is more relevant if we read the interview that Galich gave on 14 May 1977 for *Il Gazzettino di Venezia* to Augusto Dell'Angelo, where the poet openly stated that he did not want to be called 'dissident', "a word that does not exist in our language. I prefer to be called resistant, like millions of my compatriots" (Dell'Angelo 1).

However, it must be noted that the descriptions of the concert Galich gave on 3 December 1977 focused more on his artistic quality than on the political aspect:

What was most striking about Galic, however, was not only his subtle irony in recounting certain episodes that acted as 'breaks' in the songs, but above all his delicate poetry, 'sung' by a raspy but extremely penetrating and confidential voice to which the sound of the guitar, which the artist most lightly plays, played in the background. (Pugnaletto 3)

Cesare Marchi shared the same opinion in his article for Milan-based *Il Giornale nuovo*: "They are compositions that, using the language of the street and the underground, represent a humanity now frustrated now overwhelmed, the defeated and the overbearing, from the retired ex-convict who gets drunk in the dive bar to the obtuse party official" (5).

Such brief comments resonate also in the book *Songs/Poems of dissent (Canzoni/poesie del dissenso)*, edited by Mario Corti e Gianlorenzo Pacini and published by Marsilio Editori,¹² and it is likely that journalists drew inspiration from the preface of the volume, which came out in November 1977. In his text, Mario Corti gives a brief but exhaustive biography of Galich as a Soviet man and artist. Together with the analysis of Zveteremich, it is the only text in which Galich's multifaceted mastery is thoroughly explained to the Italian reader/listener.

It is peculiar that, in their articles, the journalists never mentioned the complexity of Galich's songs: the literary references – mainly Pasternak, Maiakovskii and Brodskii, as Corti states (53-58) – and hints to everyday life often make them enigmatic (even to the post-1991 generation of Russian listeners), when not downright incomprehensible. Galich is certainly the least 'accessible' of the bards, the most cultured and tied to the literary tradition of his country. On the other hand, at the concert, the public was mostly of Russian-speaking people, and on the stage, Gianlorenzo Pacini translated the lyrics and Galich's comments and remarks about his songs.

The Italian press emphasised his ability to reach the listener, if only through his raspy voice or the expressiveness of his performance, as noted by Lucio Lami in his article written after the sudden death of poet on 15 December 1977 in his flat in Paris (Lami 5).

The tragic accident was reported by a large number of newspapers; some of them did not pay attention to Galich during the *Biennale*, such as the Catholic-inspired daily founded in 1968

¹¹ Okudzhava, Vysotskii and Galich generally disliked self-description, but when forced to, they considered themselves to be poets. Note that Okudzhava was also a prose writer, Vysotsky an actor and Galich a playwright. For the terminological debate around 'avtorskaia', 'bardovskaia' and 'samodeiatel'naia pesnia' see De Florio, *Il dissenso cantato in Unione Sovietica* 109-13; Kulagin; Platonov; Bogomolov.

¹² The volume was part of a series of 10 books that included material taken from the Biennale. See Bevilacqua 2.

L'Avvenire. The newspaper did not cover Galich's performance in Venice¹³ but after his death was interested in the Christian aspect of "one of Russia's most prolific and generous intellectuals in exile" (3). By including an excerpt from the poem *Stalin* – in Italian *Ave Maria* – and a translation of *Ascoltando Bach Listening to Bach*, the anonymous journalist underlined how "Galic's Christian discourse is also civically engaged, as the glimpses of Soviet reality alternating with stanzas of a religious stamp show" (18).¹⁴ Also *La Gazzetta del Sud*, a Messina-based newspaper, hosted Paolo Romani's article about Galich's tragic end (1977), where the journalist recalled an album recorded in 1974 by Galich in Oslo.¹⁵

Finally, both *La Stampa* and *Tuttolibri* highlighted the difficulties of emigrant life for the artist, giving a more human portrait of the artist, though it is difficult to estimate whether the statement corresponded to the truth: "In Paris, Galic [*sic*] did not live well; he appeared sad, lonely, sick with nostalgia like other Soviet 'dissidents', strangers in an environment they do not understand, who often refuse to understand, jealous of their own language, guarded as a personal as well as a cultural identity" (Patrino 26).

In 1978, the name of Aleksandr Galich appeared, this time postmortem, in the Italian press: 29 July 1978 *Tuttolibri* mentioned some poems by Galich included in the fourth issue of Giancarlo Vigorelli's journal *La Nuova Europa*¹⁶ (Guaraldo 11), but the last relevant mention was related to the publication of his novel *Prova generale* [Dress Rehearsal], which was published by Città Armoniosa in 1978.¹⁷

In 1979, two reviews of the book came out, respectively, in April and May 1979. The first was published by *Tuttolibri* and signed by Giorgio Martellini, who significantly entitled the text *Un menestrello contro i burocrati* [A minstrel against the bureaucrats] and stressed Galich's song production while talking about his novel: "He put his message of protest in ballads full of rage and hope that he sang with the guitar: the ancient tradition of minstrels was renewed and his verses hit the mark much faster than essays and novels and being an oral performance, could avoid more easily the Soviet censorship" (14).

Lia Wainstein gave some details about Galich's biography and made some general remarks on the book, but more importantly, for the first time, touched on the topic of his Jewish origin and the persecution of Soviet Jews in Soviet history. She briefly mentioned some concerts in Rome in 1977, but it was not possible to retrieve any information about them.

¹³ This assumption is based on the research carried out so far in the newspaper's archive.

¹⁴ Another article appeared in the daily on 17 December 1977 which quite emphatically reported the death of the dissent artist and exposé of truths. See *L'Avvenire* 17 December 1977, 3.

¹⁵ *Un cri chuchoté*. Chanté en russe par Alexander Galitch. Enregistré en 1974 aux studios Arne Bendiksen, Oslo, Norvège 1974.

¹⁶ Giancarlo Vigorelli (1913–2005) was a writer, journalist and literary critic. He played a fundamental role in building diplomatic bridges among Europe's writers and artists.

¹⁷ *Dress Rehearsal* was written by Aleksandr Galich in 1973, only a year before his forced emigration from the Soviet Union and four years before his tragic death. The novel has many autobiographical elements, but it reflects also on the psyche of Galich's contemporaries and offers an insight into Soviet mentality.

Finally, we find two little articles in *La Stampa* in the late 1980s, during the *perestroika*, when the circulation of the books censored up to that time became official again. The first text (1988) announces Galich's rehabilitation by the Filmmakers' Union: "Soviet screenwriter Aleksander Galich, who died in exile in France in 1977, was rehabilitated in the USSR by the Union of Filmmakers. A highly regarded screenwriter, Galich nevertheless owes his fame to his verses and songs in which he spoke bluntly about the crimes of Stalinism and betrayed hopes" (*La Stampa*, "Che fanno" 21). In the second article (1989), the journalist talks about the return of forbidden books to the USSR, starting from 15 August 1989, and it is curious that the columnist mentions Galich, together with Aleksandr Solzhenitsyn and Vasilii Grossman, whose popularity and relevance to the literary canon were decidedly greater than that of the singer-songwriter: "From 15 August next many of the books of forbidden will be able to be freely introduced into the USSR. This authors [including Solzenitsyn, Grossman and Galic] was announced by Soviet customs officials claiming to have received a ten-page long list of no longer taboo authors" (*La Stampa*, "Torneranno in Urss i libri proibiti" 4).

The figure of Galich that emerged from the vast array of press articles is, on the one hand, rather incomplete, linked only to musical production and missing his prose and theatrical texts. On the other hand, it should be noted that more space was given to the artist rather than to the dissident (who often remained confined to the title of the article). Despite the highly polemical and ideologised context in which the author came to be known to the Italian public, the critical and aesthetic aspects were almost never overlooked.

La Stampa confirmed itself as the newspaper being the most attentive to the singer-songwriter phenomenon, with many articles dedicated to Galich and Okudzhava framed from an artistic and biographical point of view. The journalists involved in the building of the reception of the Soviet bards were different: for Galich, they were not experts in music studies, yet some of them were keen on Soviet and Russian culture, such as Lia Wainstein. Thanks to his performance in Sanremo, Okudzhava gained some popularity in the field of music, so experts like Michele Straniero paid more attention to him and his works. As can be seen from the collected material, journalists were actively involved in the few visits of Okudzhava and Galich in Italy. Their media coverage helped raise awareness of the singer-songwriter tradition. However, bards' immense popularity at home cannot be replicated in Italy, where there was no strong Russian diaspora and the translation of songs was very limited. Therefore, the importance of such cultural phenomenon could not be emphasised in Italy and remained the prerogative of a narrow circle of enthusiasts. The most significant research devoted to the two bards was carried out by experts in Slavic studies, such as Pietro Zveteremich or Mario Corti, or by the translators of their novels and short stories, but the majority of the Italian intellectual public remains unaware of this important literary-musical phenomenon.

3. REFERENCES

- Archivio storico delle arti contemporanee, editor. *La Biennale di Venezia, Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, 1979.
- Bogomolov, Nikolai. "Avtorskaia/Samodejatel'naia pesnja kak pogranichniy fenomen kultury." *Russian Literature*, vol. 77, 2015, pp. 151-61.
- Caccamo, Francesco. "La Biennale del 1977 e il dibattito sul dissenso." *Nuova storia contemporanea*, year XII, no. 4, 2008, pp. 119-32.
- Corti, Mario, and Gianlorenzo Pacini, edited by. *Canzoni/poesie del dissenso*. Marsilio, 1977.
- De Florio, Giulia. *Bulat Okudžava. Vita e destino di un poeta con la chitarra*. Squilibri Editore, 2018.
- . "Il dissenso cantato in Unione Sovietica (1950-1991)." *Between*, vol. X, no. 19, 2020, pp. 106-26, doi.org/10.13125/2039-6597/4028.
- . "Pesni Bulata Okudžavy na ital'janskom jazyke. Perevodčeskij analiz." *Russian Literature*, vol. 133, 2022, pp. 25-47, doi.org/10.1016/j.ruslit.2022.07.002.
- Ferrari, Chiara. "Cantacronache 1958-1962: politica e protesta in musica." *Storicamente*, vol. 9, no. 42, 2013, doi.org/10.12977/stor495. Accessed 31 January 2024.
- Frumkin, Vladimir. *Pevtsy i vozhdī*. Accent Graphics Communications, 2017.
- Galič, Aleksandr. *General'naia repetitsiia*. Sovetskii pisatel, 1991.
- Grassi, Evelina. "Vladimir Vysockij e la sua ricezione in Italia." *Slavia*, year XVI, vol. 3, 2007, pp. 39-64.
- Komaromi, Ann. "The Voices of Samizdat and Magnitizdat." *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture* edited by Mark Lipovetsky et al., Oxford Academic, 14 July 2021, doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197508213.013.8. Accessed 31 January 2024.
- Kulagin, Andrei. *U istokov avtorskoj pesni: sbornik statej*. Moskovskii gosudarstvennyi oblastnoi sotsial'no-gumanitarnyi institut, 2010.
- Guagnelli, Simone. "Rane, elefanti e cavalli. Vittorio Strada e la Biennale del 1977." *eSamizdat*, vol. 8, 2010-2011, pp. 317-29.
- Lamont, Rosette C. "Horace's Heirs: Beyond Censorship in the Soviet Songs of the Magnitizdat." *World Literature Today*, vol. 53, no. 2, 1979, pp. 220-27.
- Lipovetsky, Mark, and others, editors. *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, Oxford Academic, 14 July 2021, doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197508213.001.0001. Accessed 31 January 2024.

Lega, Alessio. "Il primo dei bardi russi. Introduction." *Bulat Okudžava. Vita e destino di un poeta con la chitarra*, by Giulia De Florio, Squilibri Editore, 2018, pp. 15-25.

Mancosu, Paolo. *Inside the Zhivago storm. The editorial adventures of Pasternak's masterpiece*. Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2013.

—. *Moscow has Ears Everywhere. New Investigations on Pasternak and Ivinskaya*. Hoover Institution Press, 2019.

—. *In the KGB's Crosshairs. New Soviet documents on the Pasternak and Ivinskaya cases*. Write Up Books, 2024.

Okudžava, Bulat. *Arbat, mio Arbat. Poesie*, a cura di Gian Piero Piretto, Guerrini e Associati, 1989.

Pasternak, Boris. *Dottor Živago*. Trad. by Pietro Zveteremich, Feltrinelli, 1957.

Platonov, Rachel S. *Singing the Self: Guitar Poetry, Community and Identity in the Post-Stalin Period*. Evanston, 2012.

Sacchi, Sergio S. "La lunga strada che portò a Bulat." *Bulat Okudžava. Vita e destino di un poeta con la chitarra* by Giulia De Florio, Squilibri Editore, 2018, pp. 7-13.

Sasvári, Edit. "Eastern Europe Under Western Eyes. The 'Dissident Biennale', Venice, 1977." *Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung*, vol. 24, 2014, pp. 12-22.

Steiner, Peter. "Introduction: On Samizdat, Tamizdat, Magnitizdat, and Other Strange Words That Are Difficult to Pronounce." *Poetics Today*, vol. 29, no. 4, 2008, pp. 613-28.

Zhitinskii, Aleksandr. *Puteshestvie rok-diletanta: muzykal'nyi roman*. Lenizdat, 1990.

Zveteremich, Pietro A. *Canzoni russe di protesta*. Garzanti, 1972.

4. ANNEX 1. CRONOLOGY OF THE RECEPTION OF B. OKUDZHAVA IN ITALIAN NEWSPAPERS AND MAGAZINES (1966-1989)¹⁸

1966

S.n. "Cantanti di tutto il mondo riuniti per il "Folk festival." *Stampa sera*, 8 Sep. 1966, p. 9.

¹⁸ The articles in the two following sections are listed in chronological order.

1967

Caretto, Ennio. "Venduti quest'anno in URSS centottanta milioni di dischi." *Stampa sera*, 15-16 Nov. 1967, p. 3.

1969

M.B. "Qualche titolo in vetrina." *La Stampa*, 12 Oct. 1969, p. 13.

1971

Wainstein, Lia. "In antologia i dieci massimi autori degli Anni 60. Si fa molta poesia in Russia." *La Stampa*, 30 July 1971, p. 12.

1972

Wainstein, Lia. "Il 'samizdat' musicale-poetico nell'Urss. Clandestini della canzone." *La Stampa*, 25 Feb. 1972, p. 14.

Riccio, Carlo. "La Russia protesta cantando." *il Messaggero*, 10 marzo 1972, p. 3.

Ronchey, Alberto. "A Mosca, a Mosca!." *Stampa sera*, 17-18 May 1972, p. 3.

P.G. "Bulat Okudzhava come Solzenicyn, come Yakir. Il più noto 'cantautore' dell'Urss fuori dal PCUS e costretto a tacere." *La Stampa*, 30 June 1972, p. 11.

Garimberti, Paolo. "I personaggi. Okudzhava, poeta-beat sconfitto dai burocrati." *La Stampa*, 30 June 1972, p. 11.

Okudjava [sic], Bulat. "Autopregiera (e il resto per giunta)." *Carte segrete*, year VI, no. 19, pp. 187-88.

Wainstein, Lia. "La satira spiritosa del russo Okudzava. Complotto a casa Tolstoj." *La Stampa*, 17 Nov. 1972, p. 16.

1985

Conte, Giuseppe. "Canzoni e poeti: amici o nemici?" *Stampa sera*, 20 May 1985, p. 3.

Sinatti, Piero. "In Russia divennero romanze zigane i versi di Puškin e di Turgenev." *Stampa sera*, 20 May 1985, p. 3.

Straniero, Michele L. "Okudzava, il Brassens dei 'samizdat' esce dal suo confino." *Tuttolibri*, 14 Sep. 1985, p. 7.

C.G. "Okudzava, Rodriguez e altri eccellenti. Al Tenco '85 programma di gran classe." *La Stampa*, 22 Sep. 1985, p. 23.

- Monticone, Bruno. "Equilibrismi del 'Tenco 85'." *La Stampa*, 27 Sep. 1985, p. 21.
- Monticone, Bruno. "Una Targa Tenco anche ad Arbore?" *La Stampa*, 3 Oct. 1985, p. 21.
- R.B. "'Premio Tenco' troppo serio per Baudo?" *La Stampa*, 6 Oct. 1985, p. 25.
- Maccario, Angelo. "Russia e Stati Uniti fanno pace in musica." *La libertà*, 8 Oct. 1985, p. 3.
- S.P. "I russi e gli americani al 'Tenco '85' di Sanremo." *L'arena*, 8 Oct. 1985, p. 3.
- B.M. "Tenco 85 a puntate su Raidue e Raitre." *La Stampa*, 9 Oct. 1985, p. 21.
- M.G. "Usa e Urss s'incontrano con la canzone d'autore." *Il secolo XIX*, 9 Oct. 1985.
- Serenellini, Mario. "Okudzhava poeta dei dissidenti. La Russia del potere vista da uomo libero." *Il mattino di Padova*, 9 Oct. 1985.
- Serra, Michele. "Benvenuto Okudzhava, sei il Brel dell'Est." *l'Unità*, 9 Oct. 1985, p. 12.
- Straniero, Michele L. "Dagli Usa e dall'Urss nel nome di Tenco." *Avvenire*, 9 Oct. 1985, p. 10.
- "Rassegna canzone d'autore: il Premio Tenco al cantautore russo Okudzhava." *Corriere adriatico*, 10 Oct. 1985.
- Martelli, Lucio. "Canzone d'autore tra Est e Ovest." *Giornale del popolo*, 10 Oct. 1985.
- Piretto, Gian Piero. "Omaggio a Calvino e Bulat Okudvaze [sic], il Dylan dell'Urss." *Il Manifesto*, 10 Oct. 1985, p. 7.
- S. SP. "Tenco al via con Gaber e Schipa jr." *La Stampa*, 10 Oct. 1985, p. 21.
- Basso, Roberto. "Al 'Tenco 85' Duilio Del Prete canta Calvino." *La Stampa*, 11 Oct. 1985, p. 21.
- M.R. "Sarà straordinaria la XII rassegna della canzone d'autore di Sanremo." *L'eco della riviera*, 11 Oct. 1985.
- "Premio Tenco al cantautore Okudzhava." *Il Giornale*, 12 Oct. 1985, p. 3.
- Basso, Luciano. "Okudzhava: 'Io vengo da tante atrocità'. Persecuzioni e tragedie nel passato del cantautore russo." *Il secolo XIX*, 12 Oct. 1985, p. 17.
- C.D. "Okudzhava: 'Sono un poeta e vi racconto me stesso'." *La Stampa*, 12 Oct. 1985, p. 19.
- de Angelis, Enrico. "Canta Bulat Okudzhava un 'tollerato' dall'Urss." *L'Arena*, 12 Oct. 1985, p. 16.
- Gedda, Alberto. "Sanremo: si conclude stasera il Festival-Tenco, Nuovi cantautori... che presto diventeranno famosi." *Stampa sera*, 12 Oct. 1985, p. 25.

Serra, Michele. "Canzonette, ma sul serio." *l'Unità*, 12 Oct. 1985, p. 17.

Serenellini, Mario. "Dalla Russia con passione. Bulat Okudzava il cantautore che non piace al Cremlino." *Il Resto del Carlino*, 13 Oct. 1985, p. 3.

Zampa, Fabrizio. "Nascono le poesie, non le canzoni." *Il Messaggero*, 13 Oct. 1985.

"Artisti, vino e folk." *l'Unità*, 14 Oct. 1985, p. 9.

Mangiarotti, Marco. "Club Tenco, l'arte di incontrarsi." *Il Giorno*, 14 Oct. 1985, p. 1.

Venegoni, Marinella. "Ma dove sono i talenti emergenti?." *Stampa sera*, 14 Oct. 1985, p. 7.

Felice, Elio. "Russo, poeta e cantautore." *Reporter*, 15 Oct. 1985, p. 25.

Romana, Cesare G. "Sanremo: nel nome di Tenco Usa e Urss cantano insieme." *Il Giornale*, 15 Oct. 1985, p. 10.

Venegoni, Marinella. "Cantando per ricordare Calvino." *La Stampa*, 15 Oct. 1985, p. 28.

Trombetta, Sergio. "Il cantautore russo Bulat Okudzava al Centralino. Poeta osteggiato." *Stampa sera*, 16 Oct. 1985, p. 21.

M. "Anche in Russia si è parlato della rassegna di Sanremo." *L'eco della Riviera*, 17 Oct. 1985.

Piretto, Gian Piero. "È il cantautore dell'anno: Okudzava parla della Russia." *Il Manifesto*, 23 Oct. 1985.

Serra, Michele. "Né con Gorbaciov né con Reagan." *Epoca*, 25 Oct. 1985, p. 20.

Serra, Michele. "Canto felice di un uomo triste." *Rinascita*, 26 Oct. 1985, p. 20.

Inwinid, Fabio. "Sport, solidarietà e anche buona cucina." *l'Unità*, 27 Nov. 1985, p. 4.

1986

Colomba G., "Raccomandati e mediocri." *Il Messaggero*, 4 Nov. 1986, p. 10.

"Cantautori Urss." *La Stampa*, 26 Nov. 1986, p. 20.

F.C. "Cantautori dell'Urss insegnano la lingua." *La Stampa*, 4 Dec. 1986, p. 21.

Novazio, Emanuele. "Una canzone per svegliare Mosca. Intervista con Okudzava, poeta e cantautore dell'Urss." *La Stampa*, 12 Dec. 1986, p. 3.

1987

Wainstein, Lia. "Nabokov a Mosca non è più tabù. Un inedito di Trifonov e altri segnali di disgelo letterario." *La Stampa*, 11 Jan. 1987, p. 3.

Baudino, Mario. "Romanzo storico del sovietico Bulat Okudzava. Trappola per l'imperatore. Ma Napoleone non si fermò a mangiare..." *Stampa sera*, 28 Apr. 1987, p. 15.

L.C. "Ritorna il poeta che canta la Russia." *Torino Sette*, 18 Dec. 1987, p. 20.

"Tra clowns e poeti dell'era Gorbaciov." *La Stampa*, 19 Dec. 1987, p. 17.

Menicucci, Maurizio. "Vodka e caviale per un pranzo natalizio speciale. Ecco la Russia in vetrina. Le preziose icone, i tappeti, le balalaïke." *Stampa Sera*, 19 Dec. 1987, p. 7.

1988

Cioni A., "Il menestrello dell'Arbat. Le canzoni di Bulat Okudzava", *Note dall'est*, Apr. 1988, pp. 24-26.

1989

Wainstein, Lia. "Anti-perestrojka e antisemiti. Urss, accuse di fuoco tra due riviste." *La Stampa*, 29 Nov. 1989, p. 2.

5. ANNEX 2. CHRONOLOGY OF THE RECEPTION OF A. GALICH IN ITALIAN NEWSPAPERS AND MAGAZINES (1970-1989)

1970

Garimberti, Paolo. "Anche nell'Urss proteste con la chitarra. Chi sono i giovani protagonisti del 'magnitizdat'." *La Stampa*, 1 Dec. 1970, p. 3.

1972

Wainstein, Lia. "Clandestini della canzone. Il 'samizdat' musicale-poetico nell'Urss." *La Stampa*, 25 Feb. 1972, p. 14.

Ronchey, Alberto. "Quei giorni a maggio." *Stampa Sera*, 4-5 May 1972, p. 3.

1973

Garimberti, Paolo. La Russia del dissenso. S'inasprisce la guerra agli avversari del regime, *Stampa Sera*, 19 Feb. 1973, p. 8.

1974

Garimberti, Paolo. "Il fisico Sacharov insorge per difendere Solgenitsin." *Stampa Sera*, 7 Jan. 1974, p. 13.

1977

Dell'Angelo, Augusto. "Nostra intervista a Galič. Il cantautore del dissenso." *Il Gazzettino* [Venezia], 14 May 1977, p. 1.

S.R. "Biennale: il programma e i nomi del 'dissenso'." *La Stampa*, 26 June 1977, p. 9.

Bevilacqua, Gigi. "Le voci del dissenso. Attesa a Venezia." *Tuttolibri*, 12 Nov. 1977, p. 2.

Reggiani, Stefano. "Così, il dissenso a Venezia. Tra vecchie idee e nuova filosofia." *La Stampa*, 20 Nov. 1977, p. 5.

"Domani le canzoni di Aleksandr Galič." *Il Giorno*, 2 Dec. 1977, p. 3.

"Canzoni del dissenso alla Biennale." *La Nazione*, 3 Dec. 1977, p. 11.

Scabello, Sandro. "Al Convegno della «Biennale sul dissenso» nell'est / Il cantautore sovietico Galič polemizza con Alberto Moravia, *Corriere della Sera*, 3 Dec. 1977, p. 9.

Marchi, Cesare. "Ha contestato Moravia alla 'Biennale del dissenso'. Galič canta la rabbia e la nostalgia." *Il Giornale nuovo*, 4 Dec. 1977, p. 5.

Pugnaletto, Enrico. "Un cantautore russo a Venezia. Galič tra dissenso e nostalgia." *Il Gazzettino* [Venezia], 5 Dec. 1977, p. 3.

Wainstein, Lia. "Parlano gli scrittori del dissenso." *La Stampa*, 10 Dec. 1977, p. 3.

"Una luce nella cecità del mondo. Aleksandr Galič." *L'Avvenire*, 17 Dec. 1977, p. 3.

Lami, Lucio. "L'improvvisa morte di Aleksandr Galic. Un poeta per gli oppressi." *Il Giornale nuovo*, 17 Dec. 1977, p. 5.

Patrino, Paolo. "È morto a Parigi Galic poeta russo dissidente. Folgorato da un apparecchio radio." *La Stampa*, 17 Dec. 1977, p. 26.

Romani, Paolo. "Un dissidente russo. Muore folgorato il poeta Galič." *Gazzetta del Sud* [Messina], 17 Dec. 1977, p. 12.

"Galic, morte di un esule." *Tuttolibri*, 24 Dec. 1977, p. 7.

"Una luce nella cecità del mondo. Aleksandr Galič." *L'Avvenire*, 24 Dec. 1977, p. 18.

1978

Galich, Aleksandr. "Quando tornerò e altre poesie. Con una nota di Pietro Zveteremich." *Nuova Rivista Europa*, II, 4 (March/April), 1978, pp. 60-65.

Guaraldo, Enrico. "Cerca voci libere da Gide a Esenin." *Tuttolibri*, 29 July 1978, p. 11.

Wainstein, Lia. "'Novyj Mir', l'Occidente e il dissenso nell'Urss." *La Stampa*, 3 Nov. 1978, p. 3.

1979

Martellini, Giorgio. "Un menestrello contro i burocrati." *Tuttolibri*, 14 Apr. 1979, p. 14.

Wainstein, Lia. "La prova generale di un esilio. Autobiografia di Aleksandr Galic, poeta-cantante della protesta." *La Stampa*, 25 May 1979, p. 19.

1981

Kopelev, Lev. "Ricordo di Aleksandr Galič." *Continente*, no. 1, I (Apr.), 1981, pp. 168-71.

1988

"Che fanno." *La Stampa*, 17 May 1988, p. 21.

1989

"Torneranno in Urss i libri proibiti." *La Stampa*, 2 Aug. 1989, p. 4.

Production, Circulation and Reception of Soviet Nonconformist
Culture in Italy (1957-1991): A Transnational Perspective

AND THERE IS NO LINE. THE FIRST ENCOUNTER WITH SOVIET ROCK MUSIC IN ITALY BETWEEN IMAGINATION AND CULTURAL POLICY IN THE TIMES OF PERESTROIKA

È LA LINEA NON C'È. IL PRIMO INCONTRO CON LA MUSICA ROCK SOVIETICA IN ITALIA: TRA
IMMAGINARIO E POLITICA CULTURALE AI TEMPI DELLA PERESTROJKA

Giada Dalla Bontà

University of Copenhagen (ror: 035b05819)

ABSTRACT

The paper explores the encounter and reception of underground Soviet rock in Italy, focusing on a case study that firstly includes in the dynamics of reception the roles of imaginary and affect, reframing the concept of paratext in the field of performative and sound studies. The paper then focuses on the very first Soviet rock concert in Italy and the following initiatives that allowed Italian rock musicians to perform in Russia. It examines the cultural policy that enabled this contact and the role of CCCP Fedeli Alla Linea to prepare the expectations of the Italian audience to it. The paper deconstructs the line between underground and officiality in Pere-stroika time, showing how these contactless worlds present interesting similarities, including misunderstanding and exoticization through poetic strategies and expanding the concept of paratext as a blurring, ever-changing line.

Keywords: Soviet Rock; Underground Culture; CCCP Fedeli alla Linea; Perestroika; Italy.

Il saggio esplora l'incontro e la ricezione del rock underground sovietico in Italia, concentrandosi su un caso di studio che, in primo luogo, include nelle dinamiche di ricezione i ruoli dell'immaginario e dell'affettività, ridefinendo il concetto di paratesto nel campo degli studi performativi e sonori. Il saggio si concentra poi sul primissimo concerto rock sovietico in Italia e sulle successive iniziative che hanno permesso ai musicisti rock italiani di esibirsi in Russia. Esamina la politica culturale che ha reso possibile questo contatto e il ruolo dei CCCP Fedeli Alla Linea nel preparare le aspettative del pubblico italiano a tale evento. Il saggio decostruisce il confine tra underground e ufficialità nell'epoca della Perestrojka, mostrando come questi mondi apparentemente distanti presentino interessanti somiglianze, tra cui l'incomprensione e l'esotizzazione attraverso strategie poetiche, e ampliando il concetto di paratesto come una linea sfocata e in continua evoluzione.

Parole chiave: Rock sovietico; Cultura underground; CCCP Fedeli alla Linea; Perestrojka; Italia.

Dalla Bontà, "And there is no line".
Enthymema, No. 39, 2026, pp. 350-366.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Bologna. One can breathe an air of Russia. Many and varied signals from the Western cultural landscape inform us about the widespread need for a confrontation with the Soviet empire, but without the caricatured attitudes and deformations of the past. (Tondelli, “Punk, hammer and sickle” 186)

In November 1984 Pier Vittorio Tondelli, *enfant terrible* of Italian literature in the 1980s, begins with these words an article titled “Punk, hammer and sickle” in the weekly *L'Espresso*. Regardless of the naïve synecdoche of Russia used for the whole Soviet Union, ex-post the article is a remarkable precursor in Italy to the trend of rediscovering a European identity, the Eastern one, removed from history by the Cold War's division into blocs. Addressing the recovery of Eastern European and Soviet iconography in Western cinema, literature and music, and especially in young movements such as rock and punk, the writer mentions new-born West German pro-Leninist industrial rock bands with sonic aesthetics comparable to that of assembly lines and foundries. Although not particularly well-known in Italy, bands such as Fehlfarben were very famous in Germany and Berlin. Tondelli specifies that even before an improbable political decision, an aesthetic motive drives such choices:

1980s “Eastern Wind or philosovietism” appears above all as a problem of cultural identity, a wanting to come to terms with two thousand years of European culture that a few decades of division will certainly not suffice to erase; it is a need for adventure and discovery of something that, although close, is less affordable than any intercontinental journey [...]. We seem then to be faced with the strong need for an imaginary unity that becomes one with a kind of Europeanist ‘revanche’ against the American empire; and all this, paradoxically, out of a need for stability. (186)

Also in Soviet Union a quite specular longing existed, although in very different circumstances. Anthropologist Alexey Yurchak gave it the name of “imaginary West”, “imaginary elsewhere”, or simply *zagraniitsa* [abroad], a term “signifying an imaginary place that was simultaneously knowable and unattainable, tangible and abstract, mundane and exotic” (159). This notion was more of a projection towards an abstract “somewhere else” rather than a particular place and, partly due to the difficulty of cross-cultural contacts, Yurchak argues that Western cultures were often adapted, given a localized meaning. Yuri Lotman's theorisation of the *semiosphere* as a continuous process of semiosis between a normative core and a fluid periphery (Lotman and Clark, “On the Semiosphere”), hybridised with the “Other” could in this sense provide an insight into such aesthetics, but also into the ability of intertwining of official and underground culture. In exploring the dynamics during the late *perestroika* era, the swift transitions of some unofficial groups from underground to the stardom of popular culture was rather swift. Furthermore, to discuss about underground in the late soviet period is to discuss about lines of demarcations that blur and dissolve in the numerous pockets of freedom created within society. Several academics, including the contributors of NEP4DISSENT (Maryl et al.), recall the necessity in academia to abandon the binary view of Soviet society as a strictly state-owned lifestyle and to look instead at the blurred area between illicit antagonism and state propaganda inhabited by many, where the extreme fluidity of officiality and unofficiality of the time unfolded.

Exemplary in this case is the phenomenon of *hypernormalisation* as theorised by Yurchak to delineate the shared understanding within most of civil society that the system is inherently destined for failure, yet inescapable (57). Consequently, individuals find themselves to adopt assigned roles in a conspicuously hollow manner – predominantly performatively. This performativity, on the other hand, is seen by Yurchak as a void of meaning that allows for nuanced expressions and interpretations within the frame of formally conforming acts (75-76).

In popular culture as well as the unofficial one, specific expressive strategies in Soviet times to bypass state censorship and social taboos. The term *stëb* [*stem*] is nowadays used to describe one of them, a specific kind of sarcastic mockery based on the hyper-identification with an authoritarian structure or symbol, decontextualizing it in order to discredit it (Lipovetsky). The New Composers' *Sputnik of Love*, the New Artists' video art *Piratskoe Televidenie*, satirical art bands like *Srednerusskaia Vosvyschennost'* use different levels of such approach.

This interplay along several blurred lines during late Soviet times is at the premises of this paper's perspective and moves along the story of a case study happened in 1988–1989 in the rock scene between Soviet Union and Italy.

In Soviet Union, rock music greatly contributed to shape a certain imaginary West since the mid 1940s, with the circulation of *roentgenizdats* in the young counterculture circles of the '40s – the *stiliagi* – of unofficial local songs as well as Anglo-American music, especially rock-n-roll and jazz. By the late 1970s and early 1980s, the USSR had developed an established rock movement that started to self-organize. The Leningrad Rock Club, the first in the USSR, was established in 1981 with the authorities' allowance, de facto to oversee the uncontrolled movement under the covert watchful eye of the KGB. Such clubs allowed rock bands to legally record and perform live for the first time, while enabling the government to monitor rock stars. The inaugural rock festival *Tbilisi-80* took place in this period (8 March 1980), while tv programs like *Muzykalny ring* [*The Music Ring*] made radio and television broadcasts available to certain groups. This thaw gave impetus to the second wave of Russian rock, especially the new wave Leningrad groups – Kino, Alisa, Obermaneken, Strannye Igry/Strange Games, and others. In 1983-1985, on the initiative of Konstantin Chernenko, amateur rock groups faced threats of imprisonment for private entrepreneurship in case of concerts without state monopolist supervision. On September 1984, the Moscow Cultural Section issued the Decree 361, prohibiting tape recordings of foreign and local rock including Kino, Akvarium, and many other bands already prominent among young Soviet audience: concerts of Resurrection, Bravo, and Metal Corrosion were stopped by the police, and some participants were even arrested. De facto, the inability of the government to contain the virus of rock would have become clear quite soon. With the beginning of *perestroika* and *glasnost'* in 1985, musicians had the opportunity to perform concerts without fear of criminal prosecution. Nautilus Pompilius, Zoopark and Brigada S became popular. In USSR cities, rock clubs, groups, and influential rock writers like Artemy Troitsky and Alexander Zhitinsky started to emerge, lead-

ing to major events like *Lituanika* (1985-1989), *Podolsk* (1987), and *SyRok* (1988). Following the traces of the early *stiliagi* taste, the prototype of rock music of the 80s was Anglo-American, including hard rock, heavy metal, new wave, punk rock, and post-punk. In general, classic rock bands often performed art songs with an acoustic guitar, often at unofficial concerts or apartment events. These bands were often almost the songwriter's accompaniment group, with a lyricist or music writer as the leader.

The transmission of Soviet rock beyond its immediate context posed a challenge due to its everyday and procedural nature. The predominantly verbal-based perspective persisted also in the *magnitizdat*, as Daughtry (30) contends that *magnitizdat* encompasses an activity (reproduction and distribution), a medium (the tape), and an object – a “text” that is a performance in itself. Unlike the GDR, in the Soviet Union a unique network emerged, involving individuals who reproduced, distributed, and sold underground cassettes in a widespread black market, providing access to fresh music from both within and occasionally from the West. Partially broadcasted on stations like Radio Liberty or Radio Free Europe, they were seldom exported, while bards and singer-songwriters found more success in reaching Western audiences through their poetic texts disseminated *tamizdats*. The absence of truly unofficial channels for music dissemination persisted until the legalisation of rock music, until when/which its export relied on private initiative of tourists and emigrants with relatively short and sparse ray of distribution. Prominent instances include musicologist and writer Vladimir Frumkin (1929–). Notably, Frumkin, who emigrated in 1980, released two collections of Bulat Okudžava's songs in 1980 and 1986, featuring musical annotations, Russian and English lyrics, and striking photographs. In 1986 American Joanna Stingray produced the album *Red Wave*, comprising smuggled recordings in the last two years of her visits to Leningrad and marking the first Western album to showcase Aquarium, Kino, Alice, and Strange Games.

Also in Italy, despite having seen a timid diffusion of *samizdat* since the Seventies and despite the exhibition of unofficial culture in the Venice Biennale of 1977 – the famous *Biennale del Dis-senso* [Biennale of Dissent] –, Soviet music culture is predominantly mediated through official channels or imported by individual initiatives. A notable example is that of Gian Piero Piretto who, during his study trips to Eastern Europe, acquired records ranging from political speeches, classical and pop music to illegal records, and exchanged Italian pop tapes with less diffused local productions. The collection became the database for *Vaghe stelle dell'Orso* [Wandering Bear Stars], a Russian-Soviet music program with Sergio Ferrentino aired by Radio Popolare in Milan, from 1984 to 1989 (Verri). The first Italian publication on soviet rock music appears in Italy only in 1988 with *Compagno Rock*, the translation of A. Troitsky's famous book *Back in the U.S.S.R: The True Story of Rock in Russia* published a year before in English (Troitsky).

Moscow was quite diffident towards the then influential Italian Communist Party – even more with the Eurocommunist shift of PCI secretary Enrico Berlinguer, who at the 60th anniversary of

the Revolution at the Kremlin advised communist parties to abstain from interfering in domestic matters, emphasizing the risks of both uniformity and isolation – and direct contacts with soviet punk rock before the *perestroika*, as discussed, were rather scarce. The desire to listen beyond the iron curtain manifests itself in Italy at the beginning of the Eighties, introducing the country to its imagery before and besides soviet punk itself.

The Emilia-Romagna region, where Tondelli was born, has been adamantly Socialist since the second postwar: still nowadays, the toponomastic of its cities retain names such as Stalingrado, Yuri Gagarin, Ho Chi Min [*sic*], while the square of Cavriago, a small town close to Reggio Emilia, is still adorned with a bust of Lenin donated by the USSR Embassy.

From Reggio Emilia is also the music band interviewed in the *L'Espresso* article, as unequivocal evidence of the bold claim of by Tondelli's incipit. Their name, CCCP Fedeli alla linea, stands for the acronymous of USSR in Cyrillic as read in Italian [ci ci ci pi], followed by a specification "faithful to the line" (an allusion to the party line). Formed in Berlin in 1982 by singer Giovanni Lindo Ferretti and guitarist Massimo Zamboni and dissolved in 1990 after the fall of the wall, the band defined itself as an Emilian Melodic Music or Philosoviet Punk band, playing post-punk sonorities blended with regional ballroom music, Middle Eastern riffs and, rather expectedly, an almost hyper-trophic use of communist references and symbols in both lyrics and visual expression of the performances of Annarella Giudici (aka La benemerita *soubrette*) and Danilo Fatur (aka Artista del popolo), who animated their stage.

Imbued with what Lindo Ferretti defines "barbaric-futurist theatricality" and "pure constructivist soviet punk" (*Barbarico*), the histrionic nature of the band's lives requires indeed to approach CCCP more as a performative sonic experience than a punk concert in the traditional sense. In the brief conversation with Tondelli, the band specifies:

We choose the East for ethical and aesthetic reasons. To Western ephemerality we prefer the durable; to plastic, steel. What future for a Europe that cannot admit that Pankow, Warsaw, Prague are European cities in their own right? (...) We are pro-Soviet and not pro-Russian. We love the Asian Republics, we love Islam ... there is no central point of pro-Sovietism that fascinates us, the fascinations are multiple. (Tondelli, "Punk, hammer and sickle" 189)

In a later interview on national television, the group remarks again the lack of strict political adherence to the Soviet Union, chosen rather for ethical and aesthetical reason: "We are born in Reggio Emilia, which is the most philosoviet amongst the provinces of the American Empire [...] we don't want to be the parody of any philoamerican group nor of any Eastern Group: we are from Emilia Romagna and are philosoviet" ("Rockettari di tutto il mondo").

The bundling of regional, Soviet, Muslim and spiritual-existentialist references in symbols, costumes, collages, graphic works and performative actions creates a constellation able to extend a narrative that goes beyond the music itself. In sound studies, such ability of elements and experiences gravitating around sonic production, diffusion and fruition to create fictional trajec-

tories, new narratives and signification systems, is described as sonic fiction (Schulze 1). The sonic fiction created by CCCP is more conscious than the original afrofuturistic one but shares with it the necessity to articulate a possible alternative world that transcend the iron curtain towards an East that can be only imaginary. Speculating in line with the Soviet understanding of *zagranitsa*, the desire of contact with the imaginary elsewhere does not obliterate the propensity to inflect a local meaning to its representation but it makes it more real and tangible.

If we follow Yuri Lotman's semiotic model of culture in which artworks are examined as complex systems of signs or texts (*The Structure of the Artistic Text*), and thus read CCCP's music as such, we might consider as the constellation surrounding their music and generating sonic fiction the symbols, costumes, collages, graphic works and performative actions of the group as a paratext able to direct to audience towards a specific reading of the songs, a framing. Two elements compound the frame, according to Lotman: the beginning and the end of a text (215). Like the periphery at the limit of a given text or semiotic system, it is characterised by a constant process of semiosis or exchange with the "Other", it is a porous threshold. In *The Friction of the Frame: Derrida's 'Parergon in Literature*, Simone Heller-Andrist notes: "not only do paratexts form the threshold between the reader's and the fiction's reality, but they also constitute the textual portal through which we access a piece of fiction. Thus, they can not only ease our access, but also manipulate and channel our reading" (23).

The most traditional form of paratext in the sonic fiction of CCCP can be traced in the collages created in the first years. In this more pronouncedly punk phase, the group not only included xerox copies with their first album, *Ortodossia* (1984), but also in a separate *Catalogue* (1985) to distribute during concerts.

Structured like an abecedary in the fashion of a school writing arrowed guide, each character is surrounded by a handwritten description of its political and philosophic meanings associated to a keyword contributing to the band's imaginary. Each letter is followed by a related collage including lyrics and images, composed in a fashion that is heavily influenced by the revolutionary avant-gardes' aesthetics: perspectives and angles 'from below' as taught by Rodchenko (Khan-Magomedov 233), constructivist compositions similar to the pioneering Latvian photographer and major Constructivist Gustav Klutsis, the works of Vladimir Maiakovsky and especially of Varvara Stepanova (1932). What is more, Stepanova's powerful 'montages' depicting Red Army soldiers marching on a red background, such as the collaborative work *Groznyi smekh for the Okna Rosta* [*Menacing Laughter: The ROSTA Windows*] with Maiakovsky (1932) (fig. 2) or *Red Army Men* (1930) (fig. 2), are indisputably brought to mind by the album cover image of *Ortodossia* (fig. 3).



Fig 1. Varvara Stepanova, Vladimir Maiakovsky, *Menacing Laughter*, 1932



Fig. 2. Varvara Stepanova, *Red Army Men*, 1930.

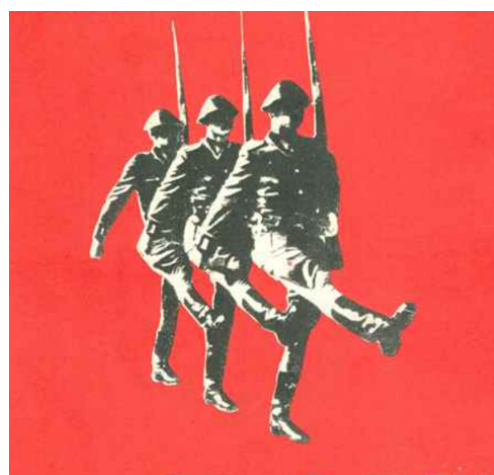


Fig. 3. CCCP Fedeli alla linea, *Ortodossia*, Attack Punk Record, 1984. Cover album detail.

The *Catalogue* emerges as an artifact situated at the crossroads of a punk fanzine, a do-it-yourself publication, and a standalone artwork. Within its pages, paratextual elements such as collages of images, photographs, and cut-out textual elements are incorporated by serving not only as complementary additions to the song lyrics included in the book, but also engaging in a meaningful dialogue with them.

Observing, for example the letter O of Orthodoxy (fig. 4), a handwritten line wraps it both graphically and verbally, delineating its shape and its symbolic meaning: tridimensionality, depth, the part for the whole. Subsequently, the ensuing page (fig. 5) introduces the initial composition from *Affinità e Divergenze*'s inaugural studio album (1986), which shares the band's nomenclature and elucidates their stance ('faithful to the line/but there is no line'). Within the spatial confines of the page, the song lyrics amalgamate with a collage composition, pressing on the far-left against a backdrop of Soviet postmarks arranged as an ideological pillar, based on the foundation of a victory medal. The text is partly pierced by the tip of a sickle that traverses the page in a diagonal line reminiscent of perspectives commonly employed in constructivist compositions.

These diagonal lines were particularly evident in Rodchenko's photographs, capturing everyday individuals and workers from vertical perspectives.

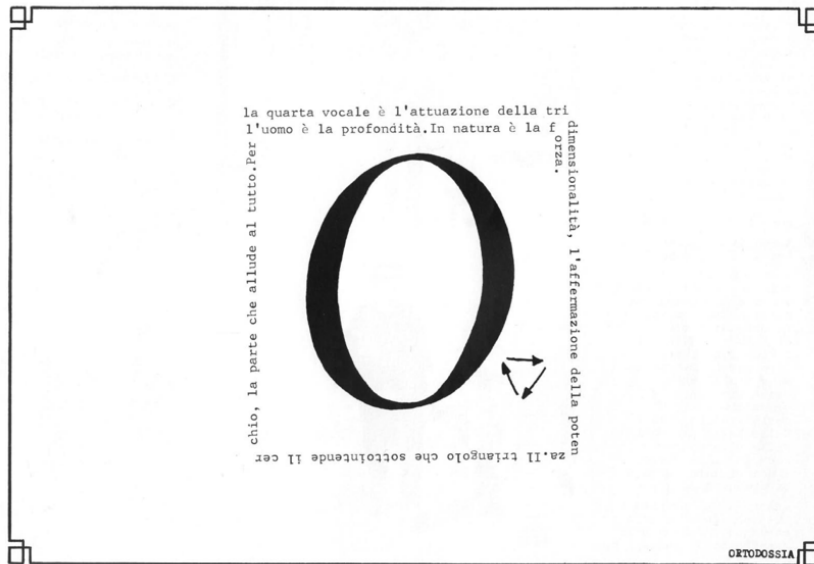


Fig. 4. CCCP Fedeli alla linea, *Catalogue*, 1985.



Fig. 5. CCCP Fedeli alla linea, *Catalogue*, 1985.

As a guideline, the paratextual introduction of the *Catalogue* argues against the limitation of descriptions, particularly of isolated letters, emphasizing the necessity of writing to refer individual elements to a context, a whole, thus urging readers to explore the catalogue through spatial relations, movement, and interactions to stimulate their imagination.

Once again, the concept of paratextuality is revealed as a porous threshold rather than a neat semantic delimitation, as in her book *The Friction of the Frame*, Heller-Andrist quotes J. Hillis Miller's definition of frame as a membrane blurring the distinction between inside and outside, thus allowing an indistinct mutual transition (24). After all, the slogan defining the group "fedeli alla linea" – faithful to the (Party) line – explicitly articulates that the loyalty to a line does not entail obstinately tracing an impassable border. Instead, it acknowledges its continual process of dissolution and reformation, influenced by the intricate interplay of contextual elements – specifically, the constellations shaping the atmosphere and fiction of philo-Soviet sentiment – and the unique, individual imagination inherent to local and personal sensibilities. It is with such awareness and artistic strategy that CCCP, a group that unequivocally played a pivotal role in disseminating Soviet punk imagery to a broader Italian audience, diffuses the sonic fiction of an experience they had not encountered first-hand yet.

Melpignano, a 2000-people town in the then Christian democratic region of Apulia, had been an anomalously communist enclave since 1980 with mayor Antonio Avantaggiato. In June 1988, committed to promote southern Italian music, Sergio Blasi – and the local association Arcinova – coordinated by Antonio Princigalli – obtained Avantaggiato's support to organize a concert to showcase the regional rock scene. In that year, with the title *Compagno Rock*, the publishing house Vallardi released the Italian edition of Troitsky's *Back to USSR*, translated by M. Bughdadi. Inspired by this publication, the communist administration decided to invite to the festival Soviet musicians for a cultural exchange the next year. The proposal, presented to the Soviet embassy in Rome, didn't wait long an answer: "President Michail Sergeevich Gorbachev has seen your project: it is very interesting, and he intends to finance it" (Bisceglia), reads the official response note. The festival, named *Le idi di Marzo* [*The Ides of March*] to honor Gorbachev's election as party general secretary, took place on July 23-24, 1988. Organized under the patronage of the Italy-USSR Association, Arcinova, the Soviet Embassy, and Moscow's cultural association Sputnik, the lineup featured local bands Mista & Missis (Lecce), Circo Braille (Bari) and Downtowners (Rome) alongside Leningrad groups Televizor, Igry, and Sekret, Moscow's New Collection, Tartu's Justament, and Yugoslavian Demolition Group. Additionally, two emerging progressive Italian rock groups were invited, Litfiba and, unsurprisingly, CCCP Fedeli alla Linea.

Under the impulse of Bughdadi's translation, Melpignano administration and Arcinova representative organised, *de facto*, the very first Soviet rock festival in Italy and one of the first in Europe. Yet another important figure can be annumerated amongst the socio-cultural agents making the Italian reception of Soviet rock possible. Alba Solaro, contributing journalist for *Rock-erilla magazine* (1984-1992) and staff journalist at the leftist newspaper *l'Unità* (1985-2000) was amongst the very few announcing the festival on national scale in *l'Unità* (17 July 1988), profusely reporting to the Italian readership the events that would have followed with a sober and attentive pen.

Only post-factum the Italian press would report about the festival with mixed feelings. On July 26, newspaper *La Repubblica* titles the review article “Sconcerto Rock”, characterizing the event as truly disconcerting with a pun on ‘gig’ and ‘appalling’. While acknowledging Melpignano’s “willingness to burn on time more accredited national organizations [...] to this first close encounter with the great seething rock planet that presses between the rifts opened by the new socialist transparency” (Castaldo), the musicians chosen by the Russian embassy are perceived as Western caricatures or entirely incomprehensible. However, the arrival of Igry and Televizor, ensembles representing the emerging Leningrad music underground, is seen as a breath of fresh air, defined, unclearly on what basis, as “a radical and above all truly Soviet context, without philo-Western attitudes”. The majority of the audience is drawn to Litfiba, with some expressing interest in CCCP.

The following day, Solaro in *l’Unità* defines the concert as “paleorock”, especially referring to the performance of beat-pop band Sekret whose style, incarnating (with what Solaro benevolently interprets as irony) the spirit of Beatles and Chuck Berry, strengthens the perception of Russian rock as a palaeographic one (“Paleorock made in USSR”). Recognising that, expectedly, the bands seen in Melpignano cannot be representative of the entire Soviet rock production, and that old, more easily officialised rock examples exists also in the West, Solaro refers to the transgressive rock tradition since the ‘50s as counterbalance, in light that the festival aimed to present a broad spectrum from official to underground formations. Despite the balanced remarks of Solaro, the artists’ selection was, unsurprisingly, heavily mediated by institutional necessities.

Lauded are the performances of Igry and Televizor, who more distinctly embody aesthetics reminiscent of post-punk, new wave, industrial.¹ Through the review, the quest for “deviant” and “transgressive” groups like Aquarium and others described by Troitsky is quite transparent, echoing *La Repubblica*’s expectations for “truly Soviet” groups, radical and not philo-Western. Nevertheless, Solaro notes that the festival’s significance lies primarily in the Soviet musicians’ presence itself rather than in the specific musical styles: “no matter; the first close contact with rock made in the USSR has taken place and promises to continue” (“Paleorock made in USSR”), she affirms while describing the surreal arrival of Igry at the town’s patronal festival, exchanging merchandise and the few records imported with the locals.

The festival was followed by *Back in USSR* on 4-11 September in Rome at the EUR Tourism Park. Organised by the Alcatraz Free University and the Rome Culture Department, the event features a more curated selection by journalist and writer Artemy Troitsky in person, including Igry, Televizor, Zhanna Aguzarova’s Bravo, Antis and Zvuki Mu. It provides an insight of Soviet young culture with movies, photo exhibitions, and even four fashion designers.

¹ Amongst the influences noted are Einstürzende Neubaten, Smitns, Bauhaus, and the Jesus and Mary Chain.

On 14 September Alba Solaro reviews the event. “Arrivederci, compagno rock,” heaping praise to Igry and Televizor, interviews Troitsky, who contrasts the social role of Soviet rock, taken seriously and sometimes apprehensively by authorities, to the entertainment in the West. Rather than a commercialized curiosity, rock should be shown as a vital component of Soviet culture, through sounds, lyrics, messages, and values. The press seems to be more aware of the risks of bringing it out of context, subjecting it to the western gaze with superficiality. As Troitsky notes, though, without understanding the lyrics and the cultural context, it is not easy for the western audience to distinguish between emulation of western tropes and local articulations. Not even when Italian band CCCP uses quite a specular strategy in Italy.

The 1989 edition of the Roman festival sees bands like Avia and Kino. Years later, Kino members recalled the concert in Italy as disorganized and poorly attended by an audience seemingly more interested in simply witnessing “Russians playing musical instruments” rather than a music performance per se (Kalgin 234). Despite Victor Tsoi’s unempathetic annoyance at playing near a camp of displaced compatriots,² reflecting his transition from underground to superstar status, the Italian audience pays little attention to him and applauds Avia’s opening act instead. Newspaper *Il Corriere della Sera* dedicates them the title “Majakovsky [sic] sound,” while *l’Unità*, briefly mentioning Kino as ‘romantic rock,’ publishes “Avia: La protesta è una festa” (Solaro, “Avia”). Despite their attempts to evade labellings as ‘protest music,’ Solaro traces in their performance satire to Soviet bureaucratic rituals imbued with ‘20s avantgarde aesthetic.

The event has a certain resonance also in the USSR, as demonstrated by the reports on the Leningrad *samizdat* journal *RIO*, issue 37 (1989), which even quoted fragments of reviews from Italian newspapers such as *Il Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *l’Unità* and the *Il Gazzettino*. However, in an interview, Avia described the Italian public as quite unresponsive: “They ‘consume’ music there, so they just [...] sit quietly the entire concert, at the end they applaud, or simply leave [...]. Local pop musicians say that [...] if there is any rock music, it is mainly in the north - Milan, Turin. [...] The attitude towards music is completely different there” (Burlaka and Gusev 26).

In Spring 1989, after the European tour, Viktor Tsoi openly addresses the problem of the western exoticizing gaze to *Young Leninists* magazine:

Now in the West there is a very strong fashion for Russia [...]. But the attitude to all this is very unserious, like to matryoshkas: look, the Russians play guitars, almost like we do. [...] The last thing I wanted

² Gurianov’s words from the interview with Kalgin in the same publication: “The concert in Rome. A well-known story. Tsoi was nicknamed ‘stormbringer.’ There was a camp for displaced persons nearby. It was a temporary transit point in Rome: people were migrating from the Soviet Union to Israel via Rome. And after playing at large venues and stadiums, Victor didn’t want to play in front of a bunch of pitiful emigrants. He said, ‘I don’t want to, this isn’t right...’ And then – Providence! A terrible wind blew, the sky was covered with black clouds, and the entire stage, along with the equipment, was simply blown to hell...Everything flew into the sky – the drums, the speakers... Do you know what a Mediterranean storm is like? Everything was swept away, blown away by the wind...It was fantastic, simply miraculous. Everything – there would be no concert! But we still had to play, on the second and third days... But there was no fatalism in it. We just didn’t want to play in front of a handful of emigrants...” (Kalgin 234-35.) Here and elsewhere, unless otherwise indicated, the translations are mine.

was to look like such a *matrioshka*. [...] I decided to go and see how much communication could be established. I can't say that it was very successful, because they rather expected some Russian exoticism from us, and saw instead proper rock music. (Tsoi 1989)

As *The Ides of March* was originally thought as cultural exchange, the Italian bands CCCP, Litfiba, Modena Rats and Mista & Missis landed in the Soviet Union on March 22, 1989. Before them, very few Italian rock groups had done so, and all in the previous few months: Avion Travel, Kim Squad, and Selena Moor. The Russian tour lasted a week split between Moscow and Leningrad, during the election days under Easter. Alba Solaro follows the Italian groups to the USSR, reporting about a rock scene that, relieved from the Brezhnevian repressions, has become, more than the West, an interpreter of societal moods, “as an autonomous, strong, free language; it marks the rhythm of transformation, it is really, now more than ever, a “rhythm of our age” (Solaro, “Cronache da un altro mondo”).

The concert took place on March 24 at the arena of the TsSKA [Tsentral'nyi Sportivnyi Klub Armii], a military multifunctional sports hall in the northwest of Moscow. The atmosphere was completely different from that of Melpignano, and not only for the proverbial grandness of the metropolis' venues. Moscow had seen several big rock bands from Europe and the USA in the past, and the concert didn't attract a big audience, due to a lack of publicity of the event and the prohibitive 10-rubles price of the entrance ticket. Among the few young people in the public, most of the seats are occupied by soldiers of the Red Army sent to the concert. The pressing control of the centre of Soviet empire was palpable: “Russians [...] hold cultural life in high regard. But culture also has to deal with those who govern it” (Solaro, “Cronache da un altro mondo”).

In this highly official setting, the Italian bands observe a surreal and pompous introduction by a tailcoated announcer, who at the end of the concert would proceed to auction the promotional material brought by the Italian bands, together with Greenpeace's *Breakthrough*. “This is the price paid for ending up in the hands of a local organizer with few scruples and little desire to invest in the fine hopes of Italian rock; in fact, Kim Squad and Avion Travel had already found it on their way, with more or less similar stories” writes Solaro. We learn from the story of a Russian band at the concert, Galaktika, that the event was a charity initiative for the restoration fund of Old Moscow (Aleksiev et al.), although the Italians were not very convinced. Members of Rats band reported that both opening bands, Sekret and Galaktika, described as the worst example of old glam rock, performed on lip-sync in front of the cameras with an inexplicable *nonchalance*.

Introduced not without difficulty by the presenter, CCCP played one of their most intense performances, animated by Fatur's almost pornographic energy and Annarella's two-meter-tall costume – a matryoshka gradually stripped away to reveal her floral pinafore and yellow wig.³

³ Annarella's performance was repeated the next morning on the steps of St. Basil's on Red Square, under the eyes of the guards and a curious public (Solaro, “Cronache da un altro mondo”)

The band did not avoid to play its most irreverent songs for the Soviet audience, such as *Radio Kabul*, a song recalling the Soviet-Afghan war; *Huligani Dangereux*, dedicated to the young countercultures in Eastern Europe, and finally *A Ja Ljublj SSSR* [And I love the USSR], a proto-punk reinterpretation of Alexandrov's State Anthem of the Soviet Union played with an electric guitar at increased distortion. Rooted in Reggio-Emilian local culture and layered with diverse characters and imageries, most of their irony and references likely proved unintelligible to the muscovite audience, beyond the band's aesthetic hyper-identification with the Eastern Bloc. Yet the response to the first riffs struck a unanimous reaction and the Emilian punks saw the Red Army soldiers and officials in the first row standing up with a hand upon their heart (Solaro, "Cronache da un altro mondo"). This intense moment not only constitutes an admittedly glorious coronation of the project's poetic, but also the substantiation of an ideal world– and thus its dissolution or metamorphosis.

While the response of the public may have been a conditioned reflex typical of a militaristic imprint – as expected in such highly controlled and institutionalized events – it revealed a convergence of forms and signals able to connect impulses and reactions across the stage, while simultaneously performing its conflation of significations, mutual projections and expectations into one another. While wrapped in irony and critique, CCCP Fedeli alla Linea's sincere homages were welcomed, yet without a recognition of their *stēb* from Reggio Emilia let alone of any hyper-identificative element in the performance. Mirroring performativities, when generated from different perspectives – such as artistic imagination or Pavlovian conditioning – create likely misaligned reflections. Nonetheless, CCCP at last met their own imaginary East and in its highest ceremonial form, not only blurring the line between fiction and reality, but also proving that misalignment can take different forms and can bring asymmetrical epiphanies.

The highly controlled environment of Moscow changes drastically in Leningrad, that is seen by the Italians as a liberation (*Kissing Gorbaciov*).⁴ The musical event is divided between legendary Rock Club and the House of Cultures on the following day, when CCCP band open the concert. The venue is crowded with rockers and very young punks. When the band appears on stage, a voice yells *Emilia Paranoica*, the title of one of their most famous songs: it was the president of the Urals' Rock Club, who heard the song in Melpignano. The first seeds of exchange had been planted.

Despite the Italians' enthusiasm for the vibrancy of Leningrad underground music scene, and the proximity with groups like Kino, Pop-Mekhanika and others, they encountered challenges in establishing meaningful interactions with local artists and residents. The band Rats reported

⁴ *Kissing Gorbaciov* is a documentary by Andrea Paco Mariani and Luigi D'Alife that traces the story of CCCP's tour in the Soviet Union through unpublished archival material and testimonies from those directly involved. I want to thank Massimo Zamboni for bringing this documentary to my attention during my article's writing process in 2022 and for connecting me with the filmmakers, who graciously allowed me to view the film prior to its release.

that the intentional assignment of an additional interpreter, named Svetlana, alongside their designated one, purposefully maintained a considerable distance from direct interactions. Moreover, the placement of their hotel located away the city centre further impeded opportunities for possible engagements.

Interviewed by Daniela Amenta soon after, CCCP Fedeli alla Linea confirmed that their visit to Russia partially validated their wager of the imaginary, even in the confirmation of how their performances mirrored ‘Soviet cabarets’ and noticing how ‘serious’ Emilians understand Mayakovsky and “the desire, the beauty, the infamy and even the terror of the Soviet people’s drive to change the world” (“Interview with CCCP fedeli alla linea”).

In November of the same year, as the Berlin Wall falls, CCCP band is recording its final album, *Epica Etica Etnica Pathos* (1990) in collaboration with Gianni Maroccolo of *Litfiba*, whom they befriended during the tour in the USSR. In the album’s press release, the group reflected on the reunification of Germany, seeing it as the conclusion of an era and the artistic journey of CCCP while “now the transparency that clashes with the pond colour of the waters and yet invites us; we fear for the Latvian swimmers, the Armenians, the Azeri swimmers and the Don boatmen, but these days fate seems to be in the hands of those who want it, and on shaky platforms, those who want to decide decide decide. And so we have decided”.

In later interviews, Ferretti remarked that the CCCP project symbolically reached its conclusion in Moscow, during the Red Army soldiers’ reaction to their cover of the Anthem, unaffected by the possibility that it was all a parody. “We felt that Russia was like home [...]. It was a world in shambles - beautiful but in shambles [...] and for us that was the end, the conclusion” (*Kissing Gorbaciov*).

This particular story of contact between Italian and Soviet rock doesn’t unfold through open dialogue, clarity, or immediate mutual understanding. Rather, it stems from the allure of an enigmatic world, fulfilled in a mirroring of poetic similitudes drawn mainly from imaginative reconstructions based on official and limited information, institutional mediations and *lakirovki* [varnishing], all traversing a wall in the process of dissolution. It could be argued, along the metaphor of a CCCP slogan “Fedeli alla linea/La linea non c’è [Faithful to the line/but there is no line]” but also the Lotmanian definition of limit, that it reflects the story of how the line, the frame of Italo- (and Western-) Soviet relations moves in history.

Most foreseeably, when the actors of the international network had set up a real contact, the encounter is strongly mediated by a still State-driven cultural policy decision on the Soviet side, limiting a genuine exchange between artist yet revealing a glimpse of the controlled context soviet rockers had been living in – and how the central power of the capital reflects it portentously.

From the first articles, it’s notable the inability of the Italian audience not only to understand that Western tendencies in Soviet rock are, starting from the *stiliagi* and their *roentg-*

enizdats with American rock-n-roll, part of the underground, but also to recognise Eastern European music culture as European. A certain exoticization emerges in the Italian initial reception, expecting the Soviet counterpart to be more primitive ('paleolithic') and unaware of the Western trends – and somehow extraneous to European cultures – than they really were and, above all, radically engaged against the State, ignoring how in late soviet times the strategy had long been that of closed circles or *tusovki* retaliating their space of freedom rather than openly protesting.

The clearest understanding that emerges after the very first encounter with soviet rock is the perception of a strong societal power that is tight to values rather than specific aesthetic forms, as generally expected by the Western audience. The contribution of Troitsky in informing the Italian audience is not only in the activity as writer of the book *Compagno rock*, translated by an untraceable M. Bughdadi. Troitsky actively interacted with Italy in curating personally events able to contextualise the soviet musical panorama, and collaborating with media and magazine interviews to explain what the Italian ear cannot hear easily. Journalist Alba Solaro, the first to document regularly this event since its inception, seems to listen to understand and diffuse such concepts in *l'Unità* and *Rockerilla* even before the travel to Russia.

On the front of the imaginary, CCCP band justify its philo-soviet aesthetic from the desire to restore some balance in an increasingly Americanised Europe, being aware of becoming a province of its empire and, regarding the Soviet Union, as another empire. And acting as such, by reflecting regional references with forgotten parts of European cultures such as the eastern one, Asian Republics, even the Muslim ones. This hybridised form as a form of resistance of a political and cultural system that is dissolving, giving space only to the American one, is the principal reason for the creation of a sonic fiction able to break through the inescapable cultural homologation through sonic experiences of possible different worlds and imageries. Thus, the philosovietism in the art of this group is not a form of cultural mediation based on concrete artefacts or ideologies from the USSR, but on atmospheres and affects able to evoke alternatives the audience has the faculty of integrating and interpreting in their own situated way.

In this sense, the Italian reception of Soviet counterculture in the rock scene starts from the sonic fiction of an Emilian band – the CCCP – that, even before a concrete contact with Soviet rock culture, created an imagery that although openly local, shaped the Italian expectations and thus reception of Soviet rock, operating through a cultural mediation that operates despite and on the absence of an actual interlocutor and still is able to preserve some aspects of the nuanced and liminal language of Soviet non-officiality and to consciously translate in its own “imaginary East” or *zagranitsa*.

An intriguing facet arising from the acknowledgment of Italy's provinciality in the Cold War context is the foreshadowing of decolonial reclaims. As early as 1984, CCCP band clarified – as mentioned also to Tondelli – that their affinity was not pro-Russian, but extended to a fondness

for the cultures of Asian and Muslim Republics. Upon the dissolution of the CCCP band, Ferretti and Zamboni founded the band Consorzio Suonatori Indipendenti, aka CSI, an acronym reminiscent of the Italian term for the Commonwealth of Independent States. This perspective anticipates the imagery of the current decolonial shift in the aftermath of Russia's conflict with Ukraine.

REFERENCES

- Alekseev, Aleksander, et al. *Kto est' kto v sovetskom roke*. Ostankino, 1991.
- Amenta, Daniela. "Interview with CCCP fedeli alla linea". *Il Mucchio Selvaggio*, no. 141, October 1989.
- Bertelé, Matteo. "Venice 1977: (Counter)Celebrations of the October Revolution." *Twentieth Century Communism*, no. 13, 2017, pp. 67-88.
- Burlaka, Andrei and Gusev, Nikolai. "RIO." *Leningrad*, no. 37, 1989, pp. 21-27.
- Castaldo, Gino. "Sconcerto Rock." *La Repubblica*, 26 July 1988.
- Coates, Stephen, et al. *X-ray audio: the strange story of Soviet music on the bone*. Strange Attractor Press, 2015.
- Daughtry, J. Martin. "'Sonic Samizdat': Situating Unofficial Recording in the Post-Stalinist Soviet Union." *Poetics Today*, vol. 30, no. 1, Mar. 2009, pp. 27-65.
- Ferretti, Giovanni Lindo. *Barbarico*. Mondadori, 2013.
- Heller-Andrist, Simone, and Jacques Derrida. *The Friction of the Frame: Derrida's "Parer-gon" in Literature*. Francke, 2012.
- Kalgin, Vitaly Nikolaevich. *Viktor Tsoi*. Molodaja Gvardia, 2016.
- Khan-Magomedov, Selim O. *Rodchenko: the complete work*. MIT Press, 1986.
- Kissing Gorbaciov*. Directed by Andrea Paco Mariani and Luigi D'Alife, SMK Factory, 2023.
- Kind-Kovács, Friederike. *Written Here, Published There*. CEU Press, 2014.
- Kushnir, Alexander. *Zolotoe podpol'e: Polnaya illiustrirovannaya entsiklopediya rok-samizdata (1967-1994). Istoriya. Antologiya. Bibliografiya*. Dekom, 1994.
- Lipovetsky, Mark. *Charms of Cynical Reason: Trickster in Soviet and Post-Soviet Culture*. Academic Studies Press, 2011.

- Lotman, Juri, and Wilma Clark. "On the Semiosphere." *Sign Systems Studies*, vol. 33, no. 1, 2005, pp. 205-29.
- Lotman, Yuri. *The Structure of the Artistic Text*. 1970. Ann Arbor, 1977.
- Matveeva, Anna. "Mesta sily neofitsial'nogo iskusstva Leningrada. Chast 1. Kvartirnye vystavki." *Artgid*, 29 June 2015.
- Maiakovsky, Vladimir, and Varvara Stepanova. *Groznyi smekh. Okna Rosta*. GIKhL, 1932.
- Maryl, Maciej, et al. *New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of Dissent: Joint Review Report*. 2019.
- Yurchak, Alexei. *Everything Was Forever, until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press, 2006.
- "Rokkettari di tutto il mondo, unitevi." *TG1*, 22 December 1986.
- Schulze, Holger. *Sonic Fiction*. Bloomsbury Academic, 2020.
- Solaro, Alba. "Paleorock made in USSR." *l'Unità*, 27 July 1988, p. 25.
- . "Arrivederci, compagno rock." *l'Unità*, 14 September 1988, p. 24.
- . "Cronache da un altro mondo con i CCCP e i Litfiba in tour in Russia." *Rockerilla*. n. 105, May 1989.
- . "Avia: La protesta è una festa," *l'Unità*, 9 September 1989, p. 21.
- Stingray, Joanna, and Madison Stingray. *Red Wave. An American in the Soviet Music Underground*. DoppelHouse Press, 2020.
- Tondelli, Pier Vittorio. "Punk, hammer and sickle." *L'Espresso*, 18 November, 1984, pp.186-191.
- Troitsky, Andrey. *Compagno rock: La vera storia del rock sovietico, i movimenti giovanili, la Perestrojka*. Vallardi, 1988.
- Tsoi, Viktor. "Interview with Anna Goncharova." *Molodoy Leninets* (Volgograd), April - 6 May 1989.
- Verri, Giacomo. "Collezionismi: il rock sovietico di Gian Piero Piretto." *Giacomo Verri Libri*, 26 October 2016, giacomoverri.wordpress.com/2016/10/26/collezionismi-il-rock-sovietico-di-gian-piero-piretto/. Accessed 13 February 2026.

RECENSIONI



ENΘYMHMA

Recensioni

RECENSIONE DI PAOLO TAMASSIA (A CURA DI), *LE TRADUZIONI DELLA POETICA DI ARISTOTELE. DAL CINQUECENTO A OGGI* (CAROCCI, 2026)

REVIEW OF PAOLO TAMASSIA (EDITED BY), *LE TRADUZIONI DELLA POETICA DI ARISTOTELE. DAL CINQUECENTO A OGGI* (CAROCCI, 2026)

Daria Biagi

 ORCID: 0009-0007-9929-2283

Università degli Studi dell'Aquila (ror: 01j9p1r26)

Che una disciplina come la teoria letteraria possa vantare duemila anni di storia è un fatto inscindibilmente legato al prestigio di cui gode il trattato che ne è considerato il fondatore, la *Poetica* di Aristotele. Che la *Poetica* possa essere letta come un trattato di teoria letteraria, tuttavia, è a sua volta un fatto inscindibilmente legato alle interpretazioni che di esso ha dato la modernità. Il volume *Le traduzioni della Poetica di Aristotele. Dal Cinquecento a oggi*, curato da Paolo Tamassia, si propone di ricostruire la storia di queste interpretazioni attraverso quattro secoli, partendo dalla fase in cui la riscoperta del testo greco inaugura in tutta Europa una nuova stagione di traduzioni e arrivando al momento chiave in cui, nella Francia degli anni settanta, la *Poetica* viene riletta alla luce del pensiero strutturalista e posta all'origine di ogni riflessione narrativa, arrivando a coincidere con quella che Antoine Compagnon chiamerà «l'art de la construction de l'illusion référentielle».

Il volume raccoglie gli interventi del convegno tenutosi all'Università di Trento nel marzo del 2021, ed è parte del progetto di digitalizzazione delle traduzioni della *Poetica* che lo stesso Tamassia ha il merito di coordinare nell'ambito del laboratorio LETRA. Si tratta di un progetto che si inserisce nel quadro di un diffuso interesse per la ricezione moderna e contemporanea del trattato aristotelico, interesse che soprattutto nell'ultimo decennio ha dato origine a numerose pubblicazioni: nel 2016 la rivista francese «Littérature» ha dedicato un numero all'ormai celebre traduzione pubblicata nel 1980 da Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, con testimonianze dei due traduttori e un ricordo di Tzvetan Todorov che, con Gérard Genette, aveva accolto il volume nella collana «Poétique» di Seuil (*Aristote, l'aventure par les concepts*, n. 182, a cura di Bérenger Boulay, Frédérique Fleck e Florian Pennanech); tra il 2020 e il 2023 volumi monografici hanno fatto luce sulle diverse fasi della

Biagi, Daria. "Recensione di Paolo Tamassia (a cura di), *Le traduzioni della Poetica di Aristotele. Dal Cinquecento a oggi* (Carocci, 2026)". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 369-374.

ricezione fra Italia e Francia (ricordo in particolare *The vernacular Aristotle: translation as reception in Medieval and Renaissance Italy* di Eugenio Refini, 2020; *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond* a cura di Bryan Brazeau, 2020; *La Condition narrative. La fable de l'aristotélisme* di Antonino Sorci, 2023); e nel 2025 è uscito infine il *Brill's Companion to the Reception of Aristotle's Poetics*, a cura di Christine Mauduit, Guillaume Navaud e Olivier Renault. Smarcandosi in parte dai lavori precedenti, il progetto coordinato da Tamassia sceglie di focalizzarsi sulle traduzioni, facendo proprio il presupposto, ormai non più circoscritto agli studi di traduttologia, che ogni traduzione sia sempre, anche, un'interpretazione.

La storia delle traduzioni è infatti soprattutto una storia di manipolazioni, quelle a cui il testo di partenza è sottoposto ogni volta che la sua presenza torna ad essere vitale all'interno di un determinato sistema letterario. E se la sorte di un'opera che ha avuto circolazione internazionale è sempre inscindibile da quella delle sue traduzioni, la *Poetica* di Aristotele rappresenta un caso addirittura paradigmatico di quanto possa diventare difficile stanare l'originale sotto secoli di riscritture, commenti e reinterpretazioni. Il testo originale finisce per diventare – per riprendere un'espressione usata da più d'uno degli autori – un «fantôme», e il fuoco dell'interesse si concentra tutto su quelle che potremmo chiamare le sue innumerevoli manifestazioni. Particolarmente illuminanti diventano, nel caso analizzato qui, i momenti in cui i principi del testo aristotelico cozzano con i valori estetici o morali di un dato contesto: ogni volta che la *Poetica* contraddice le “regole dell'arte” di un'epoca, infatti, si fa più urgente la necessità di addomesticarla, di tornare sul testo ora alla luce di migliori conoscenze filologiche e linguistiche, ora alla luce di nuove visioni della letteratura o dell'arte in generale. Prima di soffermarsi sul modo in cui i singoli saggi declinano questo problema, tuttavia, sarà utile tracciare una breve sintesi delle principali traduzioni europee, così come emerge da un attraversamento del volume nel suo complesso (è evidente infatti, non fosse altro che per la spietata assenza di abstract e indici dei nomi, che dal lettore ci si aspetta qui un'attenzione devota dalla prima all'ultima parola).

Nota nel mondo latino solo attraverso i passi citati da Orazio nell'*Epistola ai Pisoni*, ancora nel corso del Medioevo la *Poetica* di Aristotele è un testo a cui viene dedicata scarsa attenzione: la traduzione latina del commento di Averroè realizzata da Ermanno il Tedesco (1256) e la versione latina del trattato di Guglielmo di Moerbeke (1278) sono tutto ciò di cui dispongono i lettori del tempo. È in età umanistica, con la riscoperta dell'originale greco, che l'interesse per Aristotele riceve un nuovo impulso: il primo a misurarsi con una traduzione integrale della *Poetica* è il piacentino Giorgio Valla (1498), a cui farà seguito la fortunata versione, sempre in latino, di Alessandro Pazzi de' Medici (1536). La fase più vivace della ricezione, complice anche la diffusione dei testi a stampa, si ha però nella seconda metà del secolo, che vede la pubblicazione di numerosi commenti – tra cui quelli di Francesco Robortello (1548), Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi (1550), Piero Vettori (1560) – e dei primi volgarizzamenti: a inaugurare la serie è la *Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina* di Bernardo Segni (1549), seguita dall'in-

fluente versione commentata del filologo modenese Lodovico Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, 1570) e dalla traduzione del senese Alessandro Piccolomini (*Il Libro della Poetica d'Aristotele*, 1572), accompagnata tre anni dopo dal volume delle *Annotazioni*. Le traduzioni e i commenti di questa fase tracciano le coordinate entro cui si svilupperà la riflessione successiva, e ne stabiliscono anche i vincoli: primo fra tutti il precetto dell'adesione alle unità di tempo, luogo e azione, che – introdotto dai commentatori ma di fatto assente in Aristotele – rimarrà a lungo, com'è noto, un pilastro del teatro classico francese. A partire dal seicento nuove traduzioni della *Poetica* vengono pubblicate in diversi paesi europei: a Leida esce nel 1610 la versione latina commentata del filologo olandese Daniel Hensius, che accanto alle traduzioni cinquecentesche italiane avrà larga influenza sulla ricezione francese; e nel 1623 una ulteriore versione in latino – che sarà quella letta da Henry Fielding – viene pubblicata in Inghilterra per mano di Theodore Goulston. Tre anni più tardi appare a Madrid la prima traduzione in spagnolo ad opera di Alonso Ordóñez, mentre nel 1671 un non meglio identificato “signore di Norville” dà alle stampe la prima traduzione in francese, rivolta a un pubblico non specialistico e priva di note e commento. La serie delle traduzioni francesi, che avranno larga diffusione nei due secoli successivi, prosegue nel 1692 con la versione di André Dacier, traduttore anche di Orazio, e nel 1771 con quella dell'abbé Batteaux, che affianca alla *Poetica* di Aristotele l'*Ars poetica* di Orazio, il *De arte poetica* di Marco Girolamo Vida (tradotte dallo stesso Batteaux) e l'*Art poétique* di Nicolas Boileau; per arrivare fino agli albori dell'età romantica, quando il drammaturgo Marie-Joseph Chénier pubblica una quarta versione in polemica con le precedenti e ostinatamente ancorata ai principi del classicismo. Ancora a metà del XVIII secolo esce inoltre, a cura del filologo Michael Conrad Curtius, la prima traduzione integrale tedesca (1753), che sarà recensita e apprezzata da Lessing e letta con entusiasmo – ma anche con una certa consapevole distanza – da Goethe e Schiller. Nel corso del secolo seguente l'avvento del romanticismo comporterà in tutta Europa un progressivo rifiuto del magistero aristotelico, e la *Poetica* – soprattutto in Germania – verrà accantonata da una pratica drammaturgica ansiosa di emanciparsi da tutto ciò che proviene dalla Francia, e da un pensiero filosofico (e filologico) che tra il mondo degli antichi e quello dei moderni vede soprattutto una profonda frattura. Perché la *Poetica* torni al centro della riflessione teorico-letteraria sarà necessario dunque attendere il Novecento: tra gli anni trenta e gli anni cinquanta si rifanno ad Aristotele i teorici della scuola di Chicago (i cosiddetti *New Aristotelians*), mentre studiosi come György Lukács o Erich Auerbach testimoniano come, anche nel mondo tedesco, il confronto con i concetti aristotelici fondamentali – quello di *mimesis* su tutti – non sia in realtà mai venuto meno. È però in Francia che si gettano le basi del nuovo paradigma interpretativo che rilegge la *Poetica* alla luce dello strutturalismo: questa nuova lettura, che interpretando il concetto di *mimesis* come *rappresentazione* anziché *imitazione* vede in Aristotele una sorta di primo narratologo della tradizione occidentale, trova la sua compiuta realizzazione nella traduzione di Dupont-Roc e Lallot, e verrà ulteriormente legittimata dagli studi di Paul Ricoeur.

Anche da questa sommaria ricognizione cronologica emerge come gli snodi fondamentali della ricezione della *Poetica* abbiano luogo tra Italia e Francia, e il volume dedica infatti alle traduzioni realizzate in queste due aree geografiche la maggior parte dei contributi, in italiano e in francese. Inaugurano la riflessione gli interventi di Guido Paduano e Daniele Guastini, che del trattato aristotelico sono entrambi non solo studiosi ma anche traduttori: mentre l'intervento di Paduano ("Il realismo di Aristotele", 17-24) si concentra su alcuni lemmi chiave e in particolare sul concetto greco di *mimesis*, il saggio di Guastini ("Come intendere il termine σπουδαῖος-α-ον nella *Poetica*?", 25-35) propone una sottile analisi del termine *spoudaîos*, sottratto alle letture moraleggianti affermatesi a partire dal cinquecento ("virtuoso", "buono") e ricollocato all'interno di un'area semantica che ha piuttosto a che fare con l'ambito dell'impegno, della fatica, della difficoltà dell'agire. Tà *spoudaîa*, le «cose serie» oggetto della tragedia, sono dunque quelle in cui l'uomo si ritrova di fronte a qualcosa che va al di là del suo controllo, ed è costretto a prendere atto di come il suo operato, per virtuoso che sia, non lo metta a riparo dai rovesci della sorte. Ad affondi analoghi su termini o espressioni specifiche sono dedicati molti altri contributi del volume, che affiancando più soluzioni traduttive mostrano come interpretazioni diverse abbiano aperto la strada a riflessioni estetiche molteplici: su questa linea si collocano il saggio di Paolo Tortonese ("L'intrusion du bonheur (*Poétique*, 1450a, 16-19)", 37-51), dedicato all'unico passo del trattato, da molti considerato spurio, in cui compare il termine *eudaimonîa*; quello di Guillaume Navaud ("Traduire l'*opsis*", 177-94), che mostra le differenti interpretazioni del termine *òpsis* e la loro compromissione con l'intento di marginalizzare o al contrario valorizzare la componente scenica della tragedia; e infine il saggio di Caroline Masini ("La *Poétique* d'Aristote, un renfort. Retour sur une étude du muthos aristotélicien dans une perspective de poétique de la scène théâtrale contemporaine", 285-298), che unendo alla riflessione teorica l'esperienza pratica della drammaturgia torna sulle implicazioni del termine *mûthos*, reso con "fable", "histoire", "mythe", "mise-en-intrigue", e che l'autrice suggerisce infine di immaginare come un equivalente del francese "fabulation", per sottolinearne la dimensione attiva già nell'opera dell'autore che scrive.

Un'altra serie di contributi si sofferma invece sull'analisi di singole traduzioni, o sul confronto tra due o più versioni. Il saggio di Niccolò Magnani ("Giorgio Valla fra traduzione ed esegesi: dalla *Poetica* (1498) al *De expetendis et fugiendis rebus* (1501)", 105-15) si concentra sulla traduzione latina di Valla, vista come un primo tentativo di armonizzare la lezione di Aristotele con le necessità del contemporaneo; mentre i saggi di Pierre Frantz, Déborah Blocker e Gauthier Ambrus analizzano in successione le prime quattro traduzioni della *Poetica* in francese: Frantz ("La traduction de Batteux et la fin de l'aristotélisme théâtral français", 209-18) mette a confronto le versioni di Dacier e Batteaux; Blocker ("«Rien n'est beau que le Vrai»: l'abbé Batteux dans la Babel des *Quatre poétiques* (1771)", 219-36) torna sulla traduzione di Batteux analizzata però nel quadro delle "quattro poetiche" che Batteaux traduce e pubblica come un progetto unico; Ambrus ("Fin de la tragédie? La traduction de la *Poétique* par Marie-Joseph Chénier à l'aube du XIXe siècle", 237-49)

si sofferma infine sul caso singolare della meno nota traduzione realizzata da Chénier nel 1816, quando la nascente estetica romantica sta ormai rendendo obsoleti i principi del classicismo: condotta quasi parola per parola sul testo greco, nella sua inattualità la versione di Chénier si rivela un progetto a suo modo dirompente, che riscopre la dimensione sociale del teatro antico e ne conserva gli elementi caratterizzanti – a cominciare dal coro, che Chénier progettava di mantenere nel suo allestimento, mai andato in scena, dell'*Edipo re*. L'indagine su singole traduzioni di particolare rilevanza si estende anche al di là dell'area italo-francese: alla Spagna del primo seicento, nella quale Alonso Ordóñez realizza la prima traduzione in castigliano che, basandosi non sul testo greco ma su una sorta di "collage" di traduzioni latine e volgari, introduce concetti assenti dall'originale ma destinati ad avere grande rilevanza nella teoria letteraria successiva (Javier Patiño Loira, "Pensar desde la traducción: la noción de 'agudeza de ingenio' en un pasaje de *La poética* de Aristóteles (1626) de Alonso Ordóñez", 155-66); all'Inghilterra elisabettiana, in cui il lessico e i principi aristotelici vengono liberamente reinterpretati da sir Philip Sidney nella sua *Apology for Poetry* (Friederike Ach e Sherri (Chiayi) Lee, "Reworking Aristotle in Sidney's *Defence*", 251-63) e alla Germania di metà Settecento, dove la traduzione di Curtius, apparsa nel 1753 ad Hannover con il titolo *Dichtkunst*, mostra i segni dell'influenza della nascente estetica filosofica, tracciando le direttrici teoriche del dibattito successivo (Maurizio Pirro, "Michael Conrad Curtius e gli inizi della ricezione tedesca della *Poetica* tra filologia ed estetica", 195-208).

Per chi si interessa in senso lato alle dinamiche di traduzione e manipolazione dei testi, meritano attenzione i saggi che si concentrano sulle fasi in cui la *Poetica* rappresenta per gli interpreti un'autorità problematica, che è necessario mettere in sintonia con i principi della propria epoca. Il trattato diventa in questi casi uno strumento di conflitto per legittimare posizioni persino opposte: se nel contesto che vede gli *studia humanitatis* rimpiazzare il sistema delle arti liberali la *Poetica* serve a giustificare una visione essenzialmente letteraria del teatro, a scapito delle sue componenti performative (come ricostruisce Eva-Verena Siebenborn, "*Hedysmenos logos* e *melopoia* tra musica e poetica: *rhythmos* e *harmonia* nelle poetiche aristoteliche del Cinquecento (Maggi/Lombardi, Castelvetro)", 117-38), nella Spagna del primo seicento la stessa viene impiegata, esattamente all'opposto, come leva argomentativa per legittimare l'importanza della danza, valorizzandone la dimensione rappresentativa e non semplicemente edonistica (Florence d'Artois, "Comment l'art chorétique imite-t-il? Poétiques espagnoles de la danse (1596-1648)", 139-54). La problematicità della *Poetica* emerge dai saggi dedicati alle traduzioni cinquecentesche (Giulia Fiore, "«E tragico e molto umano». Etica e poetica della tragedia nell'esegesi cinquecentesca di Bernardo Segni", 53-73; Eugenio Refini, "«Di natura investigativi e accomodati all'invention»: scelte traduttive per una lettura "non poetica" della *Poetica*", 75-87; Giancarlo Alfano, "Che cosa vuole dire «come noi»? Interpreti cinquecenteschi latini di *Poetica* 1448a", 89-104), traduzioni che testimoniano lo sforzo degli esegeti nel trovare un compromesso tra il principio del puro piacere della *mimesis*, così come emerge dal testo aristotelico, e quello della *utilitas* ereditato dalla tradi-

zione latina, e di dar spazio alla dimensione etica e filosofica del trattato accantonando le letture che valorizzano invece gli elementi poetici. La *Poetica* continuerà a essere un problema per il seicento barocco, che ama portare sulla scena teatrale le macchine e che si trova di conseguenza a dover giustificare il passo che sconsiglia al drammaturgo di sciogliere il conflitto tragico per mezzo della *méchanè*, risolvendolo come un'interdizione a ricorrere non tanto alla macchina quanto all'elemento irrazionale (Anne Duprat, "Aristote, l'inventeur et sa machine. Une métalepse du discours classique sur le théâtre (1600-1650)", 167-76); e sarà ancora un problema per Manzoni, che in linea con le posizioni del «Conciliatore» contesterà a più riprese il principio delle tre unità, attaccando non Aristotele ma il suo interprete Calstelvetro (Diana Perego, "La speculazione teorica di Manzoni sulle unità di tempo e di luogo e la *Poetica* di Aristotele volgarizzata da Ludovico Castelvetro", 265-83). Ma Aristotele sarà un problema serio soprattutto per gli strutturalisti francesi: il principio dell'autosufficienza del testo, e la convinzione dell'inessenzialità di ogni legame referenziale col mondo esterno, risulteranno infatti patentemente incompatibili con l'inaggrabile concetto di *mimesis*. Quest'ultima tappa dell'addomesticamento di Aristotele è ricostruita dal saggio di Antonino Sorci, "La *Poétique* au Seuil: un tournant pour la théorie narrative" (297-311), che chiude idealmente il volume (idealmente perché il saggio conclusivo è in realtà quello di Philippe Beck, "La fin du genre anonyme ou: qu'est-ce qu'une poésie aristotélécienne?", 313-17). Questo "Aristotele strutturalista" nasce durante i seminari che Dupont-Roc e Lallot tengono nel corso dell'anno accademico 1973-1974 presso l'École Normale Supérieure insieme a Genette e a Todorov, i quali, includendo poi il volume nella collana da loro diretta che raccoglie i testi cardine della teoria letteraria, pongono di fatto Aristotele all'origine della narratologia occidentale, fornendo allo stesso tempo il prestigio di una tradizione bimillenaria a una disciplina di recentissima fondazione. L'idea che la *mimesis* sia una forma di rappresentazione (e implichi dunque una componente creativa), e che sia strettamente connessa alla dimensione narrativa del *mûthos*, è alla base del cambio di paradigma di cui Sorci discute le conseguenze nella seconda parte del suo intervento, riservando uno sguardo decisamente critico alle teorie postclassiche della narrazione che, sebbene nate in seno a questo "tournant", hanno smarrito a suo parere la potenza trasgressiva del primo strutturalismo.

Lungi dall'avere un intento meramente erudito (sebbene qualcuno dei contributi si avventuri poco al di là di questa dimensione), il volume intende dunque riflettere in primo luogo sui momenti in cui le traduzioni della *Poetica* hanno rappresentato uno strumento di lotta all'interno del campo letterario, ponendo, di volta in volta, poste in gioco diverse che è possibile ricostruire a partire dalle poetiche dei singoli traduttori o, laddove questo non sia possibile, dalla conoscenza dei diversi contesti culturali. E come ben emerge dall'intervento di Sorci (che meriterebbe in realtà di essere letto per primo) si tratta di una storia tutt'altro che conclusa: la questione dell'interpretazione della *mimesis*, in particolare, continua a porre domande agli studiosi contemporanei, consapevoli del fatto che, se intenderla come rappresentazione è un anacronismo non

del tutto giustificabile, e dunque è forse un po' troppo, interpretarla come semplice imitazione è senz'altro un po' *troppo poco*. La riflessione che vede in essa una forma di conoscenza legata in primo luogo alla capacità di "mettere in successione" i singoli elementi della percezione ha in ogni caso conseguenze troppo significative perché sia possibile cancellarla con un colpo di spugna come altri relitti dello strutturalismo: varrebbe ad esempio la pena chiedersi – come ha già fatto altrove Daniele Guastini – se quest'idea non sia da mettere in relazione, prima ancora che con lo strutturalismo, con una teoria della conoscenza eminentemente moderna che ha le sue radici nel pensiero kantiano. Dopo l'età di Goethe, al quale Schiller confidava di aver capito solo dopo la lettura diretta della *Poetica* perché in Francia esegeti, poeti e critici ne avessero paura «come gli scolari della bacchetta», in Germania la riflessione aristotelica prende infatti una piega diversa rispetto a quella francese, ma non del tutto inconciliabile. Che il *Nachhamung* proposto da Curtius per tradurre *mimesis* sia troppo semplicistico appare presto chiaro ai traduttori ottocenteschi, che iniziano a sperimentare altre soluzioni di compromesso – *nachahmende Darstellung*, per esempio, "rappresentazione che imita" – soluzioni che saranno evidentemente alla base di quella che, negli anni trenta del Novecento, sarà la *mimesis* secondo Erich Auerbach: una *dargestellte Wirklichkeit*, ovvero una realtà, per l'appunto, rappresentata.

Recensioni

RECENSIONE DI MARTINA MISIA, *PROBLEMI DELL'IBRIDAZIONE. IL REALISMO MAGICO* (MIMESIS, 2025)REVIEW OF MARTINA MISIA, *PROBLEMI DELL'IBRIDAZIONE. IL REALISMO MAGICO*
(MIMESIS, 2025)

Chiara Portesine

 ORCID: 0000-0002-6348-2030

Scuola Normale Superiore di Pisa (ror: 03aydme10)

In un'epoca in cui la contaminazione è diventata un nuovo parametro canonizzante (i progetti devono essere concorsualmente ibridi per ottenere finanziamenti, premi o incentivi), l'analisi di Martina Misia parte da una domanda tanto elementare quanto spiazzante: «le ibridazioni sono tutte egualmente valide?» (12). Basta qualche parola-chiave della *French Theory* per ottenere una patina di autorevolezza ed *engagement*? Svuotati del loro valore storico, il Molteplce, la Differenza e la Relazione regrediscono a segnaposti del pensiero: «nozioni vaghe» che, se ancora ci persuadono politicamente, non reggono alla prova dei testi. Se nei saggi accademici le categorie sbiadiscono in aforismi – l'epigrafe con «funzione puramente cosmetica» (44) –, Misia non vuole rinunciare al corpo a corpo con le fonti. Non la sintesi sorniona, la parola-*hashtag* da offrire al mercato dell'editoria scientifica, ma un'argomentazione che mantenga aperte le contraddizioni e gli aspetti inconciliabili delle teorie.

Oltre a un dialogo profondo con i libri di Giovanni Bottirolì, l'impostazione di Misia recupera alcune prospettive novecentesche (la psicoanalisi di Freud e Lacan, la filosofia di Heidegger e la teoria di Bachtin), scommettendo su un'ibridazione che possa rappresentare uno strumento di attivazione (e di allarme) rispetto ai testi. Misia non nasconde le frizioni esistenti tra questi sistemi, uniti però dal rifiuto di qualsiasi identità rigida. Riattraversare criticamente il pensiero di questi autori serve anche a superare qualche malinteso sedimentatosi nelle bibliografie. Ad esempio, la nozione di «dialogismo», non più interrogata ma ripetuta meccanicamente dagli studiosi, ha alimentato nel tempo un'immagine «irenica» di Bachtin, eliminando la «necessità della lotta come spazio indispensabile per la ricerca di un'autenticità» (25). Fin dalla Grecia antica, la letteratura è

Portesine, Chiara. "Recensione di Martina Misia, *Problemi dell'ibridazione. Il realismo magico* (Mimesis, 2025)". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 375-378.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

«la dimensione in cui il pluralismo conflittuale dei modi di identità si è manifestato in tutta la sua ricchezza» (21). Proprio *La nascita della tragedia* sancisce la fondazione delle moderne estetiche conflittuali (54). In Nietzsche, infatti, apollineo e dionisiaco si stimolano a vicenda senza mai accontentarsi di una sintesi compromissoria o del prevalere agonistico di una polarità.

Per Misa, questa prospettiva estetica – una «metafisica per artisti», citando ancora Nietzsche (*Tentativo di un'autocritica*, 1886) – deve restare «il punto di vista con cui valutare la vita, la cultura, la storia (e non viceversa)» (57). E in ogni caso, la politica non dovrebbe mai venir ridotta all'ideologia: questo monito, introdotto nel primo capitolo (par. 8), orienta la struttura del secondo capitolo, dedicato al dibattito sul realismo magico e alla parzialità delle sue interpretazioni. Da un lato, infatti, i *Postcolonial Studies* hanno privilegiato la valenza storica e culturale di questa definizione. Per studiosi come Pramod Nayar, il realismo magico rappresenta semplicemente una strategia reattiva, in cui il recupero di leggende o elementi folclorici è funzionale ad affermare un'identità alternativa a quella coloniale. Questa spiegazione non giustifica, però, casi come quelli di Calvino o Süskind, che sono stati etichettati come realisti magici pur non operando in contesti coloniali: «Pensare l'opera letteraria come il risultato di un contesto storico-culturale equivale a inchiodarla alla realtà effettuale, [...] come se non appartenesse potenzialmente al “tempo grande”» (67). Se gli studi postcoloniali offrono una lettura troppo culturalista, i testi di teoria letteraria (come quelli di Wendy Faris) si limitano a elencare dei tratti formali assolutamente vaghi. Accontentarsi di dire che i racconti presentano delle situazioni realistiche interrotte all'improvviso da un «elemento disturbatore» (la magia) lascia il lettore in un regime di ambiguità radicale. Per Misa, invece, l'elemento realistico e quello magico convivono senza annullarsi reciprocamente, come l'apollineo e il dionisiaco in Nietzsche. Al dibattito formalista manca, insomma, «una teoria del linguaggio che non s'illuda di poter evitare i difficili problemi dell'estetica» (68).

L'aspetto più sfidante di *Problemi dell'ibridazione* riguarda proprio i suoi esiti pratici e applicativi. Rispetto a tanti volumi di teoria, in cui gli esempi sono abbondanti ma «frettolosi», Misa seleziona soltanto due casi di studio: *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie (1981) e *La casa degli spiriti* di Isabel Allende (1982). Scomponendo il romanzo di Rushdie in ventuno macrosequenze, Misa attribuisce al testo una forte dimensione allegorica, accompagnata dalla tendenza a plasmare continuamente il disordine senza mai sussumerlo. Nell'«eccesso di storie reali o possibili» (86), i due regimi (metaforico e letterale) collassano spesso in forme fusionali. Il romanzo di Rushdie, infatti, si costruisce a partire dalle interferenze tra piano diegetico ed extradiegetico, tra enunciazione ed enunciato. Anche i rapporti tra i personaggi si svolgono all'insegna di un doppio conflitto: quello tra i coniugi Aziz, ad esempio, nasconde una frizione più profonda tra elementi personali e simbolici. La coppia personifica due modi opposti di vivere le radici culturali, senza che il legame tra la storia indiana e la biografia dei protagonisti diventi strettamente deterministico. *I figli della mezzanotte*, scrive Misa, «non è un romanzo adatto a quanti cerchino una ricostruzione fedele della storia politica indiana, non solo perché, nel tentativo di ricordare

il passato, Saleem si confonde a causa di una memoria difettosa, ma anche perché egli distorce consapevolmente gli eventi per proporre la propria versione» (164). Alle omissioni e alla tendenziosità dei suoi ricordi corrispondono delle precise «scelte narrative», funzionali a realizzare una «strategia di ribellione nei confronti dell'effettualità» (144). Il contrasto più rilevante del libro è quello tra principio diegetico e principio semantico, visibile soprattutto nel rapporto tra Saleem e Padma, che incarnano «due modi della narrazione profondamente diversi» (272). Se Padma vorrebbe che i fatti si incasellassero secondo un ordine cronologico progressivo, Saleem cerca al contrario di spezzare la linearità per comprenderne il significato «ermeneutico».

I figli della mezzanotte viene letto da Misia tramite un insieme di «isotopie», cioè di «percorsi di senso» che attraversano strutturalmente il romanzo, tra cui l'autrice identifica soprattutto il naso, l'infiltrazione e la crepa. Nella quindicesima macrosequenza, Saleem viene reclutato nella guerra contro il Pakistan a causa del suo olfatto prodigioso. Nel corso della storia, il protagonista si era trasformato in un soggetto «compatto», un docile Buddha «senza crepe». Quando diserta dall'esercito e dal suo ruolo narrativo, fugge in un bosco dove ritrova finalmente la memoria perduta. Grazie al morso di un serpente, Saleem torna a essere un «personaggio poroso» e «aperto alla contaminazione» (223). Nella foresta, i suoi compagni sono soggetti ad allucinazioni e profezie di morte: i loro corpi lacerati dalla guerra si sentono improvvisamente vuoti come un vetro. «Riportati alla realtà dal trauma della trasparenza», si accorgono che le pareti del tempio sono piene di crepe e l'edificio potrebbe crollare in qualsiasi momento. In questa sequenza, le isotopie del naso, del buco e dell'infiltrazione determinano il motore stesso della scrittura. *I figli della mezzanotte*, dunque, è un romanzo complesso non tanto perché la sua trama è coinvolgente o ben scritta, ma perché il principio semantico rappresenta, per il protagonista, l'unica speranza di salvezza. Quando questa tensione si esaurisce, Saleem muore, «sgretolandosi sotto il peso dei personaggi che hanno contribuito a dare vita al suo racconto» (279).

Per Misia, la qualità del libro di Rushdie è direttamente proporzionale alla complessità dei suoi piani isotopici: «l'articolarsi del conflitto su più livelli costituisce dunque l'impalcatura sulla quale il romanzo viene costruito sin dalle prime pagine» (97). Anche il livello meta-romanzesco viene considerato una garanzia di complessità: Saleem, infatti, ha l'abitudine di rappresentarsi come regista della storia che sta raccontando, introducendo un ulteriore conflitto tra «montaggio cinematografico e montaggio romanzesco» (109). Nel *Commento all'analisi* Misia precisa che proprio le estetiche del conflitto hanno permesso di comprendere «la complessità del romanzo di Rushdie e delle sue ibridazioni» (271). Inoltre, *I figli della notte* rispetta alcuni parametri riconducibili alla nostra nozione di classico – ad esempio, una «cornice narrativa» degna del *Decameron* e dei *Canterbury Tales*. Quando Saleem si paragona a Shahrazad, la citazione conferma la genealogia: *I figli della mezzanotte* è un testo che si inserisce in una filiera letteraria modellata sul canone. Questa idea di complessità potrebbe escludere, però, altre forme di narrazione – come il romanzo sperimentale e il Nouveau Roman – che hanno fatto della piattezza una battaglia lin-

guistica e ideologica. Sarebbe dunque interessante, in futuro, leggere un'analisi di Misa estesa a opere d'avanguardia "diversamente complesse".

Rispetto al romanzo di Rushdie, *La casa degli spiriti* di Isabel Allende non viene segmentata in macrosequenze. Sebbene l'autrice precisi in nota che «la brevità del capitolo non compromette il giudizio sul valore estetico sull'opera» (281), al lettore rimane la curiosità di scoprire cosa sarebbe successo se Misa avesse applicato lo stesso sistema di isotopie anche alle pagine di Allende. A motivare la minore complessità di quest'opera, però, è il fatto che non presenti «scarti significativi tra *fabula* e *intreccio*» (283). La trama di Allende rispetta una progressione logico-causale che non prevede digressioni o flashback. Anche dove si potrebbero individuare delle effettive anticipazioni, non sono comunque «destinate a suggerire percorsi di senso» (283). I due romanzi rappresentano così due vasi narrativi non comunicanti: l'ibridazione complessa di Rushdie, in cui il conflitto non occupa solo la crosta superficiale del testo ma la profondità dei «modi della narrazione» (281), e l'ibridazione semplice di Allende, in cui gli elementi sovranaturali non inaugurano un «processo di interpretazione» ma vengono sfruttati soltanto per creare «un'atmosfera suggestiva, che tuttavia rimane estranea alla dimensione della complessità» (296).

L'analisi di Misa si presenta, dunque, come uno strumento prezioso per tornare a interrogare i testi letterari da una prospettiva complessa, e sarà interessante vederla applicata alle nuove ibridazioni che si affacciano sulla nostra letteratura, in una fase storica in cui concetti-limite come quello di antropocene e genocidio sembrano minacciare le nostre categorie e i nostri più produttivi conflitti.

Recensioni

RECENSIONE DI GIULIANA BENVENUTI (A CURA DI), *LA LETTERATURA ITALIANA DAL 1895 A OGGI. UNA STORIA INTERMEDIALE* (EINAUDI, 2025)

REVIEW OF GIULIANA BENVENUTI (EDITED BY), *LA LETTERATURA ITALIANA DAL 1895 A OGGI. UNA STORIA INTERMEDIALE* (EINAUDI, 2025)

Giovanni Vito Distefano

 ORCID: 0000-0002-4074-152X

Università degli Studi di Cagliari (ror: 003109y17)

I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

Una forma di reazione di fronte ai cambiamenti di vasta scala che toccano le *humanities* è quella di teorizzare un cambio di paradigma, un nuovo *turn*, quando non la fondazione di una nuova disciplina. Una strada meno appariscente è quella di integrare le novità entro un ambito disciplinare consolidato, coltivando però una disposizione aperta alla contaminazione dei saperi e al costante aggiornamento delle posture critiche.

Su questa strada si muovono gli autori di *La letteratura italiana dal 1895 a oggi. Una storia intermediale* (Einaudi, 2025), curato da Giuliana Benvenuti. Di fronte al tremendo impatto dei nuovi media nella cultura contemporanea, più voci hanno cantato l'epicedio della letteratura e della storia letteraria. L'idea alla base del volume è invece quella che «fare storia della letteratura» sia ancora possibile e del tutto sensato, a patto di rinunciare a un'impostazione che assegna di principio alla letteratura un «ruolo apicale [nella] tradizionale gerarchia delle arti» e di aprire invece l'indagine storico-letteraria ai «rapporti con l'insieme della produzione culturale, le altre arti e i media» (3). A dispetto di ogni millenarismo mediatico o idealizzazione passista di una cultura essenzialmente letteraria, si 'scopre' per questa via – o meglio si 'verifica', come una preziosa riprova di un dato di fatto sempre attuale – come la produzione letteraria si sviluppi per sua natura entro un ecosistema mediale intrinsecamente spurio e in costante cambiamento, in sostanziale connessione con le produzioni culturali che si avvalgono di altri media. La comprensione del presente illumina in questo senso anche la storia: l'indagine, condotta nel volume, della densa rete dei rapporti inter- e trans-mediali che influiscono sui fenomeni letterari nel presente e nel recente passato aiuta a mettere a fuoco un'idea di letteratura libera dalla tara di un'aprioristica preminenza culturale del

Distefano, Giovanni Vito. "Recensione di Giuliana Benvenuti (a cura di), *La letteratura italiana dal 1895 a oggi. Una storia intermediale* (Einaudi, 2025)". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 379-381.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

canone letterario e più fedele al dato storico di come essa «si sia costantemente nutrita di scambi e interazioni, fondative delle forme che ha via via assunto» (4).

Il volume è suddiviso in sei parti, che scandiscono in tappe di lunghezza quasi uguale l'arco cronologico compreso tra il 1895 e il 2025. Ciascuna sezione è affidata a un diverso studioso o studiosa, e si compone, secondo uno schema fisso, di una sintesi storiografica generale seguita da un certo numero di "Lecture", brevi e puntuali approfondimenti monografici. Coerentemente con le premesse metodologiche del lavoro, nei vari capitoli si affiancano categorie e contenuti della storiografia letteraria all'indagine dei principali cambiamenti medialità e dei loro riverberi sulle pratiche letterarie ed editoriali. Farlo significa prendere in considerazione un'ampia varietà di fatti e fenomeni storici, in ambito economico, politico, tecnologico, di costume: dalle guerre mondiali all'avvento del capitalismo e del consumismo, dall'oscurantismo autarchico del Fascismo alla globalizzazione commerciale e culturale, dalla nascita del cinema e dei moderni gruppi editoriali allo sviluppo delle telecomunicazioni e di Internet. Nell'inevitabile sintesi, gli autori non sacrificano però né di fornire lo schema leggibile di un consolidato canone letterario novecentesco, né di compiere vivificanti escursioni extra-canoniche. Il buon risultato è perlomeno duplice. La riproposizione, agile ma non generica, dei dati rilevanti della storiografia letteraria – gli scrittori e le opere principali, le linee di sviluppo essenziali di temi, stili, poetiche – assicura una pregevole utilità didattica; gli incroci tra fatti letterari e non delineano un quadro della storia recente della letteratura italiana innovativo non solo perché tiene in considerazione il più vasto ecosistema mediale, ma per i numerosi spunti che, in modo puntuale, aprono a interpretazioni inedite o indicano la via di nuovi oggetti meritevoli di approfondimento. Alcuni dei più promettenti fra tali spunti sono sviluppati nelle "Lecture". Ciascuna di esse approfondisce in poche pagine un argomento monografico, scelto perché esemplificativo di un aspetto chiave delle traiettorie tracciate nelle rispettive ricostruzioni storiografiche. Nell'insieme compongono un campionario di *case studies* che include i *close reading* di opere trascurate o ritenute a torto marginali; i profili biografici di autori poco noti ma meritevoli di nuovi inquadramenti, da Francesco Balilla Paterna a Lello Voce; la ricostruzione di casi editoriali innovativi, quando non rivoluzionari, come i gialli Mondadori, Linus o la diffusione dei *podcast*; il racconto di fenomeni culturali di ampia portata, quali l'affermazione del *jazz* o della pubblicità televisiva.

Nel primo capitolo, Luigi Weber ripercorre l'età delle avanguardie e dei modernismi, sottolineando gli apporti decisivi di un contesto culturale caratterizzato da un'ardita sperimentazione linguistica e dalla nascita di nuovi media, a cominciare dal cinema. Il capitolo successivo, scritto da Lavinia Torti, offre una ricostruzione degli anni del Fascismo, dalla quale emerge con grande forza il nodo che lega l'industria culturale moderna al potere politico, tra l'affacciarsi delle tecnologie mediatiche di massa e le tendenze, mai sopite, verso lo sfruttamento propagandistico e il controllo censorio. Filippo Milani, nel terzo capitolo, si concentra sugli anni del dopoguerra mettendo in luce come il *pathos* rifondativo della Resistenza si riverberi in ambito culturale, nella

fiorente stagione del neorealismo letterario e cinematografico, così come nella nuova infrastrutturazione del sistema editoriale, dalle case editrici alle riviste. Tocca a Beniamino della Casa, autore del quarto capitolo, indagare le contraddizioni del boom economico e gli spazi inediti che si creano per la creazione artistica e letteraria, tra contestazione, neoavanguardie e il pieno manifestarsi di una moderna cultura pop, caratterizzata dalla messa in discussione delle tradizionali gerarchie tra medium, arti, generi. Lucia Quaquarelli affronta, nel quinto capitolo, il panorama degli anni Ottanta e Novanta, mostrando la vivacità, forse inattesa, della letteratura in un contesto storico e mediatico sempre più sfrangiato e complesso, dove tramontano gli steccati ideologici e avanzano nuovi immaginari, quelli dell'edonismo e della televisione commerciale, della globalizzazione e della migrazione, o ancora delle identità territoriali locali. Nell'ultimo capitolo Giuliana Benvenuti si confronta con lo scenario contemporaneo, e dunque con la difficoltà di proporre una selezione e un orientamento generale pur in assenza di inquadramenti e giudizi critici consolidati, esclusi dalla prossimità temporale. In un quadro caratterizzato da cambiamenti di ampia portata, quali la convergenza mediatica teorizzata da Jenkins e lo sviluppo di un mercato culturale digitale avulso dai confini nazionali, emerge tuttavia il ritorno a forme impegnate di realismo narrativo, spesso intrecciato al proliferare delle scritture di genere e all'ibridazione di generi e forme.

Non è qui possibile dare conto nel dettaglio della grande quantità di informazioni che *La letteratura italiana dal 1895 a oggi. Una storia intermediale* rende disponibili con un linguaggio chiaro ed efficace, nel solco dei migliori manuali universitari. Il suo merito principale è forse però quello di mettere in atto con successo una sistematica integrazione delle acquisizioni dei *media studies* a una storiografia letteraria che, mentre ribadisce il nesso tra letteratura e storia, coltiva una fertile apertura alla varietà delle forme espressive, delle culture, dei protagonisti, nella consapevolezza dell'intrinseca pluralità di ogni storia. Di tutto questo, il palinsesto di una caotica bacheca di avvisi scelto per l'immagine di copertina – oggetto un tempo così comune negli atri universitari, e ancora oggi – appare una perfetta chiosa fotografica.

Recensioni

RECENSIONE DI FRANCESCO ACCATTOLI, *POESIA E MARE. IL NOVECENTO TRA ITALIA E SPAGNA* (PETER LANG, 2025)REVIEW OF FRANCESCO ACCATTOLI, *POESIA E MARE. IL NOVECENTO TRA ITALIA E SPAGNA* (PETER LANG, 2025)

Alessandro Ghignoli

 ORCID: 0000-0003-0666-6578

Universidad de Málaga(ror: 036b2ww28)

«Prima ancora che dai geografi, il mare ci è stato raccontato dai poeti» (23), sottolinea uno dei passaggi chiave del lavoro saggistico di Francesco Accattoli, rivelando in maniera icastica la base epistemologica su cui si costruisce l'intero impianto teorico del volume. Il binomio poesia e mare, accostamento quanto mai rischioso, considerando la vastità oceanica, è il caso di dire, dell'argomento, diventa oggetto di un'indagine accurata che non vuole arrendersi alla scrittura d'occasione, ma che si pone come obiettivo costante la ricerca dei fondamenti dell'esperienza diretta con il mare in letteratura. Il limite necessario, fissato da Accattoli, entro cui delimitare il proprio orizzonte di studio, è la scrittura poetica italiana e spagnola del Novecento, come opportunamente dichiarato nel titolo del volume. In entrambi i sistemi letterari, infatti, vengono recepiti ed elaborati valori comuni legati alla dimensione mediterranea del racconto del mare.

A ragione di questa convinzione, l'autore decide di derogare all'ambito di studio affidando il primo dei tre capitoli del saggio alla ricerca della nascita dei principali *tòpoi* letterari della relazione uomo-mare, inoltrandosi in maniera convincente nella letteratura greco-latina, attraverso una doverosa selezione di autori e di opere, il cui punto d'impatto è costituito, inevitabilmente, dall'épos omerico, e in modo particolare dall'*Odissea*, mentre Virgilio e l'*Eneide* fungono, nell'impianto teorico del capitolo, da sintesi finale della *koiné* mediterranea. Sebbene possa sembrare una deviazione rischiosa per la coerenza interna del lavoro, l'approccio ai monumenti della letteratura greco-latina consente di stabilire la corretta postura nei confronti di un argomento altrimenti difficile da maneggiare. Accattoli muove dall'idea che i fondamenti del racconto del mare non possano prescindere dall'esperienza diretta con l'elemento, la quale, a sua volta, permette di determinare un corredo di

Ghignoli, Alessandro. "Recensione di Francesco Accattoli, *Poesia e mare. Il Novecento tra Italia e Spagna* (Peter Lang, 2025)". *Enthymema*, No. 39, 2026, pp. 382-384.

valori antropologici, rintracciabili e riconoscibili all'interno della produzione letteraria; quest'ultima, sedimentandosi come tradizione, innesca un condizionamento nell'essere umano che, per conto di un andamento circolare, si ritrova a recepire tali valori, permettendone così la sopravvivenza e il loro ri-conoscimento.

Da Omero ed Esiodo, passando per gli elegiaci e la letteratura ellenistica e, per ultimo, quella latina, la tradizione letteraria sedimenta atteggiamenti antropologici complessi nei confronti del mare: la paura della navigazione, il senso di inappartenenza al mondo marino, la sconfitta della ragione nel tentativo d'interpretare i moti ondosi e le correnti, la spiaggia come limite ontologico che separa la geometria della terraferma dalla dismisura del mare, la condizione d'inabitabilità del mare, solo per citarne alcuni. Si tratta di un corredo di valori fondativi della relazione dell'essere umano con il mare, cui l'autore attribuisce una portata decisiva all'interno della cultura mediterranea e occidentale. Il lettore non si aspetti un'analisi esclusivamente filologica dei testi selezionati, l'approccio rimane coerente con l'input iniziale, e cioè quello di ricostruire il tessuto relazionale tra letteratura e antropologia del mare, tra esperienza diretta con l'elemento ed esperienza di scrittura.

Nell'introduzione al volume, infatti, Accattoli dichiara apertamente che «esperire il mare significa, prima di tutto, considerarlo al centro della propria vicenda esistenziale»; di qui, il bisogno di operare una selezione, definita dallo stesso autore «per certi versi ingrata» (13), di autori che, a suo avviso, meglio di altri sono stati in grado di comunicare attraverso il codice poesia la loro personale vicenda umana, ciascuno radicato nel proprio spazio marino. Nel solco di valori già espressi dalla tradizione, i poeti scelti si distinguono per il loro contributo innovativo e la loro singolarità: ecco dunque il Tirreno esperito da Eugenio Montale degli *Ossi di Seppia* e da Giuseppe Conte nel suo *L'Oceano e il ragazzo*, opera questa che consente ad Accattoli di aprirsi anche alla tradizione norrena e orientale; a loro si affianca l'òikos adriatico di Biagio Marin, poeta che nella lingua gradese ha saputo esprimere una relazione nitida con il mare, fino a toccare altezze di pensiero, proprie della teologia e della filosofia.

A questa triade è dedicato il secondo capitolo del volume, mentre il terzo è interamente rivolto alla poesia spagnola, rappresentata in maniera solida da due figure cardine della lirica del Novecento: Rafael Alberti, qui riproposto attraverso le pagine de *Marinero en tierra*, e José Hierro, All'opera omnia di quest'ultimo, Accattoli dedica forse le intuizioni più innovative del volume, trattandosi di un poeta meno conosciuto in Italia del gaditano, ma capace, in tutta la sua traiettoria poetica, di imporsi come autore di riferimento del secolo scorso. Notevoli sono anche le traduzioni inedite delle liriche di Hierro, che arricchiscono il repertorio già inaugurato in precedenza,¹ e che rivelano Accattoli non solo come studioso ma anche come raffinato traduttore dallo spagnolo.

¹ Ricordiamo alcuni volumi già curati in italiano di José Hierro, *Poesie scelte* (Raffaelli, 2004), *Quel che so di me* (Multimedia, 2021), *Canta, mi dici* (UnipaPress, 2022)

Per approcciare i testi selezionati (sia della poesia italiana che di quella spagnola), l'autore decide di attingere agli strumenti della filosofia e dell'antropologia per chiarire il mandato epistemologico del saggio e non confinare il lavoro di ricerca alla sola critica del testo: in gioco è il vissuto dell'essere umano, prima ancora che si trasformi in «tramite metaforico al quale ricorrere per dare vita a una narrazione, o, peggio ancora, uno sfondo paesaggistico idilliaco e vacanzeiro» (13). Di qui il ricorso ad autori cardine della filosofia del mare, da Pedrag Matvejević a Jules Michelet, da Carl Schmitt a George Simmel, ai padri dell'antropologia moderna Frazer ed Eliade, fino a geografi come Yi-Fu Tuan. Di questa ampiezza di approccio e di sguardi scrive bene Loretta Frattale nella prefazione al volume, quando osserva che «colpisce per l'appunto la varietà e l'ampiezza delle prospettive considerate, da quella testocentrica a quella antropologica, con tutte le gradazioni intermedie del caso (dall'esegesi classica alla comparatistica più estrema)» (7), consigliando giustamente al lettore di prepararsi «a una navigazione molto movimentata, “mar dentro”, ora in superficie (la dimensione prettamente testuale), ora in immersione (le stratificazioni tematico-semantiche e ideative)» (8).

Il lavoro di Accattoli, come scrive Frattale, è tutto giocato su un «complesso dispositivo interpretativo» (8), e non sarebbe potuto essere altrimenti, vista la delicatezza del campo d'indagine: la tentazione sirenica della superficie è un rischio evidente, tuttavia l'autore non si abbandona mai al sillogismo facile o all'approccio esclusivamente geoletterario, «in modo da assegnare in maniera forzata ogni poeta al suo mare, e di conseguenza ogni scrittura alla sua occasione paesaggistica» (340), ma fa tesoro di mappe già tracciate per aprire nuovi passaggi.

Tutto il volume, infatti, è segnato da una postura propositiva, da una spinta euristica che non indugia mai a lungo sulla confutazione o la decostruzione dell'apparato critico ma lo recupera per farne materia di edificazione di un impianto d'indagine articolato, a tratti spiazzante, per ipotesi e conclusioni. L'impressione, più che fondata, è che il saggio di Accattoli abbia fissato un punto di svolta assolutamente riconoscibile, con il quale, in futuro, dovrà fare i conti chi desidererà avvicinarsi alla tematica del mare in letteratura.

Recensioni

RECENSIONE DI NICCOLÒ SCAFFAI, *SOTTO L'INESAURIBILE SUPERFICIE DELLE COSE. IL PARADIGMA DELLA PROFONDITÀ NELL'IMMAGINARIO DELL'ANTROPOCENE* (ABOCA, 2025)

REVIEW OF NICCOLÒ SCAFFAI, *SOTTO L'INESAURIBILE SUPERFICIE DELLE COSE. IL PARADIGMA DELLA PROFONDITÀ NELL'IMMAGINARIO DELL'ANTROPOCENE* (ABOCA, 2025)

Andrea Bongiorno

 ORCID: 0009-0008-3416-0834

Aix-Marseille Université(ror: 035xkbbk20)

Secondo Niccolò Scaffai, ormai studioso di riferimento per numerosi ed eterogenei ambiti di studi (dalla poesia del Novecento agli studi comparati che affrontano il rapporto fra ecologia e letteratura) e autore del saggio preso in esame, si tratta di un «un libro un po' diverso dagli altri che ho scritto, più libero e curioso» (174). È senz'altro vero che questo volume presenta un'ariosità e una scorrevolezza rare nella saggistica specialistica, e insieme un'apertura di pensiero che dà spesso riflessivo a una scrittura capace di travalicare i confini disciplinari. La destinazione editoriale, Aboca, una casa editrice sensibile a tematiche ambientali e orientata a un pubblico ben più ampio rispetto a quello della critica universitaria, accoglie con coerenza questa sfida. Ciò detto, il libro non manca di rigore scientifico né di solidità critica e documentaria; anzi, seppur scorrendo distesamente riesce nel difficile compito di sintetizzare con chiarezza ambiti di studi innovativi e complessi, apportando significative novità critiche. C'è insomma, più che una vocazione divulgativa, una vocazione pedagogica, come d'altronde ben attesta la scelta di dividere il saggio in sei parti concepite, secondo l'autore, come sei «lezioni» (10).

Sotto l'inesauribile superficie delle cose nasce da una citazione calviniana, da *Palomar*, con l'obiettivo di indagare tutto ciò che si trova al di sotto dello strato epidermico del reale, attraverso quel che l'autore chiama, con una formula efficacissima che funge da sottotitolo, *Il paradigma della profondità nell'immaginario dell'Antropocene*. Molti concetti importanti risiedono in questa frase esplicativa: la *profondità* come modello di analisi della realtà, l'*immaginario*, un quadro culturale condiviso plasmato, in parte, anche dalle opere artistiche, e l'*Antropocene*, cioè una prospettiva diacronica sull'ambiente che mette in luce la relazionalità tra attività umane ed ecosistema. Come

Bongiorno, Andrea. "Recensione di Paolo Tamassia (a cura di), *Le traduzioni della Poetica di Aristotele. Dal Cinquecento a oggi* (Carocci, 2026)". *Entymema*, No. 39, 2026, pp. 385-387.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

chiarito dalla premessa (“Sei lezioni sulla profondità”, 9-11) le rappresentazioni degli spazi sotterranei e sottomarini sono divenute un tema frequente e carico di significati nell’immaginario contemporaneo, e – all’interno di uno schema di pensiero consapevolmente antropocentrico – vettore di uno sguardo ecologico sul mondo.

Nella prima parte (“Guardare in profondità”, 15-43) Scaffai discute del paradigma della profondità, non come semplice tema letterario ma come prospettiva, come dispositivo, un «modello interdisciplinare» (18) per leggere crisi e trasformazioni della contemporaneità. Numerosi esempi permettono di cogliere come tema e prospettiva si compenetrano, declinandosi in numerose forme e rappresentazioni all’interno di uno *Zeitgeist* culturale antropocentrico. Da una parte, con disincanto, questo spirito dei tempi ha cessato di rivolgere il proprio sguardo verso l’alto. Dall’altro, con consapevolezza, si è reso conto di quanto i fenomeni profondi siano utili per spiegare la complessità di ciò che appare in superficie. La seconda parte (“La natura ama nascondersi”, 47-65) si sofferma sull’illeggibilità della natura, al di fuori di un mero archetipo misterico, ma all’interno di uno sguardo ecologico, quello della nostra *cecità* davanti alla complessità profonda della natura. Con la terza parte (“Terra e fuoco”, 69-99) l’autore propone una rassegna di alcune variegate forme assunte da un filone geologico delle rappresentazioni artistiche, con i suoi elementi e fenomeni naturali sempre indissolubilmente irrelati all’esistenza umana. In effetti, si vede bene come l’estrazione delle risorse naturali, il petrolio *in primis*, porti in scena i nodi dell’Antropocene. Tuttavia, Scaffai non manca di discutere anche di originali riferimenti alle rappresentazioni minerali e geologiche in autori e autrici di poesia. Conferendo giustamente al paradigma della profondità anche un ruolo memoriale, l’autore, nella quarta parte (“Paesaggi contaminati”, 103-26), non solo sviluppa l’efficace analogia fra scavo ed emersione del ricordo storico (rimosso), così frequente nell’immaginario artistico, ma anche quella del rifiuto, della scoria come residuo testimoniale nascosto nel paesaggio. La quinta parte (“Il mare sotto di noi”, 129-44) sposta la nostra attenzione dalle terre emerse alle profondità marine, una rete di ecosistemi fragili, ma dal potenziale espressivo e simbolico complesso, di grande interesse per la cultura ecologica contemporanea. Nell’ultima lezione, la sesta parte, ci si perde “Nel tempo profondo” (147-72), ovvero nella dimensione straniante del *deep time*, che ridefinisce il rapporto fra essere umano e ambiente e diviene un cronotopo di grande carica espressiva. Il libro si conclude con una “Nota” (173-74) in cui l’autore descrive le occasioni di ricerca che hanno dato forma a questo lavoro e, per finire, con un indice dei nomi, che mostra *in re ipsa* con il vasto ventaglio dei riferimenti, l’ampiezza transculturale del discorso di Scaffai.

L’analisi delle rappresentazioni artistiche, in special modo letterarie, da un prisma che potremmo definire geologico è un campo di studi estremamente fertile e vivace nel contesto italiano e internazionale: da una parte tale analisi si inserisce e rinnova gli strumenti dell’ecocritica contemporanea, dall’altra dà utili coordinate per rileggere anche il nostro passato. Al pari dei due preziosi precedenti contributi ecologici di Scaffai (*Letteratura e ecologia*, *Racconti del pianeta*

terra), *Sotto l'inesauribile superficie delle cose* dispiega un'efficace cornice teorica e, allo stesso tempo, fornisce variegati e ricchi esempi del suo funzionamento e degli assi di ricerca possibili. Il libro attraversa queste regioni sommerse illuminando anfratti e cunicoli da percorrere. Ma questo sottosuolo resta ancora in gran parte inesplorato e, non c'è da dubitarne, nuovi studi continueranno in questa direzione con ampliamenti che andranno ancor più in profondità.

BIBLIOGRAFIA

Scaffai, Niccolò. *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*. Carocci, 2017.

—. *Racconti del pianeta terra*. Einaudi, 2022.