#### Recensioni

### Karl Kraus, ovvero dell'ibridismo autoriale

Irene Fantappiè, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 270.

Questo volume su Karl Kraus – polemista, autore di satire contro l'establishment politico ma soprattutto culturale del suo tempo (l'Austria a cavallo tra il XIX e il XX secolo, ma anche l'Impero austriaco che entra nella Prima Guerra Mondiale e ne esce distrutto), fondatore e pressoché redattore unico della rivista Die Fackel – privilegia un approccio analitico che conduce il lettore a comprendere la complessa poliedricità del personaggio, il suo ambiguo muoversi tra la nostalgia del Romanticismo e una prassi letteraria senz'altro rivoluzionaria. Il lettore, guidato dalle tre parti in cui si divide il volume e richiamate nel sottotitolo, impara a conoscere Kraus in profondità, attraverso un'indagine sempre accorta e puntuale degli scritti e delle azioni pubbliche attraverso cui si esplicò questo autore che Walter Benjamin definì "genio mimico".

La prima parte – "Recitare" – si focalizza sull'attività di Kraus che, iniziando nel bel mezzo degli eventi dolorosi della Prima Guerra Mondiale, a cominciare dal 1916 diede vita al "Teatro della poesia", veri e propri one-man show durante i quali proponeva al suo pubblico brani tratti dalle opere di William Shakespeare in tedesco. Nulla di particolare, sembrerebbe, solo che i testi recitati da Kraus, pur derivando dalle grandi traduzioni romantiche di Schlegel e Tieck, non erano riproduzioni fedeli di tali traduzioni. Né si può dire che fossero traduzioni di Kraus direttamente dall'inglese shakespeariano. L'operazione che Kraus effettua su Shakespeare – su quello Shakespeare che nella ricezione delle culture di lingua tedesca aveva pressoché perduto la nazionalità inglese per acquisire quella germanica – ha ben altra portata, dato che quanto Kraus recita e dà poi alle stampe attraverso *Die Fackel* sono dei collage di traduzioni ormai classiche, mescolate allo scopo di meglio 'tradurre' l'opera

shakespeariana. Fantappiè esemplifica molto esaurientemente questo modo di 'tradurre', cercando di coglierne l'essenza e la validità rivoluzionaria, appunto, proprio nello stesso tempo in cui l'autore da un lato ammette di non conoscere l'inglese (e quindi di non essere mai partito dai testi-fonte in lingua originale), e dall'altro rivolge il suo omaggio ai grandi traduttori del passato che vuole ri-attivare riscrivendoli e giustapponendoli, così che, con minimi apporti personali, Shakespeare viene riscritto, adattato, ri-tradotto. Ovviamente con una tecnica e un procedere traduttivi non propriamente ortodossi, così riassunti dallo stesso Kraus secondo il quale la propria traduzione consiste nel

[c]ombinare insieme le parti valide delle precedenti traduzioni in tedesco, dalle quali è nata per così dire la prima stesura della traduzione, e modificare le parti meno valide affinché tutto sia adattato a quell'impronta schlegeliana che spesso è stata raggiunta da Baudissin, Dorothea Tieck e Mommsen, e non sempre da Schlegel stesso. (cit. p. 198)

Kraus, come Fantappiè illustra con attenzione e finezza critica anche nella seconda parte "Citare", giunge al *Theater der Dichtung* come sintesi dell'attività letteraria dei decenni precedenti, dopo un percorso che già lo aveva visto manipolare testi altrui con arguzia e maestria a scopi satirici. Già nel suo testo più famoso, *Die Letzten Tage der Menschheit* (Gli ultimi giorni dell'umanità, 1918) – messo in scena al Lingotto di Torino da Luca Ronconi nel 1990-1 in una strabiliante realizzazione che riuscì a condensare l'irrapresentabilità del testo (così ne aveva parlato Kraus stesso) in un evento sfaccettato, multimediale, avvolgente – Kraus aveva lavorato attraverso un processo costruttivo che diverrà poi la sua cifra, vale a dire il montaggio di citazioni. Con *Die Letzten Tage der Menschheit* in una cornice drammatica di sua invenzione, Kraus costruisce personaggi che diventano portavoce delle posizioni politico-culturali artefici del massacro della Grande Guerra: si susseguono autentici brani derivati da giornali, da discorsi di personaggi politici, da fraseggi della gente comune ascoltati per strada, il tutto nella visione tragica di una apocalisse.

Nel montaggio, quindi, della parola altrui, di molte parole altrui, consiste la innovativa operazione di Kraus, tanto che egli si definisce "der Schöpfer des Zitats" (il creatore della citazione, cit. pp. 96-7). Tuttavia, come ben evidenzia Fantappiè, i prodotti finali non sono semplicemente centoni, perché la scelta e il montaggio delle parole altrui originano nuovi testi con esplicite finalità satiriche nonché accusatorie:

Kraus ne raddoppia [della citazione] il potenziale destruens: mette tra virgolette le teorie altrui e le strappa al loro contest, e poi per di più le rovescia commentandole, o col proprio eloquente silenzio. Kraus scrive citando i propri nemici, e li cita per condannarli con le loro stesse parole. Citare significa citare in giudizio. (p. 111)

La terza parte del volume, "Tradurre", è dedicata espressamente alle operazioni 'traduttive' di Kraus di cui già si è detto, operazioni che non coinvolsero solo i drammi di Shakespeare (primo fra tutti *Timon of Athens* per l'originaria carica satirica del testo stesso), ma anche i *Sonnets*, che riscrisse nel 1933 per contrapporli alle traduzioni di Stefan George. Kraus definì questo suo prodotto come *Nachdichtung*, vale a dire nuova creazione poetica "di seconda mano" (p. 247), una poesia derivata da una poesia, attraverso la quale far percepire "l'esperienza spirituale della sua lettura e della sua comprensione" (p. 163).

Nella recitazione, nella citazione, nella traduzione Karl Kraus rivela la propria operazione profonda di re-interpretazione, di adattamento, di critica. È il volume di Irene Fantappiè rende conto nei dettagli di tutto questo, operando con competenza critica e metodologica (si vedano per quest'ultimo aspetto soprattutto le discussioni sulle modalità del tradurre e le riflessioni sui processi di riscrittura di Fortini, Enzensberger e Borges, pp. 230-51), restituendo a tutto tondo un autore che anticipò posizioni successive dei *Translation studies*, e valorizzando la produzione krausiana oltre la fama riconosciuta all'autore per *Die Letzten Tage der Menschheit* e per la abbondante opera satirica. Alla fine del libro il lettore sa di essere entrato nel laboratorio di Karl Kraus, ne ha colto l'elaborato processo di composizione, ma ne ha anche compreso le motivazioni. In fondo, come afferma T.S. Eliot alla fine della sua *Waste Land* (Terra desolata, 1922, v. 429), anche Kraus ha attinto al discorso altrui perché – sembra dire – "these fragments I have shored against my ruins" [Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine].

Roberta Mullini

## Non solo Shakespeare

Susan Payne e Valeria Pellis (a cura di), *Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento. Testi e contesti*, Padova, Cleup, 2011. pp. 486

Nel 1617, Fynes Moryson (1566-1630), colto e attento viaggiatore nelle regioni della Gran Bretagna e in molti Paesi continentali, pubblicò i suoi affascinanti diari di viaggio, scritti tra il 1591 e il 1597, con il titolo *An Itinerary. Containing His Ten Yeeres Travell* [...]. Alcuni capitoli, però, rimasero inediti e vennero pubblicati soltanto nel 1903 da Charles Hughes, che decise di raccoglierli sotto il titolo di *Shakespeare's Europe*; un nome decisamente poco descrittivo rispetto

al contenuto del libro, ma accattivante perché in esso si nomina l'autore inglese per eccellenza, noto in tutto il mondo. Questa scelta può ben essere considerata indicativa del "monopolio" della figura di Shakespeare nella ricerca sulla letteratura inglese, un primato che si pone come indiscutibile se si considerano gli studi sul teatro e in particolare su quello elisabettiano e giacomiano.

Altrettanto rivelatrice è l'assenza del nome di Shakespeare nel titolo del volume Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento. Testi e contesti, che tuttavia raccoglie venti saggi di esimi studiosi, in cui a farla da padrone è, comunque, ancora una volta Shakespeare. In questo caso, però, tale omissione è perfettamente coerente con la natura interdisciplinare e interculturale (ci si riferisce principalmente alle culture italiana e inglese) dei contributi contenuti nella raccolta, e anche con la relativa scelta metodologica di fondo del volume, vale a dire la prospettiva di ricerca culturologica e neostoricista, che pone l'attenzione sull'ampio e internazionale sistema letterario e testuale, e sul fertile contesto sociale, storico e culturale in cui Shakespeare si trovò a lavorare. Il volume si articola in tre parti: la prima è dedicata alle relazioni tra il teatro italiano e la drammaturgia inglese, la seconda è interamente votata a Shakespeare e la terza contiene saggi sui contesti e sugli autori contemporanei al drammaturgo di Stratford. Come scrive Susan Payn nell'introduzione, questa raccolta riconosce a Shakespeare un ruolo di precipua importanza nella storia del teatro inglese, ma al contempo "lo circonda di studi che illustrano e analizzano la sua cultura di provenienza e la drammaturgia e teatralità da cui prese le mosse, le forme di spettacolarità a lui contemporanee, nonché quelle che lo seguirono, ricomponendo in tal modo il quadro di una stagione irripetibile della storia letteraria e artistica occidentale" (p. 10).

A introdurre il volume è la prefazione di Stephen Orgel che invita a non considerare la cultura teatrale del Rinascimento inglese adottando idee e concezioni a noi contemporanee, ma ponendola nel suo contesto originario, in cui l'elemento fondamentale della materia teatrale era la rappresentazione e gli attori agivano come "committenti del drammaturgo alle loro dipendenze" (p. 19). Segue il contributo di Louise George Clubb, che apre la prima sezione della miscellanea e illustra la strada percorsa dagli studi di comparatistica sul teatro italiano e inglese del Rinascimento, ripercorrendo la propria più che decennale carriera di studiosa dell'argomento e ribadendo l'importanza, per tutto il teatro rinascimentale europeo, dei "teatrogrammi", termine da lei coniato per designare "unità teatrali dinamiche", create "a partire dai principi costruttivi di base di impronta latina e impiegando materiale tratto dalla narrativa e dalla drammaturgia classica e medievale" (p. 30). Nel saggio successivo, Fernando Cioni dimostra l'influenza della commedia italiana del Cinquecento, basata sui modelli di Plauto e Terenzio, sul dramma rinascimentale inglese, in particolare per quanto concerne i prologhi, le *induction* e gli epiloghi. Completano la sezione dedicata alle relazioni italo-inglesi i saggi di Enrico Scaravelli e Michele Marrapodi, sulle relazioni intertestuali tra la tragicommedia italiana e quella inglese (il primo soffermandosi sulle opere degli italiani Cinzio, Tasso e Guarini; il secondo concentrandosi sui testi shakespeariani), e il saggio di Siro Ferrone sulla presenza della commedia dell'arte italiana in Inghilterra, riferendosi in particolar modo all'attore Tiberio Fiorilli e al suo personaggio: Scaramouche.

La seconda parte del volume è aperta dal contributo di Silvia Bigliazzi che indaga sulla presenza e la funzione del paradosso nei testi di Shakespeare, e rintraccia il tema della "finzione (dis-)simulatoira" (p. 140), ampiamente presente nei drammi shakespeariani, nei testi cardine del Rinascimento italiano e della sua ricezione inglese, vale a dire il Libro del Cortigiano di Castiglione e *Il principe* di Machiavelli. Uno studio sul "conflitto delle retoriche" (p. 183) nei testi *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* e *Othello* è poi offerto dal saggio di Mario Domenichelli, che interpreta la 'lotta dei discorsi' come specchio di uno scontro ideologico e culturale, facendo riferimento sia alla retorica classica che alla ricezione inglese di Machiavelli. Al più "inospitale dei drammi di Shakespeare" (p. 240), il Coriolanus, è rivolto il contributo di Maria Del Sapio Garbero, la quale studia la relazione tra il dramma romano e la traduzione inglese del *De Beneficiis* di Seneca, ad opera di Arthur Golding, ipotizzando che "Shakespeare abbia tratto proprio da Seneca l'idea di drammatizzare la plutarchea tragedia di Coriolanus, in parallelo, come una pervasiva ovidiana storia di ospitalità violata, tanto di Coriolanus nei confronti di Roma che viceversa" (p. 250). Sono inclusi in questa sezione centrale del volume anche il saggio di Alessandro Serpieri sul primo in-quarto di Hamlet, una questione a ragione definita, sin dal titolo, "sempre aperta" (p. 209), e due saggi in cui si studia l'interessante tema del rapporto tra l'immagine e la parola poetica in Shakespeare. Il primo, di Keir Elam, fornisce una riflessione sulle sei principali scene shakespeariane in cui è presente un dipinto, intuendone le conseguenze sceniche e drammaturgiche. L'altro, di Claudia Corti, analizza le figure retoriche dell'ecfrasi e dell'ipotiposi in *The Winter's Tale*, ricostruendo le riflessioni sulla natura dell'illusione teatrale da esse implicate.

L'ultima sezione, sui contesti e sui contemporanei di Shakespeare, è aperta dal saggio di Nicoletta Caputo, che interpreta gli interludi *early modern* come "teatralizzazione del dualismo del mondo tipico del Medioevo e del Rinascimento" (p. 292) e analizza la figura del *Vice* ponendola in relazione alle categorie del carnevalesco bachtiniano, peculiari della cultura popolare, ma presenti anche negli interludi rappresentati a corte (un 'precedente' non segnalato però dall'autrice; cfr. R. Mullini, *Mad Merry Heywood*, 1997). Il contributo di Paolo Ramacciotti allarga ulteriormente l'orizzonte disciplinare del volume, poiché fornisce una descrizione del madrigale italiano e della sua fortunatissima ricezione inglese nel Cinquecento; il saggio, inoltre, offre un'analisi

de The Triumphes of Oriana (1601), una raccolta di venticinque madrigali, la cui composizione fu probabilmente ispirata da un precedente italiano: *Il Trionfo di* Dori (1592). I saggi di Giovanna Silvani e Valerio Viviani sono dedicati a Cristopher Marlowe: nel primo si rintracciano le tecniche teatrali e metateatrali in Tamburlaine, The Jew of Malta e Doctor Faustus – testi scelti perché congeniali ad individuare una sistematicità da parte del drammaturgo nell'applicazione di tali pratiche –, mentre nel secondo la tragedia di Faustus è interpretata, sulla base di una solida ricostruzione del contesto filosofico-religioso inglese dell'epoca, come la storia di "un uomo che, in piena consapevolezza, decide di dannare se stesso compiendo un vero e proprio suicidio escatologico di notevole significato" (p. 371). Alle opere di Ben Jonson sono dedicati i contributi di Rocco Coronato e Stephen Orgel. Il primo studioso si concentra sulle pratiche spettacolari e sulle trame create dal drammaturgo, mentre il secondo studia il Masque of Queenes, delineando tanto le caratteristiche estetico-formali quanto le implicazioni politiche del masque nell'epoca elisabettiana e in quella Stuart. Infine, nel saggio di Serena Cenni si analizzano i temi della mostruosità e della lussuria ne *The* Duchess of Malfi di John Webster, anche considerando la relazione tra l'opera e le sue fonti; mentre nel saggio di Susan Payne si offre una puntuale analisi del Love's Victory di Lady Mary Sidney Wroth (nipote di Sir Philip Sidney) e un dettagliato stato dell'arte sulla ricerca intorno all'autrice e drammaturga inglese, ancora poco nota in Italia. Il volume si chiude con la postfazione di Loretta Innocenti, in cui si descrivono gli inizi della gloriosa afterlife di Shakespeare nel periodo della Restaurazione, mettendone in luce i meccanismi e le contraddizioni.

Questa raccolta di saggi – destinata agli studiosi del teatro e della drammaturgia, ma adatta anche agli studenti universitari interessati ad approfondire le loro conoscenze in materia – analizza alcuni aspetti della stagione più celebre del teatro inglese, quella del XVI e XVII secolo, da una prospettiva ampia e plurifocale, che comprende e fa interagire più culture e più discipline, che evidenzia le relazioni tra testi, contesti e autori (più o meno appartenenti al canone), e che in più modi smentisce il pensiero comune per cui l'espressione "teatro inglese tra Cinquecento e Seicento" debba essere sostanzialmente considerata come un sinonimo del nome Shakespeare. Si è detto, infatti, che questo volume emblematicamente nega al drammaturgo di Stratford una collocazione nel proprio titolo, come a voler segnalare, implicitamente, l'ampiezza del proprio campo d'indagine. Tuttavia, gli studi in esso contenuti sono per la maggior parte dedicati proprio a Shakespeare e, sottolineando sempre lo stretto legame tra storia, cultura, società e teatro, sembrano essere basati su una delle più note e penetranti massime shakespeariane: "All the world's a stage [tutto il mondo è un teatro]" (As You Like It, II.vii).

Maria Elisa Montironi

#### Un *Noir* filosofico

MARCO MELLONI E MINIVER MORIN, ESPERIA. LA POLIZIA È INFETTA, CORBO EDITORE, FERRARA, 2012, PP 179.

Esperia è un nome di donna, di un gruppo commerciale, di un comune del Lazio. Deriva dal greco *Hesperos*, basato sulla radice *hespera*, "occidente" e, in riferimento al tramonto del sole, "sera"; era il nome della personificazione del pianeta Venere nella mitologia greca. Hesperia è anche il nome della nostra penisola per gli antichi greci. Così come Esperia significava terra del tramonto, l'attuale Anatolia, in Turchia, era la terra del sol levante.

E non finisce qui. *Esperia* è il titolo di un romanzo di Graziano Graziani (2008), dove leggiamo che si tratta di "una città leggendaria che non ha luoghi né confini, ma si materializza – spesso inavvertitamente – lungo il cammino di viaggiatori ignari. [...] Quando si attraversano i confini irrequieti di questa città errante, il viaggiatore viene preso da inquietudine, strane sensazioni fisiche e mentali di cui non si conosce l'origine, a volte persino visioni, che distorcono la realtà "normale" e aprono nuove possibilità. Un'esperienza che può affascinare o spaventare. Esperia è dunque metafora di una realtà irrequieta, che straripa dalle coordinate abituali e "normali" della vita di tutti i giorni, delle regole del vivere sociale."

Ma è soprattutto a Italo Calvino, e alle sue *Città Invisibili*, che si ispirano i due creatori di Esperia. Calvino è il Maestro – l'architetto virtuale, se vogliamo – nascosto dietro la fisionomia urbana e sociale di Esperia. E sufficiente leggere paragrafi come questo per desiderare di poterla inserire tra le Città Sottili o le Città dei Segni:

Esperia è il nome che una civiltà ormai sepolta dava al luogo in cui sorge ora questa città: qualcuno tra i suoi fondatori ha trovato il nome orecchiabile e perciò facilmente commerciabile. Perché ad Esperia ciò che conta è il valore di mercato: uomini o idee, beni materiali o immateriali, tutto è merce soggetta a compravendita e il gioco della sopravvivenza sta solo nella maggiore o minore rapidità di saper concludere l'affare.

Una visione a volo d'aquila mostrerebbe di questa immensa città solo l'apparenza scintillante: la corruzione scorre invisibile nelle sue vene, indifferentemente nei salotti buoni e nei vicoli squallidi, nelle scuole e nelle discoteche, nei giornali e nei bar, negli ospedali, nei luoghi di lavoro e in quelli di culto, nel pubblico e nel privato. E ovviamente in ogni livello dell'amministrazione della giustizia.

Esperia: terra della sera. Ma il nome non ha più un senso, poiché non è rimasto nessuno che possa guardare l'orizzonte immaginando mondi fantastici. Il realismo avvolge il mondo intero, e questa città non fa eccezione. Esperia ha di fronte il mare: alle spalle un deserto di sale, come un mare ritiratosi in fretta, si estende a perdita d'occhio e rende di fatto impossibile agli abitanti raggiungere altri luoghi. Ai cittadini di Esperia però questa smisurata landa desolata e accecante non fa alcuna impressione: la maggior parte non sa nemmeno della sua effettiva esistenza ed in fondo a pochi importa sapere da cosa siano circondati.

#### Oppure:

Chiunque provi ad abbandonare Esperia nemmeno sa cosa ci sia al di là delle sue invisibili mura. E, soprattutto, se ci sia ancora qualcosa.

[...]

Esperia è ogni giorno uguale a se stessa. Non è che il cielo si colori di una tinta nuova, non è che cada una pioggia di fuoco [...] No, è tutto uguale a se stesso. Esperia è un'immensa sterpaglia nella quale un cerchio di bambini ottusi e rabbiosi è riunito attorno a uno scorpione.

La prima citazione è tratta da *Esperia. La città è il corpo del reato*, il primo romanzo della serie; la seconda appartiene invece al secondo romanzo, oggetto di questa recensione.

È altrettanto evidente la paternità dantesca dell'opera. Non solo perché Esperia è suddivisa letteralmente in gironi concentrici, ma anche perché il lettore intraprende in queste pagine un vero e proprio viaggio esistenziale alla ricerca di una verità profonda del suo vivere quotidiano. Si mette, insomma, in discussione; sceglie il dubbio, la strada in salita, il tormento e l'orrore (della fiction) come strategie di sopravvivenza, appunto all'orrore della realtà. Sceglie la catarsi anziché la facile evasione. Ma andiamo per gradi.

Gli autori presentano il libro come un "noir filosofico". Attenzione: non è una trovata per venderne più copie. È al contrario un *understatement* tattico ed elegante per rivelare che si tratta di una *distopia*, un genere letterario d.o.c.g.: tanto di cappello. Non che distopia e noir non vadano a braccetto, anzi: certamente le atmosfere e le suggestioni sono condivise. Ma qui c'è qualcosa di più.

Innanzitutto, mi permetto di citare i "padri" – ed evidenti ispiratori concettuali – di *Esperia*: Orwell (1984), Huxley (Il mondo nuovo), Bradbury & Truffaut (Fahrenheit 451), P.K.Dick & Spielberg (Minority Report, A.I.). E Kafka, naturalmente. Questo senza nulla togliere all'originalità e alla lucidità dimostrata dai due autori italiani, che anzi, finalmente, creano una distopia italiana di tutto rispetto – senza nulla togliere agli scritti pur degnissimi di Valerio Evangelisti e Wu Ming, e anzi collocandosi a mio parere a pieno titolo in quella new Italian Epic proclamata e praticata da questi ultimi.

Senza nulla togliere al piacere della lettura, dirò che questa distopia, o utopia negativa, riguarda un paese dove la democrazia è, potremmo dire, nella sua fase terminale. Le leggi parlano di uguaglianza e libertà ma tutto viene

monitorato da un potere nascosto che tollera, anzi incoraggia, insabbiamenti, violenza gratuita e omologazione. Le strutture sono altamente gerarchizzate e la vita termina spesso nelle cosiddette "discariche esistenziali". Per dire "uomo" si dice "unità maschile" e, anche se c'è libertà di pensiero, non è mai "igienico" manifestare le proprie idee.

Due realtà sono particolarmente disumane: la pratica dell'Aikhizo – nulla a che vedere con le arti marziali – e l'esistenza di creature entomorfe, orribili mutanti tenuti in vita per soddisfare il bisogno di "carità" – e in alcuni casi anche gli appetiti sessuali perversi – dell'élite. L'istituzione più importante è la Polizia, ma esistono anche varie altre strutture dai nomi particolarmente evocativi, come il Dipartimento Pratiche Religiose, il Dipartimento Trasmissioni Televisive o i Centri di Vita Sospesa. Al polso, gli agenti di sicurezza in carriera esibiscono un bracciale particolare, chiamato *crisopselio*, che indica il loro "valore di gradimento" al regime; un tipo particolare è chiamato *psycopselio*, ma non ne svelerò il significato, pure intuibile. Per la popolazione vige l'obbligo di possedere almeno un televisore e il minimo consentito di visione di schermo è di cinque ore al giorno. A cui si aggiunge la visione obbligata degli "schermi presenti nei locali pubblici, nei ristoranti, nei bar, nei negozi, nelle stazioni ferroviarie, negli abitacoli dei taxi, negli autobus di linea, alle fermate dei tram, ai semafori" (p. 39).

Pian piano, leggendo il libro, come accade in ogni distopia che si rispetti, il lettore inizia a provare un certo disagio. *Ma allora si parla della nostra realtà*, è un pensiero fulmineo; che ci abbandona, per fortuna, quando leggiamo di violenze inaudite sui minori, di corruzione estesa, dell'impossibilità della fuga. Noi non abbiamo larve umane tenute in vita per essere adottate... noi non abbiamo uno sport che culmina con la morta cruenta dell'avversario... noi *possiamo* manifestare le nostre idee! E questo ci rassicura. Per un po'.

Poi leggiamo del'ascolto continuo di musica ad alto volume nei locali pubblici, mirata a far perdere la concentrazione sul proprio obiettivo e a favorire una conversazione superficiale e omogeneizzata... leggiamo delle crisi di astinenza da audio-video... leggiamo del confezionamento a tavolino dei cantanti "ribelli" e della manipolazione sugli acquisti di merce di non prima necessità... e ci sommerge l'angoscia che davvero si parli di *noi* e della nostra incapacità di vederci assuefatti a un asservimento volontario e umiliante.

Nemo, novello Odisseo (non c'era davvero bisogno di note esplicative per capirlo!) si aggira non tra ciclopi e maghe, bensì tra assassini impuniti in divisa e schermi giganti onnipresenti nei quali fluisce un ininterrotto fiume di immagini, come in una riedizione di *Blade Runner* mescolato a *Strange Days*. Essendo un *uomo*, per quanto considerato impotente (la causa è spiegata nel primo romanzo), egli gode di una posizione socialmente privilegiata. Il primo romanzo sanciva infatti un'ipocrisia di genere che ci è familiare: "Fosse per

noi, nessuna donna varcherebbe il confine del primo girone: ma Esperia si basa sul concetto dell'assoluta parità tra i sessi e dell'assoluta eguaglianza tra tutti i suoi cittadini. Questo principio mantiene la pace sociale, lo status quo. Ogni tanto bisogna far entrare alcune donne tra di noi e fingere di accettarle. Le donne di Esperia così si convincono di non essere discriminate e non c'è nulla di meglio, per concentrarsi sul proprio lavoro, che avere attorno una donna serena ed appagata".

La donna che incontra Nemo è, però, diversa da tutte le altre. Ci ricorda Julia di 1984, Clarisse di Fahrenheit 451, e il luogo segreto dove conduce Nemo non può non far pensare allo scenario mozzafiato in cui Daria e Mark fanno l'amore in Zabrieske Point — non a caso, la Valle della morte. È una donna che abbiamo già incontrato, dal Paradiso di Dante in poi, non tanto a rimettere l'uomo sulla retta via — che comunque non è solo quella del "non peccato" ma è anche quella dell'autenticità e della libertà (quella vera) — quanto soprattutto a proporre — invano — un modello alternativo, fenminile, di visione etica e politica del mondo.

Nemo è protagonista e narratore, oltre che poliziotto rampante; ed è cinico e pronto a tutto per conquistarsi l'agognato posto nel primo girone. Per questo il gioco dell'immedesimazione non è istantaneo. Anzi, resistiamo fino all'impossibile, vittime – noi lettori – di un'ideologia che ci portiamo dentro e che ci impedisce di vederci quali siamo veramente, e quali saremmo se abitassimo a Esperia. E quando iniziamo a cedere, a capire che vogliamo rassomigliargli, in quel preciso momento la sua identità solida come una roccia inizia a entrare in crisi. Anche lui vuole assomigliarci. Diventa un gioco complesso, quello fra noi e Nemo, che credo proseguirà in altri romanzi della serie, perché non dubito che i due autori abbiano ancora molte storie da raccontarci e molte situazioni su cui farci riflettere. È ogni volta che apriremo le pagine di un nuovo capitolo di *Esperia* spereremo (in fondo la parola Esperia contiene in sé anche i semi della speranza e all'attesa) nell'impossibile: che si trovi una cura per la peste bianca, che venga provata l'esistenza di un vaccino per l'entomorfia, che sul deserto di sale che circonda la città nasca qualche filo d'erba. Per fare un prato, scriveva Emily Dickinson, sono sufficienti un trifoglio, un'ape e la *reverie*, la capacità cioè di sognare a occhi aperti. Se mancano i primi due, è sufficiente la terza, concludeva la più grande poetessa americana di tutti i tempi.

Ma questa è una distopia, non un'utopia. L'amarezza, il disgusto, l'orrore, potrebbero accompagnarci fino all'ultima pagina dell'ultimo romanzo. Sarà allora importante, anzi fondamentale, una volta chiuso il libro, guardarci intorno e fare tutto il possibile perché Esperia resti sigillata dentro quelle pagine.

Alessandra Calanchi

# L'opus narrativo di Joseph von Eichendorff in prospettiva transdisciplinare: un'analisi linguistica

MARIA INNOCENZA RUNCO, *LE ALTRE TRAME DELLA LINGUA.*SULLA NARRATIVA DI JOSEPH VON EICHENDORFF, KÖLN-DUISBURG,
WIKU-WISSENSCHAFTSVERLAG, DR. STEIN, 2011, PP. 242

L'analisi dello stile della lingua dell'opera dell'autore tedesco Joseph von Eichendorff è stata spesso elemento fondamentale nell'abito degli studi dei critici letterari. La lingua del poeta e scrittore romantico, solitamente studiata per la ricorrenza della formula e per la sua virtuosità nella ripetizione, viene esplorata in *Le altre trame della lingua. Sulla narrativa di Joseph von Eichendorff* tramite nuove prospettive linguistiche. In questo volume Maria Innocenza Runco, – docente presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Basilicata e autrice di ricerche nell'ambito della letteratura e del teatro dell'Ottocento e del Novecento –, sviluppa uno studio transdisciplinare, partendo dall'indagine linguistica e letteraria per approcciandosi alle opere eichendorffiane con nuove categorie interpretative, avvicinandosi alla musica, alla danza e al teatro, analizzando aspetti linguistici e fonetici con rigorosa metodologia analitica.

La lingua di Joseph von Eichendorff è una lingua nuova, risultato di una sua avvertenza "di una insufficienza espressiva del consueto segno verbale" (p. 11). Lo studio dell'autrice, – che nella presentazione di Bernhard Arnold Kruse viene presentata come "dotata di una formazione da musicologa oltre che da germanista" (p. 8) –, nasce dalla "volontà di esplorare lo stile della lingua di Joseph von Eichendorff all'interno del suo opus narrativo" (p. 10) attraverso la rigorosa metodologia analitica della Stilanalyse, in quanto l'analisi linguistica è considerata imprescindibile dal testo. La narrativa di Eichendorff viene dimostrata essere un "intreccio di linguaggi, forme e tecniche che valicano gli usuali confini della dimensione verbale", la lingua diventa "scena teatrale, slitta in partitura musicale, si apre al corpo e alla danza" (p. 11).

Nel primo capitolo, dopo aver velocemente schizzato i più recenti studi linguistici sul poeta romantico, l'autrice evidenzia la relazione tra letteratura e musica nell'opera eichendorffiana, rapportandolo anche alla poetologia musicale del Romanticismo, e l'ambigua relazione tra l'io lirico e il poeta. Il secondo capitolo, *Teorie e costellazioni*, è dedicato alla lingua di Eichendorff, definita il principale attrattore di senso nella sua narrativa, in rapporto alle teorie sul linguaggio e sullo stile che lo hanno influenzato, in particolare attraverso lo studio delle riflessioni dei suoi predecessori romantici. Marcando

le differenze con la filosofia linguistica di Eichendorff, vengono quindi esplicitate le teorie del linguaggio di Johann Herder e Wilhelm von Humboldt, come anche le riflessioni sui tratti musicali della lingua di E.T.A. Hofmann, Wilhelm H. Wackenroder, Friedrich Schelling e i fratelli Friedrich e August W. Schlegel.

Nel terzo capitolo l'autrice analizza i *Lieder*, una variazione linguistica che frequentemente ricorre nelle sue strutture narrative. Questa forma lirica viene definita una "continuazione della parola nel mondo dei suoni, è lingua che si fa musica" (p. 45). I *Lieder* eichendorffiani vengono rapportati ai canti popolari per sfatare il mito del loro essere un esempio di poesia popolare, per poi determinare la loro indipendenza tematica e formale dalla struttura in prosa in cui sono posti. Analizzando due *Lieder* l'autrice riflette sulla funzione di dialogo – o di sostituzione del dialogo – del *Lied* eichendorffiano. Eichendorff mostra infatti una seria difficoltà nel realizzare il dialogo nelle sue strutture narrative, tendendo quindi ad evitare questa forma comunicativa così cara ai romantici e assegnando la funzione comunicativa ai Lieder.

Di particolare interesse è la trattazione, in un quarto capitolo denominato *Lingua e corpo*, dell'importanza del ruolo del linguaggio del corpo e dei gesti nella narrativa dell'autore romantico, per la sua funzione di integrazione alla parola ma anche della sua sostituzione. In una puntuale presentazione degli antecedenti eichendorffiani, Maria Innocenza Runco esamina l'influenza di due linee di pensiero, quella di Johann Herder e quella degli enciclopedisti francesi. Fondamentale in questo capitolo è l'analisi della lingua e del corpo nell'*opus* eichendorffiano, attraverso lo studio della mimica e della danza, minuziosamente dettagliato grazie a numerosi esempi.

Nel capitolo dedicato alla lingua della prosa, viene indagata la musicalità della lingua della prosa attraverso gli aspetti formali e sintattici. In un'ulteriore sezione viene analizzato, sul piano linguistico, come viene resa la descrizione nella narrativa eichendorffiana e la valenza simbolica del paesaggio. Vengono infine trattati anche la prospettiva ed altri tratti linguistici, come ad esempio la presentazione dei personaggi, spesso pervasi da un'aurea di indeterminatezza.

Nel penultimo capitolo, *La parola nel teatro – il teatro nella parola* l'autrice tratta la narrativa teatrale di Eichendorff in riferimento a E.T.A. Hoffman, August W. Schlegel e Johann W. Goethe, esaminandola da un'ottica linguistica attraverso lo studio del fantastico, misterioso e magico, della sintesi e della sinestesia e, infine, del teatro, onnipresente: "ogni novella è scena del teatro della vita; si fa teatro, di proposito o inconsapevolmente, si parla di teatro, si vive teatralmente" (p. 183).

Maria Innocenza Runco termina il suo volume con un ultimo capitolo dedicato alla musicalità del lessico, attraverso l'analisi, supportata da nume-

rosi esempi, di singoli termini ed espressioni inerenti all'ambito della musica e delle loro peculiarità semantiche, attribuibili al genio eichendorffiano.

Benché la presentazione grafica possa risultare al lettore scoraggiante ad un primo impatto, questo volume, nel complesso ben strutturato e carico di esempi pratici volti a supportare l'analisi dell'autrice, è un prezioso contributo per gli studiosi dell'*opus* narrativo di Joseph von Eichendorff, ma anche per gli interessati alla disciplina della stilistica linguistica. Notevole è anche la postfazione di Rossella Pugliese, un *excursus* di ricognizione di teorie linguistiche esemplari, quelle di Wilhelm von Humboldt, Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger.

Sandra Abderhalden