

statu**S** **Q**uaestionis ●
language **Q** text culture ●

23 (2022)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

status **Q**uaestionis ●
language text culture ●

23 (2022)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Status Quaestionis è uno spazio di scambio interdisciplinare e interculturale. Rivista semestrale, che prevede un numero di letteratura e uno di linguistica – entrambi monografici con una sezione miscelanea –, SQ è specialmente interessata agli studi comparativi e interculturali, a questioni metodologiche e agli studi di linguistica e traduzione

Direttore responsabile: Emilia Di Rocco
Status Quaestionis. Language Text Culture
<https://ojs.uniroma1.it>

Questa rivista utilizza Open Journal Systems 2.4.8.3, che è un software open source per la gestione e la pubblicazione di riviste online, sviluppato, supportato e distribuito gratuitamente da Public Knowledge Project con licenza GNU General Public License.

Rivista telematica scientifica della Sapienza Università di Roma
iscritta al n. 143/2019 del Registro Stampa del Tribunale Civile di Roma

Electronic ISSN: 2239-1983

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*.

Fondatore

Piero Boitani

Sapienza Università di Roma, Italia

Direttore responsabile

Emilia Di Rocco

Sapienza Università di Roma, Italia

Vicedirettore

Irene Ranzato

Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato di direzione

Jacob Blakesley

University of Leeds, Regno Unito

Riccardo Capoferro

Sapienza Università di Roma, Italia

Simone Celani

Sapienza Università di Roma, Italia

Francesco de Cristofaro

Università di Napoli Federico II, Italia

Stefano Ercolino

Università di Napoli Federico II, Italia

Donata Meneghelli

Università di Bologna, Italia

Donatella Montini

Sapienza Università di Roma, Italia

Andrea Peghinelli

Sapienza Università di Roma, Italia

Iolanda Plescia

Sapienza Università di Roma, Italia

*Coordinamento redazione
e comunicazione*

Fabio Ciambella

Sapienza Università di Roma, Italia

Margherita Dore

Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato scientifico

Federico Bertoni

Università di Bologna, Italia

Frederic Chaume

Universitat Jaume I, Spagna

Jorge Diaz Cintas

University College London, Regno Unito

Nadia Fusini

Scuola Normale di Pisa, Italia

Djelal Kadir

The Pennsylvania State University, USA

David Katan

Università del Salento, Italia

Giorgio Mariani

Sapienza Università di Roma, Italia

Maria Pavesi

Università di Pavia, Italy

Jan Pedersen

Stockholm University, Svezia

Segreteria di redazione

Riccardo Antonangeli

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Dall'Olio

Sapienza Università di Roma, Italia

Tiziano De Marino

Sapienza Università di Roma, Italia

Sophie Eysette

Sapienza Università di Roma, Italia

Irene Montori

Sapienza Università di Roma, Italia

Davide Passa

Sapienza Università di Roma, Italia

Giovanni Raffa

Sapienza Università di Roma, Italia

Joanna Ryszka

Università della Silesia, Katowice, Polonia

Kamelia Talebian

Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Valleriani

Sapienza Università di Roma, Italia

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA

Into the Translation for Museums, Festivals, and the Stage: Creativity and the Transmedial Turn *a cura di Alessandra Rizzo*

- Alessandra Rizzo, *Introduction. Into the Translation for Museums, Festivals, and the Stage: Creativity and the Transmedial Turn* 13
- Silvia Pireddu, *Quality in Translation: Planning and Assessing Museum Texts* 29
- Silvia Soler Gallego – María Olalla Luque Colmenero, *User Reception of Minority and Creative Approaches to Visual Art AD: Poetry, Metaphor, and Synaesthesia* 53
- Chiara Bartolini – Marina Manfredi, *Combining Intersemiotic and Interlingual Translation in Training Programmes: A Functional Approach to Museum Audio Description* 75
- Mehrnaz Pirouznik, *Translating Festivals as Cultural Identity-builders. A Hermeneutical Approach for the Cross-fertilisation of Cultures* 99
- Yuan Tao, *Multimodal Translations of Contemporary China. A Case Study of 21st-century Drama Film Posters for Festivals* 119

Emmanouela Patiniotaki, *Audio Description for Dance Performances: An Artistic and Collaborative Approach* 143

MISCELLANEA

Elisabetta Abignente, "Par un trou dans le mur".
Memoria degli avi e quête identitaria in Fadéla M'Rabet, Nina Bouraoui e Igiaba Scego 169

Riccardo Antonangeli, *The Avatars of Prometheus: Mythical Phantasmagorias in Shelley and Rimbaud* 187

Valerio Camarotto, *L'«anima» e la «macchina».*
Foscolo e le ambiguità del Sentimental Journey 215

Valerio Cordiner, *Mieux la servitude que l'anarchie: l'Histoire des Neuf Roys Charles de Belleforest* 235

Franca Dellarosa, *Hybridism, Visual Culture and the Pedagogy of Romantic Drama and Theatre* 249

Maria Rita Leto, *L'editore Salvatore De Carlo e il mondo slavo* 265

Mamane Nassirou, *La formation continue des enseignants au Niger: vers une amélioration de leurs pratiques de classe* 285

Carlo Martinez, *Emilio Cecchi, il giornalismo culturale e la nascita dell'americanistica italiana* 305

Andrea Rondini, <i>Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale</i>	327
Carlo Tirinanzi De Medici, <i>Fielding, Aristotele e l'orgoglio della finzione</i>	369

RECENSIONI

Gerard Manley Hopkins (a cura di Viola Papetti), <i>Poesie, 1875 - 1889</i> (Simona Corso)	399
Marco Gatto, <i>Fredric Jameson</i> (Nicola De Rosa)	407
Angela Leonardi, <i>Il pensiero e la visione.</i> <i>Virginia Woolf saggista</i> (Marianna Scamardella)	413

statu**S**quaestionis●
language-text culture●

SEZIONE MONOGRAFICA

INTO THE TRANSLATION FOR MUSEUMS,
FESTIVALS, AND THE STAGE:
CREATIVITY AND THE TRANSMEDIAL TURN

a cura di Alessandra Rizzo

Alessandra Rizzo
Università di Palermo

Introduction.
Into the Translation for Museums, Festivals, and the Stage:
Creativity and the Transmedial Turn

1. *Theoretical framework*

The cultural and creative sectors, at the heart of the creative economy, are grounded in individual talent, generate considerable economic wealth and, at the same time, contribute to the spread of knowledge, culture, and values. In the 21st-century, the boom in advanced communication technologies (Díaz Cintas and Massidda 2019) has strengthened the role of digital translation in the cultural and creative industries (European Commission, online), as well as challenged the notion of equivalence itself, historically rooted in Translation Studies (TS), thus substantially stretching, and modifying, the very concept of translation. The idea that translation activities are today indispensable in contexts of digital sovereignty and technological revolution has been encouraged by the explosive surge in intersemiotic, intermedial and transmedial practices (Jenkins 2006; Jones 2018; Canalès 2020), as well as in intramodal and intermodal translations within the multimodal framework of visual grammar (Taylor 2016; 2020; Remael and Reviere 2018; Soffritti 2018), where the spread of fluid types of translation has reshaped modalities of content production, distribution, and consumption. Flexible and feasible translational shifts adapted to the expectations of the variety of target audiences have become essential for ensuring knowledge diffusion and the aesthetic appreciation of artworks. These shifts have been further promoted by the growth of novel perspectives aiming to reflect the beliefs of a diverse range of users and meet the needs of multilingual heterogeneous audiences. This development has

accelerated the adoption of innovative trends, where creativity has emerged as a crucial ingredient in both media translation and the translation of the creative cultural industries (CCI), which is used as an umbrella term comprising “all sectors whose activities are based on cultural values, or other artistic individual or collective creative expressions”. These are defined in the legal basis of the “Creative Europe Programme” (online).

Today translators are gaining more and more visibility thanks to the already mentioned technological advances. They have more opportunities to perform their art and be creative in their translations, which possibly results in a stronger collaboration between the industry and the translator, the academia and the industry and, last but not least, between the artist and the translator. In this respect, translators become co-authors (Mus 2021) who collaborate with directors, musicians and actors, according to the context in which the translation is expected to occur (e.g. cinema, theatre, festivals, museums). Free from the prescriptive research tradition, which has given way to descriptive approaches, translation has widely embraced creativity breaking through the limits imposed by the notion of equivalent effect, and thus opening new horizons to challenging alternative forms of translation. In recent research, light has been shed upon creativity and the translator’s creative role in the translation of the arts and the media (Foerster 2010; McClarty 2012; Chaume 2018; Díaz Cintas 2018; Kapsaskis 2018; Romero Fresco and Chaume 2022). Malmkjær (2020) proposes a rethinking of the concepts of originality and creativity when applied to translation as a means not of deviating from the source text but as being opposed to derivative translation, consequently looking at translation as a proper art form. In addition to studies rooted in philosophical aesthetics and in the philosophy of language, research on creativity has also grown exponentially in theoretical translation studies, as testified by the expression referring to the “creative turn” in translation promoted for over a decade by a restricted number of translation studies scholars (Loffredo and Perteghella 2006). Creativity in translation has been associated with linguistic competence, which is exemplified in the expression “linguistic creativity” (Zawada 2016). Creativity has been conceived as complementary to translation, translation and creation being types of “twin processes” (Bassnett 2016), that is, writing and translation as two aspects of the same process (Paz 1971/1992).

Current trends in research into translation and creativity have testified to the recent shift in translation studies towards creative translation, creative

writing, and translator subjectivity (Rossi 2018). Such a shift does not only apply to literary translation, but also affects audiovisual translation and its application to the creative cultural industries, where the concepts of creative writing and translator subjectivity are intertwined with a number of notions: familiarisation/domestication; the dictates of participatory cultures; deviation from standard parameters and/or the mainstream; creative translation as transcreation or the sum of faithful transmission and creation (Katan 2016); creative translation as semiotic adaptation, or as a new type of AVT (Spinzi et al. 2018), or as an enhanced type of AVT (Romero Fresco and Chaume 2022). Creativity in AVT has also been viewed as an aesthetic tool, where authorial interventions are artistic marks, as a political act, as the “creative extension of an audiovisual text” (Ibid.: 94) – especially with reference to media accessibility –, and as a linguistic device that belongs to the sphere of translation and strengthens user participation.

A recent definition of creative AVT – which is also borrowed for the arts – epitomises creative AVT as the sum of practices of localisation and adaptation “that, on the one hand, provide linguistic and cultural access to media [and the arts] and, on the other, claim to make an artistic, imaginative or creative contribution to the audiovisual text that can elicit a new audience experience and vindicate the translator’s or filmmaker’s [or artist’s] visibility” (Ibid.: 77). Creative AVT approaches are today more and more employed not only because they offer alternative instruments “to problematise mainstream practices and dominant quantitative trends” (Ibid.: 94), but also because they help to reinforce the relationship between the artist and the translator, and the artist and the public, while increasing the visibility of the translator. Borrowing from Walter Benjamin’s theory of translation, the language of a translation is meant to give voice to “the intentio of the original not as reproduction but as harmony, as a supplement to the language in which it expresses itself, as its own intentio” (1923/1992, 79, italics in the original). As well as embodying the concept of “afterlife” (Ibid.), creativity in translation is also governed by purposiveness, that is to say, the expression of the nature of the original in the representation of its significance, but also to release in the language of the translator “that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in [the translator’s] re-creation of that work” (Ibid.: 80-81).

Purposiveness is linked to notions of (re)creation and rewriting, thus encompassing dynamic conceptualisations of the translation process. In this

sense, the “arrival of a text in the host language may seem like the end of a journey, but it can also partake of the nature of a homecoming in response to a philological imperative that restores to the nation something it had temporarily lost” (Burnett and Lygo 2013, 17). The metaphor of accommodation and reflux used to define translation hand in hand with creativity revolves around the idea of a reciprocal flow of textual meanings navigating from the source to the target and back to the source, that is, in other words, a mutual process of accommodation that seeks to bring to light the translator’s active participation in the interpretative and representational process of the source text with its effects in the context of arrival (Burnett 2018).

Today, the most diverse and heterogeneous types of translation, combined with instruments in multimodality, occupy aesthetic spaces to a very great extent, the horizons of translation having broadened and moved beyond textual and linguistic constraints. Types of interlingual and intralingual translations, as well as different forms of cultural transfer, also embracing processes of remediation, all dominate the diversified landscape of the creative and cultural sector. In line with the widespread concept of “transmedia” (Jenkins 2011), according to which diverse media interact and contribute to the construction of larger narratives across time and space and within a variety of aesthetic contexts, new possibilities are being offered in the digital age by activities and practices in the translation field, chiefly within the settings of museums, festivals, and theatres.

Museums, festivals and theatres, as both physical and virtual sites, are conceived as places of encounter, cultural transfer, and collective learning, and are conceptualised as translational spaces, where translation coexists with forms of everyday language such as translanguaging. Here languages, people, and cultures interact to the extent that cultural negotiations are required (Cronin and Simon 2014), with an emphasis on interactional contexts, where individuals make a creative use of their communicative and multilingual repertoires. As geographical and physical, and virtual and metaphorical “contact zones”, to borrow from Clifford (1997), museums, festivals and theatres have relied massively upon digitalisation processes involving interlingual and intersemiotic mechanisms of translation, and intramodal and intermodal forms of translation, with the scope of catering for the different language user needs and of encouraging the adoption of emergent audiovisual translation modalities.

Relevant research has proven the role of museums, festivals and the stage as metaphorical places of translation and sites of translation (Berry and Robinson 2017), where cultures are translated in specific ways, for specific audiences and with specific purposes in mind, and by means of multimodal displays (Sturge 2007; Neather 2018; Kay L. O'Halloran et al. 2016). Nevertheless, little research has been done into forms of translation and pivot translations for festivals, into practices of museum translation aiming to produce dynamic visual-auditory textual types, and into practices of creative surtitling and intermedial surtitles.

The combination of technology and creativity in translation has rapidly evolved and encouraged new ways to enter the media and art world from increasingly imaginative and creative perspectives, in which translators and artists operate in new ways, necessitating new competences. This raises several questions. What will the role of translators be in this ever-changing setting? How will the profession adapt to the new market, the creative industries, and the new viewers, and exploit current changes as powerful resources? And finally, to what extent will more traditional approaches and methods of translation converse with innovative trends in a mechanism of intersection and cohabitation of the old and the new, the technological and the human, the transgressive and the standardised?

2. Contributions to this issue

With the objective of scrutinising general standards, specific criteria and levels of creativity applied to translation practices, especially in light of recent research in audiovisual consumption and reception (Di Giovanni and Gambier 2018), creativity and transcreation (Spinzi et al. 2018; Chaume 2018; Ranzato 2011), and arts accessibility and translation for the arts (Greco 2018; Perego 2018; Liao 2018; Rizzo 2019; Rizzo and Pensabene 2021), this special issue seeks to contextualise the numerous shifts within the arts in relation to the theoretical and practical challenges that our increasingly technological culture poses for the modes of translation and accessibility. The contributors to the issue have shed light upon a variety of areas where translation, often combined with creativity, intervenes to localise aesthetic products under the network of transmediality. In this issue, attention is paid to three main areas within the cultural sector: museums, festivals and theatres.

Museums are investigated from a perspective entailing three main research areas: a) translation quality as a tool potentially leading to innovation with no limitation to creativity; b) ‘aesthetic’ AD as the intersection of mixing styles which embrace majority (objective and informative) and minority (poetic, creative) types; and c) museum AD as a form of training addressed to university students for the practice of intersemiotic and interlingual translation within the functional framework in TS.

Over the last few years, there has been a growing attention to the impact generated by festivals on host territories and on their effects in the cultural industry. As “short term, recurring, publicly-accessible events that usually celebrate and/or perform particular elements of culture” (Mair 2018, 4), festivals are flourishing more and more, granting international popularity to cities across various countries. The reasons for such a proliferation are varied and regard factors such as the valuable opportunities they offer to citizens and tourists for a) recreation and entertainment; and b) more authentic leisure activities and unique cultural experiences. Additionally, festivals are occasions for celebrating art forms, and allowing creative expressions, as well as for giving voice to new talents and creating business opportunities. Last but not the least, festivals contribute to improving policy tools for local development, as well as increasing touristic attractiveness. In the context of this issue, the focus is not upon the different AVT modalities that are used in film festivals – from electronic subtitling and live voice-over to simultaneous interpreting and pivot translations or genesis files. Attention is paid to two niche topics: 1. the translation of arts festivals from the hermeneutic perspective of translation with the translator as cultural mediator/interpreter; 2. the creation and translation of Chinese film posters as aesthetic forms in their own right for dissemination across local and international markets.

Theatres are conceived as plurisemiotic locations, where texts are combined with semiotic elements such as music, lighting, body movement or images. In the context of the stage, translation is called on to fulfil a multidimensional task, that is, translators are expected to transfer plurisemiotic works, while facing hybrid objects. In this context the role played by translators is essential. In this issue, theatres are scrutinised from the perspective of AD as forms of access to verbal and non-verbal contents, where the audio describer is a practitioner and/or professional who is placed in a context of mutual collaboration and engaging participation with the artistic team. Audio describers are translators

who are required to look after several semiotic systems simultaneously with the aim of accomplishing translating functions. The concluding contribution of this issue brings to light an important aspect of translation for the theatre: the accessibility of aesthetic performances (dance) for the blind and the visually impaired people. Whereas surtitling for the stage involves the act of rendering verbal utterances taking place on stage into a written (either interlingual or intralingual) format, (audio) describing provides a narration of the visual elements on stage – including actions, settings, the physical appearance of characters, movements, facial expressions and gestures.

Against the backdrop of museum discourse and museum communication conversing with translation studies, Silvia Pireddu investigates the role of translation quality as being essential to the dissemination of arts and exhibitions. It is remarked that adequate and constant translation quality control should become a compulsory activity in museum settings in order to guarantee effective communication with the aim of engaging the public. Models of translation quality based on interlingual, intertextual and intermedial comparisons are used in Pireddu's study to identify best practices which can take into consideration diversity, monitor visitor responses, and adapt museum textualities to the specific needs and demands of contemporary societies. Textual accuracy is not sufficient to reproduce the complexity of museum texts, which implies that interlingual, intertextual and intermedial perspectives also need to be integrated. Quality involves the concrete application of "organisational best practices", that is, quality control entails processes of standardisation on a textual level which also affects "the conceptualisation of meaning around the exhibits", without limiting the creative choices, but helping to adapt and apply creativity according to the context of situation.

In the AD field applied to museum visual artworks, and within the framework of cognitive linguistic accounts, Silvia Solar Gallero and Mária Olalla Luque Colmenero investigate the user experience of different AD styles, with particular attention to minority and creative styles as opposed to the objective and standard ones. Creative AD styles in the context of the visual arts can offer alternatives to standard styles by exploiting figures of speech, for example, metaphors, which become not simply ornamental devices in language, but conceptual tools that facilitate the creation of reality. In their inductive-oriented study, and reception- and experience-based survey, attention is paid to alternative AD approaches, among which the

poetic style and synaesthetic metaphor approach have emerged as deviating from guidelines and standard practices, thus appearing more subjective, interpretative and multisensory with respect to objective styles. Drawing upon an inductive coding analysis method, Soler Gallego and Luque Colmenero have identified a variety of emerging topics and gained insight into the participants' relationship with the proposed ADs. The material used included both objective descriptions containing relevant contextual information on the works of art for the user appreciation, as well as descriptions focusing on minority and creative AD approaches. Interestingly, their results testify to the need to create mixed ADs, where the poetic and objective styles are designed to merge and to work as complementary tools, and where tactile and auditory (musical) perceptive stimuli are intended to become integral components of the final product.

The museum section concludes with the study carried out by Chiara Bartolini and Marina Manfredi who place their survey within the context of the didactics of audiovisual translation which exploits the modes of AVT to develop and improve competences in foreign language learning, as well as to practise translation at an advanced level. Within the framework of museum-specific AD guidelines and functionalism as a model in translation training applied to the static arts (i.e. paintings, sculptures, drawings), Bartolini and Manfredi's study contributes to the creation of a new functional model that serves as a guiding methodology for prospective museum translators and describers, as well as for students interested in audiovisual translation training in the context of the visual arts. The model proposed by Bartolini and Manfredi offers students the opportunity to explore theoretical settings referring to interdisciplinary areas such as museum studies and translation studies, as well to embrace audiovisual translation and media accessibility. Furthermore, functionalism in AD translation can be viewed as a type of didactic method for translation training activities aiming to pinpoint the functional priorities of a text with the scope of identifying the most effective AD strategies for translational purposes.

In the context of festivals, translation is investigated from two different perspectives which draw on processes of intercultural and crosscultural transfer in translation studies. Both surveys introduce the concept of creativity as the key for the success of a translation, although they present different case studies (speech-based vs. text-based translations). Translation for festivals as analysed

in Pirouznik's study relies upon a foreignisation approach aiming to spread source cultural materials belonging to the oral and performing traditions of local festivals, i.e. the Nowruz festival. Instead, Tao's investigation scrutinises the modalities of multimodal translation applied to a corpus of 21st-century movie posters for globally acclaimed Chinese drama films, where translation is found to be a target-oriented practice favouring the integration of internationalisation and idiosyncrasy tools in the visual grammar of multimodal translations for overseas markets and diverse cultures.

Against the backdrop of translation in the context of ethical practice and in line with Friedrich Schleiermacher's dichotomous view of translation in terms of foreignising vs. domesticating practices, Mehrez Pirouznik introduces the concept of festivals as instances of "Intangible Cultural Heritage" based on the dissemination of oral traditions (i.e. shared beliefs and cultural values) enacted by local people as performers and bearers of local festive values. Translation is conceived as a form of intercultural communication practice built on the dialogue between the bearers (in the community) and translators who, as intercultural mediators, are expected to learn and mediate community cultural values as directly received and emotionally perceived for target audiences. Within the framework of a hermeneutical concept of translation for festivals revolving around the celebration of ancient Iranian traditions, translators orally interpret covert cultural meanings (i.e. clothes, dances, gestures, food, etc.) and transfer them to a written form which can be either narrated or performed. In this context, the "law of standardisation" is meant to flatten out cultural differences and is therefore not suitable for festivals based on the diffusion of oral traditions. These festivals call for the performability of translation as the proper transfer of culture-in-action in which the translator 'feels' and mediates by re-experiencing and co-experiencing the source feeling while simulating it as a hermeneutical norm for target receivers.

A different direction is taken in Yuan Tao's analysis, which offers an in-depth scrutiny of multimodal translations for the spread of Chinese drama film posters produced within the context of international film festivals. Posters are perceived as instrumental to the construction of functional meanings in the portrayal of contemporary China. Against the backdrop of visual grammar and multimodality as methodological approaches, Tao's investigation offers a contrastive survey of Chinese and overseas movie posters and demonstrates that, in the overseas context, the visual sphere represents complicity and

individual participation, as well as a sense of intimacy and interaction, thus reflecting the target viewers' expectations. Instead, the Chinese representations on the various levels of the metafunctional analysis tend to decontextualise the participants both on a visual and textual level. In fact, most Chinese posters present the participants as "generic", or "commonplace figures", within the context of a surreal China. By contrast, most overseas posters "resemiotise" visual grammar with "individuals engaged in a non-transactional action" being placed in authentic settings, and through supplementary textual messages in the taglines that help to construct representational meanings. In line with Edward Hall's theories of high-context communication (HCC) and low-context communication (LCC), multimodal translations of Chinese posters for overseas markets confirm the LCC framework, which implies that the interlocutor knows very little about the context and that everything must be said explicitly. In contrast, the original Chinese posters are set in the HCC framework according to which the viewer or listener does not need much background information and greater importance is given to implied meaning and non-verbal communication.

In the context of theatre, Emmanouela Patiniotaki explores the still neglected area of dance performance from the perspective of accessibility. Within the framework of the integrated audio description (IAD) approach, and in the light of collaborative patterns which involve acts of cooperation and participation of the describer with the creative team, and which rely on the artistic skills of the describer, the paper investigates the creative strategies adopted for audio describing dance performances within which intersemiotic communication is captured by movements, facial expressions, music and visual effects meant to unfold specific meanings. Patiniotaki's study sheds light upon the experience of audio describing *A Clear Midnight* on the occasion of the 2021 Athens Epidaurus Festival by adopting a collaborative and creative approach that results in the growing complicity (also occurring in AVT in general) between the audience and the performer for the appreciation of the artistic content in a positive way. It emerges that ADs governed by linguistic creativity, as well as free from imposed guidelines, as in the case of Patiniotaki's Greek ADs, prove to be successful and well balanced by a harmoniously proportioned collaboration between everyone involved in the performance and the audio describer.

3. Concluding remarks

In this issue, contributors have shown that translators as transcreators and multimodal translators, interpreters or intercultural mediators, and audio describers, within different artistic sectors, are all attempting to overcome the divide between source-oriented and target-oriented translation, foregrounding creativity as a driving force that facilitates the transfer of meanings across languages, territories, and cultures. In each contribution, spaces of collaboration have emerged as the sites where the joint efforts of translators and among experts in related fields can be beneficial for the arts, translators and the audience as well in a variety of ways (i.e. participation, engagement, creativity, translation quality). TS has widened its scope by looking at the new developments and directions as fresh approaches within which traditional literal forms of translation are encapsulated and re-organised by the instruments provided by creativity and the collaborative transposition of knowledge and meanings.

Translation has grown hugely as an intercultural communication practice where creativity occupies interstitial spaces, being a means of cultural and linguistic mediation between source and target products. As part of translational procedures, creative trends are half way between the subjective and objective, the alternative and the standard, the simple and the complex, and contribute to individualise a product in translation – be it a museum panel, a film, an audio description, or a dance in a festival or performance –, thus both setting the cultural product as “[a fact] of target cultures”, and, at the same time, offering it a universal existence and a form of new life rooted in the original.

Bibliography

- Bassnett, Susan. 2016. "Translation and Creativity." *La Traduction comme Création/Translation and Creativity*, *Théorie* 57: 39-62.
- Benjamin, Walter. 1923/1992. "The Task of the Translator." In *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, edited by Rainer Schulte and John Biguenet, 71-82. Translated by Harry Zohn. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Berry, Chris, and Robinson, Luke. 2017. *Chinese Film Festivals. Sites of Translation*. London: Palgrave Macmillan.
- Burnett, Leon, and Lygo, Emily. 2013. "The Art of Accommodation: An Introduction." In *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*, edited by Leon Burnett and Emily Lygo, 1-29. Bern: Peter Lang.
- Burnett, Leon. 2018. "The Eye of the Scorpion: Wang Jiaxin as Translator-Poet." In *Translation or Transcreation? Discourse, Texts and Visuals*, edited by Cinzia Spinzi, Alessandra Rizzo, and Marianna Lya Zummo, 39-50. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Canalès, Audrey. 2020. "Transmedia, Translation and Adaptation: Parallel Universes or Complex System?" *TTR* 33, no. 1: 55-78.
- Chaume, Frederic. 2018. "Is Audiovisual Translation Putting the Concept of Translation up against the Ropes?" *The Journal of Specialised Translation* 30: 84-104.
- Clifford, James. 1997. "Museums as Contact Zones." In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, edited by James Clifford, 188-219. Cambridge and MA: Harvard Univ. Press.
- Cronin, Michael, and Simon, Sherry. 2014. "Introduction: The City as Translation Zone." *Translation Studies* 7, no. 2: 119-132.
- Díaz Cintas, Jorge, and Massidda, Serenella. 2019. "Technological Advances in Audiovisual Translation." In *The Routledge Handbook of Translation and Technology*, edited by Minako O'Hagan, 255-270. London and New York: Routledge.

- Díaz Cintas, Jorge. 2018. “‘Subtitling’s a carnival’: New Practices in Cyberspace.” *The Journal of Specialised Translation* 30: 127-149.
- Di Giovanni, Elena, and Gambier, Yves. 2018. *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- European Commission, “Culture and Creativity”. <https://ec.europa.eu/culture/sectors/cultural-and-creative-sectors> (accessed 15/09/2022).
- Foerster, Anna. 2010. “Towards a Creative Approach in Subtitling: A Case Study.” In *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2*, edited by Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala, and Josélia Neves, 81-98. Amsterdam: Rodopi.
- Greco, Gian Maria. 2018. “The Nature of Accessibility Studies”. *Journal of Audiovisual Translation* 1, no. 1: 205-232.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, Henry. 2011. “Transmedia 202: Further Reflections.” *Pop Junctions: Reflections on Entertainment, Pop Culture, Activism, Media Literacy, Fandom and more*. http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html (accessed: 08/12/2022).
- Jones, Henry. 2018. “Mediality and Audiovisual Translation.” In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, edited by Luis Pérez-González, 177-191. London and New York: Routledge.
- Kapsaskis, Dionysios. 2018. “Translation in the Creative Industries: An Introduction.” *The Journal of Specialised Translation*, 29: 2-11.
- Katan, David M. 2016. “Translation at the Cross-roads: Time for the Transcreational Turn?” *Perspectives. Studies in Translatology* 24, no. 3: 365-381.
- Liao, Min-Hsiu. 2018. “Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies.” *The Journal of Specialised Translation* 29: 45-62.
- Loffredo, Eugenia, and Perteghella Manuela. 2006. *Translation and Creativity: Perspectives in Creative Writing and Translation Studies*. London and New York: Continuum.

Mair, Judith. 2018. "Introduction." *The Routledge Handbook of Festivals*, edited by Judith Mair, 1-11. London and New York: Routledge.

Malmkjaer, Kirsten. 2020. *Translation and Creativity*. London and New York: Routledge.

McClarty, Rebecca. 2012. "Towards a Multidisciplinary Approach in Creative Subtitling." Special Issue of *MonTi, Monographs in Translating and Interpreting* 4, edited by Rosa Agost, Pilar Orero, and Elena di Giovanni: 133-155.

Mus, Francis. 2021. "Translation and Plurisemiotic Practices: A Brief History. Traduction et pratiques plurisémiotiques. Un bref parcours historique." *The Journal of Specialised Translation*, 35: 2-16.

Neather, Robert. 2018. "Museums, Material Culture, and Cultural Representation." In *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, edited by Sue-Ann Harding and Ovid Carbonell Cortés, 361-378. London and New York: Routledge.

O'Halloran, Kay L., Tan, Sabine, and Wignell, Peter F. 2016. "Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective." *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics* 7: 199-229.

Paz, Octavio. 1971/1992. "Translation, Literature and Letters." In *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, edited by Rainer Schulte and John Biguenet, 152-162. Translated by Irene del Coral. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Perego, Elisa. 2018. "Into the Language of Museum Audio Descriptions: A Corpus-based Study." *Studies in Translation. Theory and Practice* 27, no. 3: 333-349.

Ranzato, Irene. 2011. "Translating Woody Allen into Italian: Creativity in Dubbing." *The Journal of Specialised Translation* 15: 121-141.

Remael, Aline, and Reviere, Nina. 2018. "Multimodality and Audiovisual Translation: Cohesion in Accessible Films." In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, edited by Luis Pérez-González, 260-280. London and New York: Routledge.

Rizzo, Alessandra. 2019. "Museums as Disseminators of Niche Knowledge: Universality in Accessibility for All." *Journal of Audiovisual Translation* 2, no. 2: 92-136.

- Rizzo, Alessandra, and Pensabene, Maria Luisa. 2021. "Accessibilità e contronarrazione al Sole Luna Doc Festival. Sottotitolare le storie dei documentari." *Lingue e Linguaggi* 43: 85-118.
- Romero-Fresco, Pablo, and Chaume, Frederic. 2022. "Creativity on Audiovisual Translation and Media Accessibility." *The Journal of Specialised Translation* 38: 75-101.
- Romero-Fresco, Pablo. 2021. "Creativity in Media Accessibility: A Political Issue." *Cultus: The Journal of Intercultural Mediation and Communication* 14: 162-197. https://www.cultusjournal.com/files/Archives/Pablo_Romero-Fresco_Cultus_14.pdf.
- Rossi, Cecilia. 2018. "Translation as Creative Force." In *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, edited by Sue-Ann Harding and Ovidi Carbonell Cortés, 381-397. London and New York: Routledge.
- Soffritti, Marcello. 2018. "Multimodal Corpora in Audiovisual Translation Studies." In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, edited by Luis Pérez-González, 334-349. London and New York: Routledge.
- Spinzi, Cinzia, Rizzo, Alessandra, and Zummo, Marianna Lya. 2018. *Translation or Transcreation? Discourse, Texts and Visuals*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sturge, Kate. 2007. *Representing Others. Translation, Ethnography and the Museums*. Manchester: St Jerome.
- Taylor, Christopher. 2016. "The Multimodal Approach in Audiovisual Translation." *Target. International Journal of Translation Studies* 28, no. 2: 226-236.
- Taylor, Christopher. 2020. "Multimodality and Intersemiotic Translation." In *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, edited by Łukasz Bogucki and Mikołaj Deckert, 83-99. Cham: Palgrave Macmillan.
- Zawada, Britta. 2006. "Linguistic Creativity from a Cognitive Perspective." *Southern African Linguistics and Applied Language Studies* 24, no. 2: 235-254.

Alessandra Rizzo is Associate Professor in the Department of Humanities at the University of Palermo, where she teaches English Linguistics and Audiovisual Translation. She holds a PhD and a Master of Arts in Translation from the University of Essex. She was Visiting Scholar at the Centre for Research in Translation and Transcultural Studies and Honorary Research Fellow at the University of Westminster, London. Her research interests focus on audiovisual translation and accessibility, ELF in the visual arts, and the use of creativity in practices of (sub)titling as counter discourse. She coedited *Translation or Transcreation?* (with Cinzia Spinzi e Marianna Zummo, Cambridge Scholars, 2018) and the special issue titled “Translating the margin: Lost voices in the aesthetic discourse” for *In Verbis* (with Karen Seago, Carocci, 2018). She is currently working on the monograph *New Perspectives on Audiovisual Translation. Aesthetics of Migration in Documentaries and for the Stage* (Peter Lang).

Silvia Pireddu
Università di Torino

Quality in Translation: Planning and Assessing Museum Texts

Abstract

The article discusses aspects of translation quality (TQ) in museum communication to discuss professional and theoretical approaches to quality. TQ has been investigated from various perspectives by Chengzhi (2010), Leiva Rojo (2018), Gillot (2014) and, more recently, Manfredi (2021), among others, but it remains an issue for professionals in the field of museum communication. ISO standards, for example, focus on establishing and maintaining the process, review and approval of translations to facilitate communication at all levels. However, quality is not a mere organisational problem but a matter of language that impacts the text (terminology, cohesion) and museum discourse. Moreover, the use of multimodal materials with both a promotional function and an educational scope adds more complexity, profoundly affecting the cultural relevance of museum communication.

For this reason, more insight is needed to assess the impact of what museums produce and put online. I argue that TQ should be integral to exhibitions and multimodal materials planning. TQ can develop the communicative force of museums. Accessibility and the need to engage the public more extensively can also draw from standards in quality management. By connecting translation studies and museum studies, I will discuss models of translation quality based on interlingual, intertextual and intermedial comparisons to identify best practices.

1. *Museums, communication and translation*

In this article, I outline the complexities of museum communication in relation to quality management. From the point of view of discourse and genre analysis, I first discuss quality as a broad category of management and as a possible response to the changing settings of museums and heritage organisations.

Quality will be defined and discussed in section 2 by considering museum translation as a case study. Translation quality is a consolidated practice applied through ISO standards. On the basis of previous research, I argue that we can learn from translation quality to improve all forms of strategic communication planning. I suggest that quality can be realised through best practices in all aspects of communication management and should not be limited to specific areas.

In recent years, multimodal and transmedia practices have brought museum discourse beyond its traditional textual and linguistic environment. Visitors' engagement, co-creation, and virtual exhibition settings have highlighted the need to keep museum communication under control, thus questioning managerial and curatorial practices alike.

In fact, museums have only recently recognised strategies to address the new communication sceneries, and, in many cases, the focus is still on the 'content' rather than the 'medium'.

Considering the current situation in museum communication planning, different and competing forces shape the context and determine how languages, translation and multimedia tools can be used. In this perspective, the application of quality provides metrics to evaluate the effectiveness of communication and stimulate improvements.

Let me consider three issues that make museum communication demanding and that could be addressed by a quality-based approach.

Multilingualism is generally seen as a form of public engagement that creates a more direct connection with visitors. As testified by studies in visitors' engagement, monolingualism should be overcome for the benefit of institutions: rather than being a cost, the availability of multilingual texts creates a positive response from the public, which in turn generates a positive image of the museum and enhances accessibility (Silverman 2014; Drotner and Schroder 2014; Rizzo 2019). Museums either choose to communicate their activity to the public through English, English, plus the local language and, in many cases, by using other languages according to their potential target. Generally, texts are produced in the local language, and then some form of translation is introduced; more rarely, materials are produced directly in English. This situation points to the fact that monolingualism and multilingualism 'compete' as communication strategies and that the choice of one or the other perspective is often dictated by very practical needs such as funds availability or the curator's choice and personal sensitivity towards multiculturalism and the

intake of more creative forms of communication that can host diversity. In this perspective, quality can better adjust messages to the context, tailor content to the various types of visitors, and, as a consequence, refresh the overall communication scheme to facilitate activities of inclusion or the educational mission (Garibay and Yalowitz 2015; Liao 2018; Ayala, Cuenca-Amigo and Cuenca 2020; Bartolini 2020).

Another aspect that, at present, challenges the function of museum communication and translation is the debate over the decolonisation of exhibitions. The issue highlights the existence of ideological frictions regarding the relationship between western and non-western cultures – something that forefronts the importance of translation to avoid conflicts (Philips 2021).

Since Museums are meant to serve society and its developments, enhance knowledge and promote the enjoyment of heritage according to ICOM 2022 definition,¹ translation is also a crucial tool that facilitates this mission (Neather 2022).

In other words, the debate about how museums fostered colonial power compels curators to carefully plan the activities so that different and diverse points of view on history can be offered to visitors in a balanced way. Therefore, quality monitoring of visitors' response can aid curators in maximising communication strategies by adapting texts to specific cultural needs.

A third issue that continues to stimulate research about museum communication is the increased visibility provided by social media to large and small institutions alike. In particular, web communication represents a significant challenge for institutions that have coped with the post-pandemic. On the one hand, we have been urged to 'go back to normal'. On the other, the new 'habits' have increased the demand for resources and the accessibility of collections. For example, the social distancing measures and the lockdown scenario boosted forms of online socialisation that were already in place but

1 This concept belonged to previous ICOM museum definitions and were reinforced in the 24th August 2022 statement which reads: "A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing." See <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>.

considered somewhat ‘impractical’. In particular, the use of more informal, user-centred messages on social media, such as podcasting and vlogging, has created the need for more engaging genres and a push towards the entertainment sphere rather than the educational one.² This has also enhanced a change in the idea of popularisation as the typical mission of museums, shifting towards a broader vision of co-construction of meaning with the public and the availability of copyright-free materials (Norris and Tisdale 2016; Peng and Lan 2021; Lema and Arnaboldi 2022; Hauptman 2022; Bayrou 2022).

The spread of textuality and the many actants involved in these new forms of communication must be monitored and assessed as part of overall quality management to optimise resources.

The three points discussed above indicate that museum communication extends beyond the walls of the institutions. In sum, the context and purpose of museum texts have changed. Museums communicate by creating texts that have a social and anthropological impact. Ongoing social changes tremendously broadened the scope of museum activity. Hence the need to find ‘tools’ that can improve communication management and guarantee the optimal form of texts over time. Quality, as best practice, can frame the communicative process by assessing compliance with standards, time schedules, cultural settings and all the demands of contemporary societies.

2. *Quality, standards and communication management*

In recent years museums accepted new modalities to share their mission, activities and events with a broader audience. The trend is to move towards multiple, participated, and less formal types of communication characterised by hybrid genres (Waern and Løvlie 2022, 31-49). Not only do museums produce texts and create hybrid genres, but they are multimodal

² A good example is @MarDixon, the brain behind such social media campaigns as #MuseumSelfie and #AskACurator. In the Italian context, one may consider *Le passeggiate del Direttore*, short-guided tours led by the director of the Egyptian Museum in Turin. See also <https://icom.museum/en/news/reinventing-museum-communication/> and <https://www.icom-italia.org/icom-voices-reinventing-museum-communication-agile-interpretation-of-heritage/>.

texts and produce a system of meaning. In this perspective, the creation of texts and their translation can be seen as a transfer of meaning either at the level of text-genre production or at the level of museums' social and cultural function in society (Ravelli 2007, 152; Neather 2005; Sturge 2014; Rosman and Rubel 2020).

For this reason, genre awareness has become an essential element of communication because it entails the recognition of communities and social groups with specific needs. Rather than considering visitors as a homogeneous group, museums target their activities on specific categories that need specific genres and communicative strategies. Communication must be equitable and organised both at the macro level (genres) and at the micro-textual level to provide a positive image of the institution or, for example, avoid ambiguities and bias, especially in the case of informal social media-based communication (Marini and Agostino 2021).

One way to face this new scenario is to place museum undertakings in 'broad regulation' forms.

2.1 Standards, genres and management

Treated as part of the overall activity of a museum, the production of texts may be subject to the same forms of organisation and governance that characterise project management in any other field. In other words, goals such as 'quality control' and 'standards' can be applied to museum operations to spot weaknesses and define strategies to maximise the institution's activities. Quality is thus the application of standards or formulae that describe "the best way of doing something" or "the distilled wisdom of people with expertise in their subject matter and who know the needs of the organisations they represent – people such as manufacturers, sellers, buyers, customers, trade associations, users or regulators".³ Being compelled to face new needs, museums may resort to quality to redefine their activity. In this perspective, quality refers to the application of organisational best practices (quality assurance in the general management of the institution) and best practices in curatorship (quality planning, quality control and possibly evaluation of

³ See <https://www.iso.org/standards.html>.

exhibitions and events) so that museums may find their style and unique voice (Falk 2016; Půček, Ochron, and Plaček 2021; Valtysson 2022).⁴

Industrial quality standards have been applied to diverse domains ranging from health and safety to energy, environment and IT security and are the source of normative applied to many different contexts. For example, the ISO 9000:2000 family of standards represents a multi-level set of frameworks providing guidelines and requirements to guarantee quality in industrial and governmental environments. The ISO standards were devised in the 1980s and have been constantly updated. These standards set out the requirements for implementing shared levels of contractual, business and corporate process and management purposes. Realising the standards involves documenting how the final output is created by determining roles, production and delivery timing. The norms extend project management procedures to be applied to a single type of product or to a whole sector to foster continuous improvement, corrective actions, and overall customer satisfaction in real terms.⁵

Aimed at protecting consumers or avoiding fraud and malpractice, standard regulations represent an opportunity for improvement, although, in small contexts, they are often seen as time-consuming practices requiring paperwork, accountability, and performance. These practices have only recently and partially fit into the non-profit organisational management of public institutions and are an ‘imperfect’ scenario that needs to be discussed. The effort and the novelty required are often resented as the application of standards may be too complex, and the results can only be seen from a long-term perspective. Critics see them as a global business. In fact, managerial practices may be objected to in political terms as an outdated neo-capitalist view of the arts (Sholette 2017; Fraser and Jaeggi 2018; Child 2019). Moreover, accepting quality implies adopting standardisation at the level of text planning which may affect the conceptualisation of meaning around the exhibits.

Bearing these limitations and criticism in mind, we prefer to consider the positive aspects of quality management as a benchmark for improvements: in

4 An identifiable communicative ‘style’ has become a distinctive element for many institutions. An interesting example is represented by MARTA, Museo Archeologico Nazionale di Taranto, which will be considered later on in the article, and GAM, Galleria d’Arte Moderna in Turin, and the use of humour on social media such as Instagram and Twitter.

5 See <https://www.iso.org/standards.html>.

all the possible applications, quality can monitor the process of text production, the impact that the text structure has on the effectiveness of communication, and set the roadmap so that time, priority and issues may be identified before the final product is released to the public.

Museums, though, use specific standards to measure their overall management. In the Italian context, for example, museums are public service providers and, in this perspective, accept the ICOM Code of Ethics and apply the Art. 114, c.1, D. Lgs. n°42/2004 to set the organisational standards and create networks of institutions and regional governments to standardise the quality of service.⁶

The ICOM Code establishes standards to foster the complete application of the museum's mission. Another goal is to disseminate a shared culture of professional ethics that, beyond national and local differences, is accepted by the management of a museum. For this reason, the code can be an essential reference not only to identify areas of application of the standards but also to base their definition on a system of negotiations involving all levels and stakeholders at national, regional and local levels. This approach, broader in scope, can overcome opposition to quality intake.⁷

2.2 Standards in museum texts and translation

ISO 9000, its derivatives, and the European translation quality standard EN 15038 are well-known among translation professionals. In the context of museum management, ISO 21246:2019 defines a set of areas where quality can be applied to the museum and represent another approach that involves communication in a more specific way.⁸

6 See http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/04/Allegato_I-Livelli-uniformi-di-qualit%C3%A0-per-i-musei_English.pdf.

7 See http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/04/Allegato_I-Livelli-uniformi-di-qualit%C3%A0-per-i-musei_English.pdf.

8 The areas that are regulated by the norms are basically the strategic planning and internal management of museums, which comprise also the internal communication to investors and stakeholders (e.g. funding). In this perspective, the monitoring and control of learning, research, conservation, social and economic life, along with the collection of data to assess the overall activity over time are the core aspects of quality control. See <https://www.iso.org/standard/70231.html>.

As for translation, in particular, quality defines how the translator creates the product by defining steps that will turn the source text into the translated text, and it describes the relationship between the translator and the client. In other words, quality sets the goal and context of the translation process and impacts the translated text by defining the translators' choices, the integration and adjustment to a different medium, and it sets the conditions for the final delivery (fig. 1).

In general, quality can be realised by procedural and contextual constraints that guide and organise the work of the text producer and place the texts into an ideal context. The boundaries can be implicit or explicitly accepted by clients, text writers and translators as general aims, guidelines, procedures and diverse forms of assessment applied during the whole process of assembling the final text. The ST is prepared, and the TT is then optimised. From this point of view, quality recognises a balance of needs and expectations among the subjects involved in the communicative process, such as the context in which the text can be used and re-used, the register and style, duration of the final output, time constraints, costs, and users' expectations.

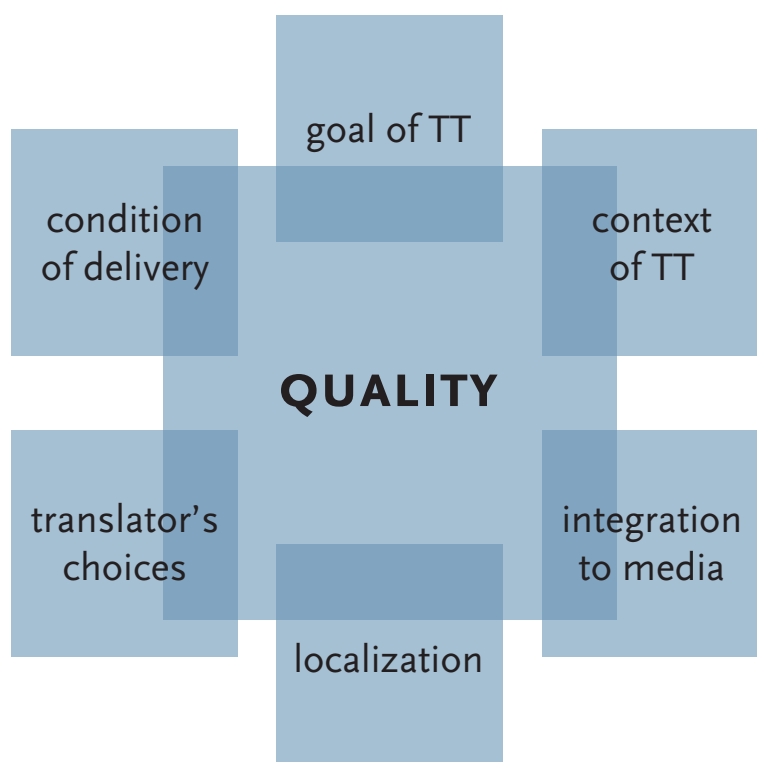


Fig. 1. Aspects of translation that can be influenced by quality management

The table below (Table 1) describes the levels to which quality can be applied. It is worth mentioning that we are dealing with external communication, i.e. directed to the public. Quality management is applied at the level of the medium (Museum Texts) and works with all types of translation. The more complex the text, or in the case of translation, the more distant from the source text, the more the text's creation needs to be controlled.

Proposals to conceptualise quality evaluation and its application to text organisation depend on the underlying theoretical background adopted and, most of all, on the objectives: communicative-oriented ones use a more dynamic approach to assessing the effect on the readers and better apply it to a general understanding of textuality. In contrast, there are approaches tending to base quality judgments on the equivalence between the source text and the translated text (Armstrong 2005; Reiss and Vermeer, 2014; Rundle 2022).

AREAS OF APPLICATION OF QUALITY CONTROL			
External Communication management			
Museum texts			
textual hybridity	integration of different genres, text forms, multimedia objects	hypertextual dimension	standardisation vs creativity in texts
Translation			
approach	medium	meaning	distance from ST
interlingual	language	textual dimension	minimum
intertextual	genres	discursive dimension	variable
intermedial	sounds, images, objects/ audio, video, tactile output	multimodal dimension	high

Table 1. Areas of application of quality control

Exact equivalence or error identification as quality entails the translation process as a faithful reproduction of something initially produced in another language, thus defining the relationship between the ST and the TT as avoidance of mistakes.

However, this approach measures adherence to a standard language. It focuses on form rather than meaning, i.e. it focuses on the micro-textual or lexico-grammatical level, whereas issues may occur at higher textual levels, such as communicative, pragmatic or superstructural ones, which are crucial in the context of museum communication (House 2015; Robert and Remael 2016; Miltakienė 2021).

Textual and pragmatic approaches provide another point of view to TQ, shifting the focus from exclusively identifying and counting errors to incorporating textual, functional and communicative aspects. These approaches take complete texts and their functions as the main criteria for evaluation, proceeding later to error identification within the global framework of the text.

According to Dunne (2011), there are three critical aspects of quality that forefront the centrality of the visitors: the definition of parameters, the identification of requirements and the distinction between ‘customer satisfaction’ and compliance with requirements. In this perspective, quality requirements link to the context in which a translation project takes place and depend on the specific objectives for which a project was initiated. Therefore, quality is customer-centred. Given that the ISO standard focuses on customer satisfaction, quality also impacts notions of public engagement and inclusiveness and more generally, it impacts curatorial stance and the interpretation of the exhibits offered to the public (Manfredi 2021; Simone, Cerquetti and La Sala 2021).

A different point of view is provided by Chengzhi (2010), who develops Ravelli’s discursive interpretation of museum communication (2007), which connects the physical level of the museum, i.e. the architecture (lights, building, pathways) and Halliday’s framework. To Chengzhi, quality consists of the text’s effectiveness as an independent entity. Informativity, acceptability, and intertextuality are vital in determining quality.

From a different perspective, Guillot (2014) compares French and English labels and evaluates points of view, style, and lexical choices in qualitative terms. Both the thematic structure and the information flow are examined, and they appear to be composite and implicit in the French labels that are dense in both content and form (lexical) as required by the French genre and context conventions. The result of the investigation highlights that translation entails a different stance on audience

engagement: the English text (TT) resorts to a plain style more appropriate for a non-specialised audience, while the French (ST) comments on the work of art, judges, and stimulates the engagement of a more expert visitor. In this case, TQ enacts different discursive practices which point to the ‘mobility’ of the notion of quality that must respect TT conventions and readers’ expectations.

Leiva Rojo (2018) uses a parallel corpus-based methodology to investigate phraseological competence. In his perspective, terminology, grammar, typography, punctuation, orthography, style, register and coherence are privileged quality aspects, while phraseology is not evaluated. This points to the fact that there exists a museum language (phraseology) that may not be defined as terminology (one-to-one correspondence word-meaning) but is distinctive of museum genres. In Leiva Rojo’s view, one should discriminate and contextualise the function of museum-specific language before assessing equivalence, as it cannot be separated from the textual dimension.⁹ However, the texts examined were published between 1999 and 2016, so the availability of electronic tools and translation methodologies were undoubtedly different.

The availability of ICT tools significantly impacts quality in terms of accuracy and speed of the monitoring process. There is a moment ‘before’ and ‘after’ the introduction of advanced ICT tools. This aspect must be considered a pivot in the construction of texts, communication requirements and hence translation. Indeed, research highlights several mistakes that point out problems in translation that may depend on the methodology. In the volume *Translation Quality Assessment* (2018), for example, the authors discuss the use of metrics in relation to both human and machine translation, and the models presented address the critical aspects of quality: adequacy and fluency, readability and comprehensibility, acceptability of the result and the potentials of automated quality assessment. What they highlight is precisely the growth and potential of the technology that in future may provide more support to human quality assessment and even, in some cases, substitute it entirely, but most of all, they highlight the need to tailor the process according to the context and the subjects involved, which links to the principles discussed above.

⁹ Nevertheless, the texts that constitute the corpus do not distinguish between internal and external communication, nor in terms of function “Three of them provided information about activities, three gave information about exhibitions, four were press releases, and four others were educational material” (Leiva Rojo 2018, 13).

Therefore, the idea that the absence of mistakes determines text quality does not suffice nor fits the complexity of the process, as it focuses merely on the micro-level of textual accuracy (content, cohesion, lexical choices). Given the complexity of museum texts, we need to integrate another perspective into the notion of quality. It will be discussed in the following paragraph.

3. *Quality from the interlingual, intertextual and intermedial point of view*

Nowadays, museum translation and its discursive implications are set in a multimodal context and need a holistic theoretical approach (Liao 2018). Museum texts are hybrid: the website usually contains many types of texts and genres, and each section contains images and links to multimedia items. Hybridity entails complexity, and the hypertextual nature of a museum website forefronts the need for monitoring clusters of intersected texts (Kidd 2016, ch. 7).¹⁰

Examples of hybridity can be seen in many museums. Let me consider instances from Marta (Museo Archeologico Nazionale di Taranto) as a case in point.

As for intertextuality, the museum website, which is available in seven languages, displays samples of a short and essential catalogue to prepare the visit so that curiosity can be stimulated beforehand or, as a way to compact a focused visit for an expert visitor interested in some specimen only.¹¹

There is a section of the area *Itineraries and collections* of the websites that, along with some ‘traditional’ descriptive pages, displays dynamic tiles, i.e. virtual panels containing essential data, an image and an interpretation of the object. The genre (a catalogue) is thus reorganised for a specific purpose (preparing the visit) using a more handy format (descriptive/informative

¹⁰ In this case, the application of quality management can avoid, for example, textual ‘codemixing’. In fact, it is not uncommon to find websites with some parts (phrases, sentences, or portions of texts) in the original language. This suggests the use of machine translation with ‘reduced’ manual editing or the translation of a set of selected texts only. Funds and the need to maximise resources are probably the reason behind this, although the phenomenon can be described as resistance to translation as part of cultural ‘habits’ (Liao 2018; Glynn 2021). Examples can be found in diverse websites from Pinacoteca di Brera, Milan, <https://pinacotecabrera.org/en/> to Museo Nazionale della Montagna CAI, Turin, <https://www.museomontagna.org/en/events/mountain-scenarios/>.

¹¹ See <https://museotaranto.beniculturali.it/en/itineraries-and-collections/objects-on-display/>.

micro-panel). In particular, the sub-section *Objects on Display* presents a selection of exhibits unique to the museum, such as the golden jewels, the nutcracker in bronze and gold foil, a coloured female head and an exquisite mosaic flooring along with prehistoric female figurines, among others.

The Italian ST generally prefers terminology, an impersonal form, a formal register, and a complex syntax. The English translations opt for a plain style that seeks an explicit description but, in some cases, keep the long and complex syntax of the ST with extraposition and clefting. This suggests that the focus is on ST and textual accuracy. A more holistic approach might have considered mediation in the form of glossing and a more direct rendering of syntax, which may facilitate understanding the description, whatever the cultural background of the reader.

In the example below, the underlined words in the English version indicate points that translate word for word the ST: shorter sentences and more appropriate vocabulary would have been preferable for a more native-like rendering of the text. Quality revision could thus rewrite the text to improve readability.

Testa femminile in terracotta – Taranto | IV sec. a.C.

Realizzata a matrice, la testa di donna è diventata il volto del MARTA. Ha l'acconciatura impreziosita da un diadema, tipico elemento della gioielleria femminile nel mondo greco, e stupisce per la bellezza dei tratti, enfatizzati dai resti di colore e, un tempo, da preziosi orecchini. Si tratta probabilmente di quanto si è conservato di una statua funeraria fittile, che rappresentava la defunta eroizzata, alla quale il diadema conferiva uno status di particolare rilievo.

Female head in polychrome terracotta – Taranto | 4th century BC.

Produced from a mold, the woman's head has become the symbol of the MARTA. She has a headdress embellished by a tiara, a typical element of female jewellery in the Greek world, and is amazing for the beauty of her features, emphasised by the traces of colour and, at one time, by precious earrings. This is probably what has been preserved of a fictile funerary statue, portraying the deceased as a heroine, to whom the tiara conferred a status of outstanding importance.

As for the intermedial perspective, Marta has a rich catalogue of events to explore new formats. In this case, a more 'quality-aware' approach seems on display. For example, visitors can watch a series of ten shorts entitled *MitoMania – storie ritrovate di uomini ed eroi* on the museum's YouTube channel.¹²

¹² See <https://youtube.com/playlist?list=PLEwHMugBYsyDNIRTJUIhb6IxdjqUyEH-S>.

The series is dedicated to some vases returned to Italy in the early 2000s by various international museums as investigations ascertained their provenance from clandestine excavations in the Apulian territory. The one-minute videos divide the screen into two parallel sections, one with the vase seen from two sides and the other with a short script that is, in fact, a label as it would appear on a wall with the typical basic descriptive information, i.e. description of the scene, provenance, size and date. The colours of the fonts match the typical brownish, and black colours of the vases, the graphic development of the museum logo adds movement to the scrolling and swiping of the sections on-screen, and jazz music contributes to the dynamism of the presentation. No voice-over is available. The script language keeps the same formal technical tone mentioned above, and the translation generally prefers a plain style. Given the constraints of the video format, embedded forms are levelled in the English TT, and common core vocabulary is used instead of terminology or high register lexicon, while the meaning is, made explicit, as observed in the examples below. Syntax, in particular, is reorganised to comply with the English patterns, e.g. the subject is always mentioned.¹³

Il cratere raffigura, sul lato principale, un giovane a cavallo che affronta un guerriero appiedato, barbato e di aspetto maturo. Secondo un'interpretazione si tratterebbe dell'agguato di Achille a Troilo, il più giovane dei figli del re troiano Priamo.

The main face of the krater features a young man on horse back confronting a bearded, more mature, warrior on foot. According to one interpretation, this is Achilles' ambush of Troilus, the youngest son of the Trojan King Priam.

Sul lato secondario è raffigurata una scena di conversazione fra tre giovani ammantati.

On the secondary face, there is a scene of conversation amongst three cloaked young people.

Sul lato principale sono raffigurati, all'interno del loro palazzo, i signori dell'Oltretomba Ade e Persefone, seduti su una kline con le insigne della loro autorità.

The principal face shows the lords of the Underworld, Hades and Persephone, seated on a kline (couch) in their palace, with the symbols of their authority.

Intorno al palazzo, alcuni celebri "abitanti" dell'Oltretomba e divinità. Sul lato sinistro, in alto, Hermes Psicopompo che tiene il caduceo nella mano destra e un'hydra nella sinistra. In basso Hekate, con una torcia in ciascuna mano e una pelle di pantera sulle spalle.

Around the palace, we see several famous "inhabitants" of the Underworld and divinities. On the upper left side we see Hermes Psychopompos, holding the caduceus in his right hand and a hydra in his left. Below him we see Hekate, with a torch in each hand and a panther skin on her shoulders.

¹³ See <https://youtu.be/fybajUI6Zds> and <https://youtu.be/ymGbjwKMmkE>.

The same museum developed animated reels on Instagram, which are hybrid texts. Objects are reinterpreted with the addition of both traditional and contemporary music as a contrast to surprise the viewer. The past and the present are connected in a new format. In this way, a II BC terracotta figurine of a dancer sings the famous song, *Mamma*, for Mother's Day, holding a modern microphone on a glimmering stage while another statue claps her hands surrounded by a cluster of red hearts. Other reels explain homosexual love in Diana Ross's I am coming out song, while others are dedicated to traditional marriage feasts and celebrations. In other cases, the addition of movements animates characters doing yoga or their fitness routine. The idea is to bring them alive, actualise the objects on display, and find a niche for the museum on social media, bypassing language and resorting to more universal iconic forms of communication. Creativity and humour result from this type of transmediation (MacLeod et al., 2018; Kapsaskis 2018; Du 2020; Basaraba 2022).

A public museum can thus embrace innovation and best practices in communication, as visitor engagement is crucial for all kinds of institutions. In the case of translation, which is a form of engagement, we see that understanding the complexities of textuality, genres, and discourse is a much-needed skill that may benefit from the application of quality. In other words, the design or audit of the text production and translation needs to be 'holistic' and integrated with the museum narrative, i.e. its specific identity.

We can define quality in terms of control, planning, and awareness of visitors' needs. This general responsiveness to novelty designs the 'character' of the museum and keeps it consistent with the needs of the public. The public as a social group is identified and evaluated in the feedback provided to communication strategies, and this is also a realisation of quality (Lommel et al. 2014; O'Brien 2012; Drugan 2013; Gouadec 2010). The Museo Archeologico Nazionale di Taranto shows that state-run institutions can lead to innovation even if there may be aspects that need improvement. Quality standards set the target and hence highlight the need for constant optimisation, as mentioned at the beginning of the article.

In the case of multimodal texts, the application of translation quality needs to distinguish the various components of the text but also suggest the benefit of quality to monitor the various phases within a project life cycle, to keep the

exhibits constantly updated and appealing to the public. A quality matrix could maintain the projects, which is cost and time-saving (Sulit 2017; Mann 2019).¹⁴

To conclude, I summarise the points in text management to be monitored from a quality perspective. Table 2 below indicates aspects to be controlled periodically, thus realising the approach discussed above:

QUALITY MATRIX	Textual level
LANGUAGE/LOCALISATION	Definition of the appropriate language variety if needed (e.g. British English, American English spelling)
GENRE	Identification of the genre: i.e. label, panel, audio guide or audio description, video, social media message etc.
TARGET AUDIENCE	Identification of the target audience as this determines levels of formality, specialisation
SUBJECT FIELD	Identification of the subject, i.e. contemporary art and its subfields, antiquities, crafts, immaterial heritage etc., which determines the presence of terminology
PURPOSE	Engagement, entertainment, information
REGISTER	General, formal-technical, and friendly in the context of social media communication
ACCURACY	Focus on meaning and the extent of precise definition of meaning and equivalence in the case of translation (complete or partial translation, summary)
OUTPUT (MULTI)MODALITY	Evaluation of the embedding of the text in a multimodal context (script for a video, integration of images and hyperlinks)
FILE FORMAT AND LAYOUT	File format, limits of characters, fonts to be used, image resolution, colour palette, length, markup, punctuation
PRODUCTION TECHNOLOGY/ USE OF MACHINE TRANSLATION	Strategy to use and integrate machine translation/ CAT tools/ terminology database

Table 2. Quality checklist

¹⁴ On social media channels or the institutions' websites, there may be videos, files etc., that have not been updated. Sometimes they are still valuable and effective. Sometimes the technology could be updated, and generally, the overall style in which the content is provided looks obsolete. Indeed, in project management, a project ends when it is delivered, and the 'maintenance' or update of the products is considered another project altogether. However, an 'agile' application of the text 'life cycle' provides permanent feedback that fits perfectly into the visitors' engagement practices. In other words, a recurrent revision of a single aspect of the texts and its positioning within the museum communication strategies may seem time consuming but it extends the 'life cycle' of the texts and is another way to apply quality as best practice.

The proposal above addresses the core structure of museum texts and hence can be the focus of quality management, bypassing the formalities of more structured standards.

The notion of text-as-process that derives from applying an agile quality monitoring of communication entails meaning as plural, assigning agency to the reader, and extending the scope of translation beyond the text-as-product formal and linguistic features. It also points to multiple text interpretations that can be enacted in time.

4. *Conclusion*

Museums translate to enhance the engagement of their visitors. The availability of multilingual material is an essential tool to open collections to a diverse public. Museum translation comprehends several layers of meaning. In the broadest sense, a museum exhibition is a cultural translation transmuting epochs, media, objects, and ideas (Bal 2011; Sturge 2007; Katan 2009; Guillot 2014). In this perspective, translation creates culture. The procedure can be embedded in any mode of communication even though it does not appear as such.¹⁵

In the professional context, though, translation is often understood as mere 'equivalence' without 'grammar mistakes', and its creative potential is often neglected (Bayer-Hohenwarter and Kußmaul 2021, 310-325). The notion of quality that can be derived from the field of translation can be used to monitor all museum communication. In particular, it may serve to control, assess and optimise the new trends and the new needs of museum communication.

As mentioned above, the concept of creative industries has neoliberal connotations. Nevertheless, the application of project management to art organisations is a matter of fact. Profit and non-profit organisations are labelled as creative industries. The term 'industry' refers to the managerial aspect of organising the availability of the arts to the public, which is a culture-economy relationship. Indeed, the notion is constantly evolving to consider quality improvements as part of a process, i.e. an agile system of planning, editing, reviewing and improving museum texts (Schwarz 2014).

15 An example is represented by machine translation incorporated in a Google search, see <https://developers.google.com/search/docs/advanced/appearance/translated-results>.

From this point of view, quality affects all the project stages: from the outset through commissioning, preparing, delivering and finalising, and not just the creative/ participatory phase (Matarasso 2013). A shared understanding of the project cycle is thus essential to artists, curators, funders and all the stakeholders who may have diverse expectations and views of what matters and is relevant. Only if all parties know what they are aiming for in the look, feel, and experience of an exhibition can the requisite quality conditions be ‘designed’. This requires an enhanced culture of dialogic partnership (Blanche 2014, 12).

Finally, does the quality matrix interfere with creativeness? No, it doesn’t, since quality shapes the container, the ‘box’ in which the exhibit is framed. Quality is the constant updating and tailoring of a project, and it can host creativity allowing museums to renew their work.

Bibliography

- Ayala, Iñigo, Cuenca-Amigo, Macarena, and Cuenca, Jaime. 2020. "Examining the State of the Art of Audience Development in Museums and Heritage Organisations: A Systematic Literature Review." *Museum Management and Curatorship* 35, no. 3: 306-327. <https://doi.org/10.1080/09647775.2019.1698312>.
- Armstrong, Nigel. 2005. *Translation, Linguistics, Culture*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.21832/9781853598074>.
- Bal, Mieke. 2011. "Exposing the Public." In *A Companion to Museum Studies*, edited by Sharon Macdonald, 525-542. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Bayrou, Anaïs. 2022. "Digitization of Museum Collections and Copyright – Report on the International Conference 'When Museums Go Online', University of Geneva, 11 December 2020." *GRUR International* 71, no.5: 439-443. <https://doi.org/10.1093/grurint/ikabi78>.
- Bartolini, Chiara. *An Audience-oriented Approach to Online Communication in English: The Case of European University Museums' websites*. PhD diss., Università di Bologna, 2020: 54-77. http://amsdottorato.unibo.it/9387/1/Bartolini_Chiera_Tesi.pdf (accessed: 10/12/2022).
- Basaraba, Nicole. 2022. *Transmedia Narratives for Cultural Heritage: Remixing History*. London: Routledge.
- Chengzhi, Jiang. 2010. "Quality Assessment for the Translation of Museum Texts: Application of a Systemic Functional Model." *Perspectives* 18, no.2: 109-126. <https://doi.org/10.1080/09076761003678734>.
- Child, Danielle. 2019. *Working Aesthetics: Labour, Art and Capitalism*. London: Bloomsbury.
- Cristina, Simone, Mara, Cerquetti, and Antonio, La Sala. 2021. "Museums in the Infosphere: Reshaping Value Creation." *Museum Management and Curatorship* 36, no. 4: 322-341. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1914140>.
- Drotner, Kirsten, and Kim Christian Schrøder. 2014. *Museum Communication and Social Media*. London: Routledge.
- Drugan, Joanna. 2013. *Quality in Professional Translation*. London: Bloomsbury.

Du, Chen. 2020. "New Interpretation and Techniques of Transcreation." *Babel* 66, nos. 4-5: 750-764.

Dunne, Keiran. 2011. "From Vicious to Virtuous Cycle Customer-focused Translation Quality Management." In *Translation and Localisation Project Management: The Art of the Possible*, edited by Keiran Dunne and Elena S. Dunne, 153-188. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/ata.xvi.09dun>.

Falk, John. 2016. "Museum Audiences: A visitor-centred Perspective." *Loisir et Société/ Society and Leisure* 39, no. 3: 357-370. <https://doi.org/10.1080/07053436.2016.1243830>.

Fraser, Nancy, and Rahel, Jaeggi. 2018. *Capitalism: A conversation in Critical Theory*. London: John Wiley and Sons.

Garibay, Cecilia, Yalowitz, Steven and Guest, Editors. 2015. "Redefining Multilingualism in Museums: A Case for Broadening Our Thinking." *Museums & Social Issues* 10, no. 1: 2-7. <https://doi.org/10.1179/1559689314Z.00000000028>.

Glynn, Dominic. 2021. "Outline of a Theory of Non-translation." *Across Languages and Cultures* 22, no. 1: 1-13. <https://doi.org/10.1556/084.2021.00001>.

Gouadec, Daniel. 2010. "Quality in Translation." In *Handbook of Translation Studies*, edited by Yves Gambier and Luc van Doorslaer, 70-275. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/hts.1.quai>.

Guillot, Marie, Noelle. 2014. "Cross-Cultural Pragmatics and Translation: The Case of Museum Texts as Interlingual Representation". In *Translation: A Multidisciplinary Approach. Palgrave Advances in Language and Linguistics*, edited by Julian House, 73-95. London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137025487_5.

House, Juliane. 2015. *Translation Quality Assessment: Past and Present, London*, Routledge. <https://doi.org/10.1179/1559689314Z.00000000028>.

Kapsaskis, Dionysios. 2018. "Translation in the Creative industries: An Introduction." *The Journal of Specialised Translation*, 29: 2-11. https://www.jostrans.org/issue29/issue29_toc.php (accessed: 10/12/2022).

Katan, David. 2009. "Translation as Intercultural Communication." In *The Routledge Companion to Translation Studies*, edited by Jeremy Munday, 74-92. London: Routledge.

Katan, David. 2018. "Translatere or Transcreare: In Theory and Practice, and by Whom?" In *Translation or Transcreation? Discourses, Texts and Visuals*, edited by Cinzia Spinzi, Alessandra Rizzo and Marianna Lya Zummo, 15-38. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.

Kidd, Jenny. 2016. *Museums in the New Mediascape: Transmedia, Participation, Ethics*. London: Routledge.

Leiva Rojo, Jorge. 2018. "Phraseology as an Indicator for Translation Quality Assessment of Museum Texts: A Corpus-based Analysis." *Cogent Arts & Humanities* 5, no. 1: 1442116, 1-16. <https://doi.org/10.1080/23311983.2018.1442116>

Lema, Melisa, and Arnaboldi, Michela. 2022. "Shaping Cultural Participation through Social Media". *Financial Accounting & Management* 38, no. 2: 299-321. <https://doi.org/10.1111/faam.12293>

Liu, Peng, and Lan, Lan. 2021. "Museum as Multisensorial Site: Story Co-making and the Affective Interrelationship between Museum Visitors, Heritage Space, and Digital Storytelling." *Museum Management and Curatorship* 3, no. 4: 403-426. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1948905>

Lommel, Arle, Uszkoreit, Hans, Burchardt, Aljoscha. 2014. "Multidimensional Quality Metrics (MQM): A Framework for Declaring and Describing Translation Quality Metrics." *Tradumatica* 12: 455-463. <https://doi.org/10.5565/rev/tradumatica.77>.

MacLeod, Suzanne, Austin, Tricia, Hale, Jonathan. 2018. *The Future of Museum and Gallery Design. Purpose, Process, Perception*. London: Routledge.

Marini, Camilla, Deborah, Agostino. 2021. "Humanised museums? How Digital Technologies Become Relational Tools." *Museum Management and Curatorship*, 1: 1-18. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1969677>.

Manfredi, Marina. 2021. "Professional Museum Translators for Promoting Multilingualism and Accessible Texts: Translation Practices in Some Italian Museums and a Proposal." *Journal of Translation Studies* 1: 59-86. <https://doi.org/10.3726/JTS012021.5>.

Mann, Steven. 2019. "Achieving More Mission. An Introduction to Formal Project Management Practices in Art Museums." https://capstone.extension.harvard.edu/files/capstone/files/mannsteven_spring_2019.pdf (accessed: 10/12/2022).

Matarasso, François. 2013. "Creative Progression: Reflections on Quality in Participatory Arts", *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Journal in the Arts* 3, no. 3: 1-15. <https://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/2013-Matarasso-Reflections-on-quality-in-participatory-arts.pdf> (accessed: 10/12/2022).

Miltakienė, Eglė. 2021. "Machine Translation Quality in Mobile Apps for Text-based Image Translation." *Vertimo studijos* 14: 56-70. <https://doi.org/10.15388/VertStud.2021.4>.

Neather, Robert. 2005. "Translating the Museum: On Translation and (Cross-) cultural Presentation in Contemporary China." *IATIS Yearbook*, edited by Juliane House, M. Rosario Martín Ruano and Nicole Baumgarten, 180-197. Seoul: IATIS.

Neather, Robert. 2012. "'Non-expert' Translators in a Professional Community." *The Translator* 18, no. 2: 245-268. <https://doi.org/10.1080/13556509.2012.10799510>.

Neather, Robert. 2022. "Translation, Memory, and the Museum Visitor." In *The Routledge Handbook of Translation and Memory*, edited by Sharon Deane-Cox and Anneleen Spiessens, 155-169. London: Routledge.

Norris, Linda, Rainey, Tisdale. 2016. *Creativity in Museum Practice*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315431376>

O'Brien, Sharon. 2012. "Towards a Dynamic Quality Evaluation Model for Translation." *The Journal of Specialised Translation* 17: 55-77. http://www.jostrans.org/issue17/art_obrien.pdf (accessed: 10/12/2022).

Půček, Milan, Ochrana, František, and Plaček, Michal. 2021. *Museum Management. Arts, Research, Innovation and Society*. Berlin: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-82028-2_5.

Phillips, Ruth B. 2021. "Changing up the Museum: Cultural Translation and Decolonial Politics." *ICOFOM Study Series* 49, no. 2: 196-212. <https://doi.org/10.4000/iss.3875>.

Ravelli, Louise. 2007. *Museum Texts: Communication Frameworks*. London: Routledge.

- Reiss, Katharina, Hans, Vermeer. (1st ed. 1984) 2014. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. London: Routledge.
- Rizzo, Alessandra. 2019. "Museums as Disseminators of Niche Knowledge: Universality in Accessibility for All". *Journal of Audiovisual Translation* 2, no. 2: 92-136.
- Robert, Isabelle, Aline, Remael. 2016. "Quality control in the subtitling industry: an exploratory survey study." *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 61, no. 3: 578-605. <https://doi.org/10.7202/1039220AR>.
- Rosman, Abraham, and Paula G. Rubel. 2020. *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*. London: Routledge.
- Rundle, Christopher. 2022. *The Routledge Handbook of Translation History*. London: Routledge.
- Schwarz, Mary. 2014. "ArtWorks: Quality—because we all Want to Do Better." *Working Paper* 8, London: Paul Hamlyn Foundation.
- Sholette, Gregory. 2017. *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*. London: Pluto Press.
- Silverman, Raymond. 2014. *Museum as Process: Translating Local and Global Knowledges*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315766935>.
- Sturge, Kate. 2007. *Representing Others: Translation, Ethnography, and the Museum*. Manchester: St. Jerome.
- Sturge, Kate. 2014. *Representing others: Translation, Ethnography and Museum*. London. Routledge.
- Sulit, Vincent. 2017. "Applying Agile Project Management to Art Museums: A Proposal for Implementing a Generalist Scrum Master". *Master's Projects and Capstones*. <https://repository.usfca.edu/capstone/720>.
- Valtysson, Bjarki. 2022. "Museums in the Age of Platform Giants: Disconnected Policies and Practices." *International Journal of Cultural Studies* 25, no. 5: 536-553. <https://doi.org/10.1177/13678779221079649>.
- Waern, Annika, Anders Sundnes, Løvlie. 2022. *Hybrid Museum Experiences: Theory and Design*. Amsterdam: AUP.

Silvia Pireddu holds a PhD in English and American Cultures from IULM University (Milan) and worked with post-doctoral grants at Università degli Studi di Pavia on issues related to culture, translation, and the history of ideas. She is associate professor of English Language and Translation at the Università di Torino. Her research interests include history of culture, translation, and stylistics, with particular reference to the intersection of the theoretical principles and the practical frameworks of art, media and history.

Silvia Soler Gallego
Kaleidoscope Access

María Olalla Luque Colmenero
University of Granada

User Reception of Minority and Creative Approaches to Visual Art AD: Poetry, Metaphor, and Synaesthesia

Abstract

This article discusses a focus group reception study of the more frequent visual art audio description (AD) style as described in previous corpus-based studies, along with minority and creative styles also found among current practices. These different approaches are described from a cognitive linguistic perspective that allows for a deeper understanding and comparison of the different AD styles. The results from the qualitative analysis of the focus group discussions show that users' experience of the AD styles varies amongst participants and there are several layers to their experience, since the discussions progressed from specific aspects to much broader questions regarding the very definition of AD and its function.

1. *Introduction*

Greco (2018) identifies three shifts in the various disciplines that deal with accessibility, the second shift being a movement from a maker to a user-centred approach, leading to the proliferation of reception studies in Media Accessibility (Di Giovanni and Gambier 2018). According to Romero-Fresco (2021), this shift is also present in accessible filmmaking, where collaboration between filmmakers and accessibility experts is leading to increased creativity and deviations from standard practices.

In the fields of film, TV, and theatre audio description (AD), a number of reception studies (Bardini 2020; Walczak and Fryer 2017; Ramos 2016; Szarkowska 2013; Fryer and Freeman 2012) have dealt with AD styles that offer

an alternative to the standard approach that is recommended by guidelines and implemented by a majority of professionals. In the field of visual art AD, Neves has analysed how the majority style found in visual art AD guidelines and resources in this field is received, with special focus on cultural references (Neves 2016). Szarkowska et al. have dealt with information quantity and use of interpretive descriptions in connection with a universal-design or inclusive approach to creating audio guides for art museums (Szarkowska et al. 2016).

This article discusses a reception study of minority and creative styles of visual art AD that draws on experience and dialogue-based art education theories and methods (Burnham and Kai-Kee 2011). These approaches highlight the importance of individual experience, heuristic and dialogical methods for an art education where educators have a facilitating and guiding role. The study seeks to shed light on users' overall experience, from their perceptual response and psycho-cognitive reaction to the repercussion of contextual factors (Gambier 2018, 57) in their reception of different AD styles. It uses a focus group discussion method where the researchers' authority is mitigated (Kamberelis and Dimitriadis 2014, 325) while users "negotiate their reception experience and interpretation with each other [...] and the data is enriched by agreements, disagreements, clarifications, and challenges presented in the course of the discussions" (Tuominen 2018, 82).

This reception study has investigated the majority or more frequent style as described in corpus-based studies of visual art AD (Soler 2016, 2018; Perego 2019), which we refer to as the 'objective' or traditional style, along with minority and creative styles and features also identified through descriptive corpus-based studies of this AD modality (Lima and Magalhães 2013; Soler 2019, 2021; Luque 2019; Luque and Soler 2020). We advance that these are, in addition, creative styles and features in the sense that they deviate from guidelines and standard practices and, therefore, they imply the development of original ways to approach the AD of visual art. It is necessary to highlight that these are sometimes linked to subjectivity, but they could refer to any type of non-frequent AD, such as the 'gist' or very short AD. In addition, our focus is on standard versus non-standard practices in visual art AD, rather on just subjectivity levels. For these reasons, we use majority and minority as the main distinguishing criterion in our study. This article focuses on two of the minority and creative styles and features we have identified; namely the poetic style and the synaesthetic metaphor feature, which are more subjective as compared

to the objective style and are described in the next section. To this end, we draw on cognitive linguistic theories that allow for a deeper understanding and comparison of the different AD styles and features, and their underlying cognitive operations.

2. A cognitive linguistic account of visual art AD

In Cognitive Grammar, Langacker posits that language is a symbolic system of structures with a semantic and a phonological pole ([1987] 2008, 15). The phonological pole invokes or provides access to a conventionalized semantic value that consists of conceptual content and a particular construal or “interpretation” imposed on that content. Croft and Cruse (2004) compiled and reviewed previous research on cognitive linguistics, psychology and phenomenology, including that of Langacker, and proposed four dimensions of this construal. These construal dimensions are based on the type of cognitive operations involved in each case: Attention/salience, Judgement/comparison, Perspective/situatedness, and Constitution/Gestalt. Within the Attention/salience dimension, they distinguish four operations: selection or focus of attention, scope, scalar adjustment (related to Langacker’s specificity), and static/dynamic attention. The Judgment/comparison operations include categorization, metaphor, and figure-ground alignment. Perspective/situatedness operations include viewpoint, deixis, and subjectivity/objectivity. The Constitution/Gestalt operations deal with “the very structure of the entities in a scene” and consist of three operations: structural schematization, force dynamics, and relationality (Croft and Cruse 2004, 46 ff.).

In previous corpus-based studies of AD in art museums of Spain, the United Kingdom, France and the United States of America, we focused on the identification of the most frequent features of the product (Soler 2016, 2018). As for the Attention/salience dimension, the results of our studies showed that visual artworks are described as a static product, using static verbs and focusing on the states of the visual components. Within these visual components, iconic signs, composition, and colour are more frequently described. The work is described from an external viewpoint (Perspective/situatedness), that of a visitor who contemplates the artwork, and progresses from a general description to a more specific and detailed one (Constitution/Gestalt). Most

ADs begin with the information provided on the label: the title, author, year, and media or materials. This is followed by an overall description of the subject matter (i.e. the iconic signs) if the work is not wholly abstract, style (medium and technique), composition, and colour. Next, the AD offers a detailed description of the different visual components. This detailed description is organised sequentially (top to bottom, background to foreground, left to right, etc.), using language to clearly indicate the location and other qualities of the different elements within the space of the artwork. This sequential progress thus has three levels of specificity, by which we mean the amount of detail used to communicate the artwork through language (Attention/salience).

These results coincide with the findings of other corpus-based study of visual art AD (Perego 2019). One conclusion that we may draw from these investigations is that the described features come together to create the objective, well organised, and detailed descriptions recommended by existing guidelines for creating visual art AD (ADC 2008; Neves 2014; Salzhauer Axel, Hooper et al. 2003; Snyder 2010). Additionally, it was identified by users as their preferred AD style in a study carried out by the RNIB and VocalEyes, prior to creating their set of guidelines (RNIB and VocalEyes 2003). More recently, a context and process-oriented study conducted by Hutchinson and Eardley's (2020, 480) showed that this style matches the approach proposed and followed by professional audio describers. However, the referenced corpus-based studies of visual art AD also revealed alternative, less frequent approaches and features that may be a valuable asset for enhancing accessibility in visual art and art museums.

One of these minority features is the describer's focus on the opinion or evaluation of the sensations, feelings and ideas triggered by the work in question (Attention/salience). In this regard, the results of corpus-based studies have noted considerable levels of this feature in visual art AD and have argued that it implies higher levels of subjectivity in the description of the artwork (Lima and Magalhães 2013; Soler 2019). Another minority feature that involves increased subjectivity is cognitive metaphor (Judgement/comparison), which has been similarly analysed in corpus-based studies (Luque 2019; Luque and Soler 2020). Metaphor is defined here as a cognitive operation where an element of reality, known as the target domain, is compared to a different conceptual domain, called the source domain (Lakoff and Johnson 1980, 41; 120). This conceptual or cognitive definition of metaphor is central to Conceptual Metaphor Theory

(CMT), which “builds on centuries of scholarship that takes metaphor not simply as an ornamental device in language but as a conceptual tool for structuring, restructuring and even creating reality” (Kövecses 2017, 13). The visual component being described is the target domain in the deliberate metaphor operation, and the conceptual domain used to describe it is the source domain. One of the types identified in the referenced corpus studies is the synaesthetic metaphor (Steen et al. 2010, 175), which recreates a sensation through a sense that, while being alien to it, helps us understand it through bodily experience. Within the corpus, this approach is found in ADs created by Lou Giansante and Art Beyond Sight for the Brooklyn Museum and the Whitney Museum in New York, and Wendy Moor for the Tate Modern in London (Luque 2019), as illustrated below:

- “The figures in his paintings appear fluid and soft... not drawn with hard edged lines” (Thomas Hart Benton, *Louisiana Rice Fields*, Brooklyn Museum), where the adjectives “fluid” and “soft”, related to both a tactile and a visual experience, are introduced to describe the physical appearance of the figures and the technique, which are both clearly visual in nature;
- “All this empty space makes the sculpture feel light” (David Smith, *Hudson River Landscape*, Whitney Museum), where the emptiness of the space transforms a visual experience into a weight;
- “The closest anyone could get to a visual representation of jazz” (Jackson Pollock, *Summertime N 9A*, Tate Modern), where music is introduced to translate the painting;
- “The deep maroons reflect the point at which the project went badly wrong” (Mark Rothko, *Seagram Murals*, Tate Modern), where a colour is capable of introducing the abstract idea of losing something.

Although it is impossible to be fully objective (Udo and Fels 2009), most of the above-mentioned guidelines for creating visual art AD (RNIB and Vocal Eyes 2003; ADC 2008; Neves 2014; Snyder 2010) recommend against using metaphors (Chmiel and Mazur 2012) except to convey the artwork’s dimensions. However, one set of guidelines recommends using synaesthetic metaphors, which they name as intersensory analogy (Salzhauer Axel, Hooper et al. 2003). Besides, users’ preferences in the reception study carried out by the RNIB and VocalEyes varied with regard to information type and amount, and

in one specific study within the project, users actually preferred more subjective descriptions, with abundant metaphors (RNIB and VocalEyes 2003).

Both opinions and metaphors are essential features of the poetic AD style, as identified in a recent corpus study (Soler 2021). It is found in the AD created by Claire Bartoli for a guided tour that she conducted at the Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (MAC / VAL) in Paris, for an installation by Éric Hattan entitled *Lèche-Vitrynes* (Window-shopping). Below is my English translation of the original French AD (available at: vimeo.com/38136237; the installation may be seen at: www.macval.fr/Eric-Hattan-4410).

A fantasy of architects!

A very long horizontal window carves out a cinemascope landscape over the trees in the garden and the buildings in the background.

Making it angle, from window to window, a second window, it, all vertical. It rises from the same level as the first.

Help! Do not open the window! The city is just behind. The city, people's lives, people's lives thrown away! They stick, they clump there! Behind the glass, they accumulate. They begin to eat the garden!

Overall, the amount of detail or the level of specificity is much lower than in the majority style. With regard to the Gestalt or structure, it is completely altered, as the artwork is not identified, nor are its dimensions and materials given. Additionally, the location of the formal components is not indicated in detail. More importantly, Bartoli's AD is notably subjective. It includes objective descriptions of the artwork ("a very long horizontal window", "the trees in the garden/ and the buildings in the background", "making it angle... a second window... vertical... from the same level as the first"), but it also offers abundant subjective opinions or evaluations of the sensations ("a cinemascope landscape"), feelings ("help!", "do not open!"), and concepts ("a fantasy of architects", "people's lives thrown away") elicited by the work and metaphors to convey them ("they stick, they clump... they begin to eat the garden"). These subjective opinions or interpretations are consistent with the author's intended meaning for this conceptual installation, as stated in publications about his work. This piece of contextual information is not included in the description

and, therefore, the numerous opinions are presented as belonging to the describer. Bartoli's AD during the guided tour at the museum is preceded by an introduction by the educator she collaborates with, and therefore, visitors are already familiar with the work. However, we propose that this type of poetic AD be offered in the first place to offer an alternative experience of the work.

3. Diversity and creativity in accessing the visual arts

Researchers and practitioners in the fields of visual art (Neves 2012; Magalhães and Santiago Araújo 2012; Hutchinson and Eardley 2019), television (Fels et al. 2006), theatre (Udo, Acevedo and Fels 2010), and film AD (Kruger 2010; Szarkowska 2013) have called for alternative AD approaches and features similar to the minority styles found in the corpus research described in the previous section, including a narrative style, more subjective and interpretive content (including metaphors and intersensory or synaesthetic content), more multisensory content that includes descriptions of sensations other than visual ones (tactile, olfactory), and using voice qualities and other sounds and music to describe the artwork and its experience. There have also been reception studies in these fields that have demonstrated the benefits of these alternative styles for some users (Bardini 2020; Walczak and Fryer 2017; Ramos 2016; Szarkowska 2013; Fryer and Freeman 2012).

From a functional translation perspective, Hutchinson and Eardley (2020, 52-53) have stated that different AD styles should coexist, with the AD ranging from providing access to the object and mental imagery to providing access to a meaningful experience of the artwork. These authors have also suggested that AD should be deemed similar to poetry translation, where different methods coexist with various levels of translator's creativity and visibility.

This heterogeneity of approaches and emphasis on translating the experience of the artwork is closely related to museum studies and art education theories and methods. Increasing importance is given in these fields to the visitors' individual experience of museums and artworks (Eisner 2002), which may and should be supplemented with interpretations and factual information offered by experts and educators (Kai-Kee 2011, 48). The visitor's experience and interpretation should be built in a collective and collaborative way through dialogue and conversation (Burnham and Kai-Kee 2011).

Regarding this experience, a study of visitors in art museums (Kirchberg and Tröndle 2015) showed a variety of profiles according to their type of experience. These authors identified three types of visitor profile and experience: contemplative, enthusing, and social. The contemplative experience corresponds to “a high degree of sentience and sensitivity to the exhibits... connects deeply, reflects and thinks about, as well as improves her/his understanding of the exhibited arts” (Ibid.: 177). The enthusing experience corresponds to “the recognition of famous art already experienced and known before... fame might be a criterion for assessing a work of art as beautiful” (Ibid.). Finally, the social experience corresponds with “the experience of companionship... and correspondent entertaining situations” (Ibid.) Interestingly, a similar conclusion had been reached regarding blind and partially sighted (BPS) visitors of museums and heritage sites and art museums (RNIB and VocalEyes 2003). Hayhoe’s study (2017) at the Metropolitan Museum of Art of New York confirmed this variety of profiles and experience among BPS visitors to this art museum.

One relevant aspect of visitors’ profile is their stage of aesthetic development, which is determined by the individual’s amount and type of experience of visual art. For BPS people, these stages seem to apply (Housen and Desantis 2003). The type of experience BPS persons have of artwork and AD is influenced, additionally, by their type and level of sight. Studies of BPS individuals show that visual imagery is common in people with visual memory, but congenitally and early-blind individuals produce mental imagery related to other senses (Eardley et al. 2017).

All in all, these studies indicate that a variety of AD approaches may help to improve access to visual art for BPS people. The goal of this article is to investigate user reception of a variety of AD approaches as identified in previous corpus-based descriptive studies. The following section is devoted to describing and explaining the materials and methods used to investigate this research question.

4. Materials and methods

Based on the above-mentioned theories and methods of art education that focus on the importance of individual experience, interpretation, and dialogue, we designed a focus group to discuss BPS people’s experience of visual artworks and alternative AD styles and features.

The focus group was constituted online with a group of seven participants. The group met for one hour once a week over a period of five weeks in June-July, 2021. One week prior to each session, participants were sent a set of materials consisting of two alternative ADs for the same artwork and images of the work. For every artwork and session, the goal was to offer participants not only a chance to experience and discuss ADs, but also to experience and discuss art. For this reason, materials were created to provide them with an objective description and relevant contextual information on the work, as well as a description focusing on the minority and creative approach or feature being investigated. The authors of this article acted as facilitators. In addition, Ruben Ramila Gonzalez, who is blind and has experience as a reviewer and consultant in visual art AD projects, took part as a collaborator, being invited to the focus group sessions to serve both as a participant and a facilitator. For every session, we used the same two guiding questions that inquire about participants' experience of the work first, including sensations, emotions and ideas elicited by the work, followed by their experience and impressions of the different ADs.

The participants in the study are members of the ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles - National Organization of Spanish blind people). The group was created after the Basque regional department of the ONCE offered their members to participate in the study and we conducted an informative session on it. The participants in the study are all the members who decided to take part in the study. They are blind and partially sighted adults with various levels of sight and experience of visual art and AD, which translated into a rich variety of experiences and comments during the reception study. However, none of the participants is congenitally blind. During the study, we could conclude that their experience in alternative AD methods was non-existent, which is not surprising as they are hardly present in Spanish museums. The focus group sessions were video-recorded, and the relevant sections were transcribed and analysed inductively through coding. A code in qualitative data analysis is "a word or short phrase that symbolically assigns a summative, salient, essence-capturing, and/or evocative attribute for a portion of language-based or visual data" (Saldaña 2011, 95). This coding process organizes the data into units of analysis that are then analysed inductively, "reasoning from the level of specific units to broader concepts" (Carey and Asbury 2016, 91).

To study the poetic style, we chose *Summertime No. 9A* by Jackson Pollock. The poetic AD used in the study is based on the AD created by Claire Bartoli for *Lèche-Vitrynes* (see previous section). The AD we created for the study includes abundant opinions and metaphors. However, rather than associated concepts, it focuses on the sensations and emotions triggered by the work in order to be consistent with the author's declared intention and understanding of the abstract expressionist art movement. Below is our English translation of the Spanish AD we created for the study:

let's feel the lines
let's feel the shapes
let's feel the colours

an enveloping piece
shapes, repeating lines
curve, straight, area, dot

an enveloping rhythm
black, yellow, blue, grey
black, yellow, blue, grey, red

a dance of lines
a melody of colours
that wrap our bodies

which find balance
feeling, feeling
with no expectations
with no destination

The second AD used for this session was created by Wendy Moor for the Tate Modern in London (see below). Overall, it is an objective AD of the work, but it presents some minority features (Soler 2021). These include a low specificity level in the description of the formal components of the work as compared to the majority style, as only the first paragraph is devoted to the description of the work and the rest consists of contextual information that focuses on the artist's intention and creation process. Additionally, the initial descriptive paragraph includes metaphors and opinions related to the sensations triggered

by the work. Regarding the Gestalt or structure dimension, this AD starts with a single long sentence that highlights the connections between the different visual components of the work and relates them to the viewer's experience. This type of description emphasizes the connections between the constituent entities, as well as between the work and the person experiencing it, thus understanding it as a relational entity (Soler 2021). This AD indicates the materials and size of the work at the beginning, but the title and artist's name are delayed. The typical discourse structure is altered, thus offering a different experience of the work. This experience resembles one preferred by museum-goers who prioritize their individual experience of the work and so view the work before reading its associated label and text panels.

Within the tangled mass of swirling, looping black and grey lines taking up the cream canvas of this long dynamic abstract painting nearly 19 feet wide and only 2 and a half feet high, almost-vertical thicker black lines at more or less regular intervals, with blobs at top and bottom, suggest a frieze of frenzied dancers. This sense of rhythm is heightened by evenly spaced patches of yellow and blue – and smaller blotches of red, purple and other colours.

The work is called *Summertime N 9A*, and the American artist Jackson Pollock created it in 1948 by literally dancing or at least moving rhythmically around the canvas laid flat on the floor, dripping and flinging house paint from a stick or brush-handle, or pouring it direct from the can. Here he is talking about his method: "... I paint on the floor, which isn't unusual, because the Orientals did that. Most of the paint I use is a liquid, flowing kind of paint. The brushes I use are used more as sticks than as a brush. The brush doesn't touch the surface of the canvas – it's just above..."

The flowing lines here certainly have a calligraphic quality about them, and the sweeping arcs give a real sense of Pollock's arm swinging just above the canvas. He tended to work in trance-like bursts, only stopping when he felt the painting looked as it should. He said that the floor allowed him to be completely in a painting, almost unaware of what he was doing, so the painting took on a life of its own. Pollock often listened to jazz while he worked. *Summertime N 9A* is probably the closest anyone could get to a visual representation of jazz without actually writing notes on a staff.

Pollock's exuberant lines are a direct expression of pure feeling, reflecting his belief that "The modern artist... is working and expressing an inner world – in other words expressing the energy, the motion, and other inner forces." It's because of his liberation of the line from its traditional function of depicting objects that he's considered to be one of the major exponents of Abstract Expressionism.

Pollock achieved the mesmerizing, balanced perfection of *Summertime* N 9A freehand, in an age before computers. But what's even more extraordinary is that recent computer analysis has shown his innate sense of harmony was far greater than previously thought. To hear more press play in a moment.

To study the synaesthetic metaphor feature, we chose *Les Nymphéas* (Water Lilies) by Claude Monet. We decided to use our Spanish translation of an existing description created by Wendy Moor for the Tate Modern and add several synaesthetic metaphors to it. The original AD is of the objective type, but it also presents some minority features (Soler 2021). These include numerous opinions related to sensations, metaphors, and the same initial structure found in the previous AD of Pollock's painting. The researcher and third facilitator in the project, who specialises in synaesthesia for BPS and non-BPS people applied to visual art and other fields, added several synaesthetic metaphors to the original. The synaesthetic metaphors created for this study build a connection between sight and two other senses, namely tactile and auditory. Below is the original English AD with our Spanish translation of the synaesthetic metaphors used for the study (underlined in the text).

The misty pale greens, warm yellows, mauves and rosy pinks of this almost-abstract oil painting 13 feet wide and 6 and a half tall glow vibrantly and invitingly.

It's hung low, in a simple burnished gold-red frame like bamboo pole. Viewed from close to, the encrusted canvas is an amorphous mass of splodged, swirling layers of multi-coloured paint. But with distance, separate shapes begin to emerge. Paradoxically, the further away from the painting we are the more it draws us in; as if we were too close at a music concert. The sound would be distorted in our ears due to the short distance and high volume. On the other hand, if we moved away, we would draw the sound of each instrument more clearly and we would be able to hear the melody in its entirety.

It's called Water Lilies, and it was painted after 1916 by Claude Monet.

Eye-shaped areas of dark blue and mauve contain horizontal groupings of greeny-yellow and aquamarine ovals with blobs of red and pink water-lily leaves and flowers. These contrast with patches of vertical squiggles and smudges in greens, tans and pinks, like indistinct veils.

The work divides into three vertical sections slanting gently towards the right. Up each of the left and right sections are three lily groups one above the other with blurred areas between. Where on the left side there's a group, in the corresponding position on the right

side is a blurred area and vice versa, providing a kind of equilibrium in which the elements are perceived as connected, successively, giving a great sense of almost palpable coherence and harmony.

Towards the top the oval leaves are more squashed, hinting at the tilt of the water surface as it recedes from us, as if time slowed down.

The middle vertical section is predominantly pale pink and bounded by bulging mauve forms suggesting the reflections of trees with a sunrise or sunset sky between, creating a sensation of fluidity and simultaneous spaces that are perceived at the same time. In the centre of this is a particularly smudged area, perhaps where the breeze has ruffled the water. And towards the top right of the work is another, maybe the fleeting movement of a weeping willow, almost like a whisper.

5. Results and discussions

In this section, we present the results of the sessions on synaesthetic and poetic ADs, and we focus on participants' experience of the description, as opposed to the experience of the work itself. As previously mentioned, we followed an inductive coding analysis method, which allowed us to identify the following emerging topics: user reaction (understanding, emotion, and sensation), preference (liking or disliking), characteristic (identification of the features of each AD style), AD concept, audio describer, art and blindness, and suggestions. Through this coding process, we have gained insight into the participants' relationship with AD, and we have conceptualised this relationship from a variety of perspectives.

Regarding the objective AD of Pollock's work, Luis observes it as "a valuable informative-descriptive review for the interested visitor". As opposed to the poetic AD that "dumps an intuition, dumps something that is much more spontaneous, more unreflective", he adds, the objective AD "tries to cover a schema, a structure". Vanessa refers to the poetic AD as "nice, as if I were reading a poem and such, but I don't get the idea", in a similar way to Guillermo, who considers the objective version to be "rational", because "it explains the work perfectly". According to Carlos, the poetic AD could apply to many images because it focuses on sensations, it is not informative of the visual components. Rosa agrees that the poetic AD does not describe

the work but focuses on emotions and sensations. She also states that the objective AD includes both types of information, although “[the objective AD] may need to have a greater touch of sensations or emotions”. We see how Luis, who observes the poetic AD as “a kind of thrilling invitation to the profound primary” that “flees from the intellectual and goes to the dream world and to a deeper, more poetic world of sensations”, later believes that his comments “say very little about the work itself”. Like other participants, Carlos alludes to the importance of contextual information, which is not included in the poetic AD.

In the case of the synaesthetic AD, the experience of the AD is described in connection with sensations and feelings, such as pleasure, plenitude, and calm. These sensations are present when participants comment on the synesthetic metaphors, leading to expressions of feelings and comparisons with nature, for example, “that feeling of eternity, of water moving, you can almost hear even the wind in the willow”. In the synaesthetic AD session, the relationship of the AD with the work is more obvious. Several participants feel that they do not know whether they liked the work or the AD itself, and it is a new sensation for them. They allude directly to the synaesthetic characteristics of the text, to its subjectivity, but they have fewer qualms about enjoying it sensorially, like Rosa: “because my remaining vision often makes me uncomfortable, prevents me from seeing further, so by closing my eyes I see it, and reading the AD I see everything: the colours, the sensation of eternity, of water moving, you can almost hear even the wind in the willow tree. That’s what I felt with the painting”.

During the discussions, participants also refer to the role of the audio describer. Luis defines the creator of the poetic AD as an “artist” who “gives free rein to her interpretation of an image without conforming to any agreed discourse, without sticking to any established code of verbal communication, creating new paths leap by leap, sentence by sentence”. He comments that “In a kind of novel audacity, the audio describer enters a dream-like narrative of shapes, lines, dots, alien to all familiarity, alien to the habitual, the analogical, the known”. It is interesting how he later moves on to discussing the tools with which the process of audio describing starts: “a task that is not designed in what it has to consist of”, showing his understanding of that process.

Reflections regarding the characteristics of the ADs and participants’ reactions to them led to the emergence of two broader topics, namely the

concept and function of AD and art and blindness. Participants discussed what an AD must look like and the line that separates the expectations of a more objective AD style from what 'cannot' be called AD. Their concept of AD makes it impossible for some to approach the poetic AD as AD. Ruben separates the idea of poetic AD from AD per se: "It's more like that, it's a performance, a happening, I don't know how to call it, a poem based on that painting". He feels that his conception is unfulfilled, although it helps him "a lot" to experience the work. He goes a step further and asks himself "what is the function of AD in visual art" and adds, "more than a hyper-detailed description of that painting, I am interested in trying to feel the sensation of it". This connects with his suggestion that "the ideal would be to merge both ADs, because each of them fulfils a function". Luis distances himself from his initial view of AD (influenced by film AD) as "an auxiliary" and understands the synaesthetic AD "almost as a literary genre". It is not a complement, but it is everything, it is what allows a blind person to access the work.

The debate about people's concept about how art should be experienced was also very important. Inma explains that Pollock's work leaves her "cold", she doesn't "like it" and it "makes her uncomfortable" and "dizzy", although the AD "is phenomenal" and she has "been able to visualise the work". The limits between the AD and the work are narrower than ever when the subjectivity of the AD increases. Carlos resents the fact that poetic AD can "influence you a lot in what you feel".

Finally, the participants had a series of suggestions. They recommended that poetic and objective styles be merged or otherwise used to complement each other. However, the start should be with the objective style. They also had recommendations on the type of music to be included in the AD (Vanessa suggests Aretha Franklin, because the lines "dance" in the poetic AD; and Inma, Ravel's *Bolero*, because the work and its AD go "again and again, spinning and spinning", and Satie for the synaesthetic AD). Moreover, the topic of touch appeared at several points. In relation to the poetic AD, Guillermo noted that the poetic invitation to "feel the shape, the line" made him imagine himself touching those shapes and lines. Other participants proposed combining the sensations of the poetic AD with a tactile image, in the attempt to become more involved in that subjectivity.

6. Conclusions

The results from the study show that both the experience of the artwork and that of the AD styles vary among participants. Overall, the study showed that there are several layers to the participants' experience of the work and the ADs. The group was able to talk more or less freely about the specifics and the general aspects of their experience: as the discussions evolved, their comments started to incorporate technical aspects along with emotions, preferences and experience. This is probably related to the opening of possibilities and their acceptance in this context. In addition, the discussions progressed from specific aspects to much broader questions regarding the very definition of AD and its function. Their approach to the concept of AD changes as the conversation reaches the end of the session, as we could see a wider and freer conception in their analysis of the work of art and the AD. This might be connected to our preconceptions of AD, users and audio describers alike.

With this on-going research we seek to put BPS people's experience in the centre of the AD research process. Its findings are already being applied in Spanish museums for the guided tours and audio guides developed by the Kaleidoscope Access association we are founders of, and will be presented to museums and audio describers so that there are more options available to make art accessible, entertaining, and enjoyable. This study is to be enriched with new participants in order to gain a better knowledge of users' reception, including congenitally blind users. In addition, it would be beneficial to complement the focus group method applied in this study with further qualitative and quantitative research that can help researchers shed light on this important matter.

To conclude, we have no doubt that guidelines and standards have been and still are extremely helpful for promoting and improving accessibility. However, the experience of AD users may be enhanced even further by close collaboration with them and acknowledging the diversity of their needs and preferences. Museum visitors are diverse. BPS individuals are diverse. Therefore, the resources available to access museums and visual art should be diverse, so that people are exposed to creativity and diversity and may choose the tools that best suit them. Guidelines should offer the possibility of using different styles, choosing different paths depending on users, context, the type of work, and focusing on the myriad of experiences that may be had in a museum.

Bibliography

- Audio Description Coalition. "Standards for AD and Code of Professional Conduct for Describers." <https://audiodescriptionsolutions.com/the-standards/> (accessed: 06/29/2022).
- Bardini, Floriane. 2020. "Film Language, Film Experience and Film Interpretation in a Reception Study Comparing Conventional and Interpretative Audio Description Dtypes." In *Innovation in Audio Description Research*, edited by Sabine Braun and Kim Starr, 76-96. London: Routledge.
- Burnham, Rika, and Kai-Kee, Elliott. 2011. "Gallery Teaching as Guided Interpretation." In *Teaching in the Art Museum. Interpretation as Experience*, edited by Rika Burnham and Elliott KaiKee, 59-66. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Carey, Martha A., and Asbury, Jo E. 2016. *Focus Group Research*. London, New York: Routledge.
- Chmiel Agnieszka, and Mazur, Iwona 2012. "AD Reception Research: Some Methodological Considerations." In *Emerging Topics in Translation: Audio Description*, edited by Elisa Perego, 57-80. Trieste: EUT.
- Croft, William, and Cruse, D. Alan. 2004. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Giovanni, Elena, and Gambier, Yves. 2018. *Reception Studies and Audiovisual Translation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Eardley, Alison F., Fryer, Louise, Hutchinson, Rachel, Cock, Mathew, Ride, Peter, and Neves, Joselia. 2017. "Enriched Audio Description: Working Towards an Inclusive Museum Experience." In *Inclusion, Disability and Culture*, edited by Santoshi Halder and Lori Czop Assaf, 195-207. Cham: Springer.
- Eisner, Elliot W. 2002. *The Arts and the Creation of Mind. New Haven*. London: Yale University Press.
- Fels, Deborah I., Udo, John P., Ting, Peter, and Diamond, Jonas E. 2006. "Odd Job Jack Described: A Universal Design Approach to Described Video." *Universal Access in the Information Society* 5: 73-81.

Fryer, Louise, and Freeman, Jonathan. 2012. "Cinematic Language and the Description of Film: Keeping AD Users in the Frame." *Perspectives* 21, no. 3: 412-426.

Gambier, Yves. 2018. "Translation Studies, Audiovisual Translation and Reception." In *Reception Studies and Audiovisual Translation*, edited by Elena Di Giovanni and Yves Gambier, 43-66. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Greco, Gian Maria. 2018. "The Nature of Accessibility Studies." *Journal of Audiovisual Translation* 1, no. 1: 205-232.

Hayhoe, Simon. 2017. *Blind Visitor Experiences at Art Museums*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield.

Housen, Abigail, and Desantis, Karin. 2003. "Very Nice to my Visual Imagination Memory: An Inquiry into the Aesthetic Thinking of People who are Visually Impaired." In *Art beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity and Visual Impairment*, edited by Elisabeth Salzhauer Axel and Nina Sobol Levent, 85-95. New York: American Foundation for the Blind.

Hutchinson, Rachel S., and Eardley, Alison F. 2019. "Museum Audio Description: The Problem of Textual Fidelity." *Perspectives* 27, no. 1: 42-57.

Hutchinson, Rachel S., and Eardley, Alison F. 2020. "The Accessible Museum: Towards an Understanding of International Audio Description Practices in Museums." *Journal of Visual Impairment & Blindness* 114, no. 6: 475-487.

Kai-Kee, Elliott. 2011. "A Brief History of Teaching in the Art Museum". In *Teaching in the Art Museum. Interpretation as Experience*, edited by Rika Burnham and Elliott KaiKee, 19-58. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Kamberelis, George, and Dimitriadis, Greg. 2014. "Focus Group Research: Retrospect and Prospect." In *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, edited by Patricia Leavy, 315-340. New York: Oxford University Press.

Kirchberg, Volker, and Tröndle, Martin. 2015. "The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art." *Curator. The Museum Journal* 58, no. 2: 169-193.

Kövecses, Zoltán. 2017. "Conceptual Metaphor Theory." In *The Routledge Handbook for Metaphor and Language*, edited by Elena Semino and Zsófia Demjen, 13-27. Abingdon, New York: Routledge.

Kruger, Jan L. 2010. "Audio Narration: Re-narrativising Film." *Perspectives* 18, no. 3: 231-249.

Lakoff, George, and Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.

Langacker, Ronald W. 1987/2008. *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Lima, Pedro H., and Magalhães, Célia M. 2013. "A Neutralidade em Audiodescrições de Pinturas: Resultados Preliminares de um Descrição via Teoria da Avaliatividade" [Neutrality in ADs of paintings: Preliminary results from a description based on Appraisal Theory]. In *Os Novos Rumos da Pesquisa em Audiodescrição no Brasil* [New Directions in Research on Audio Description in Brazil], edited by Vera L. Santiago Araújo and Maria Ferreira Aderaldo, 73-87. Curitiba: Editora CRV.

Luque, María O. 2019. *La metáfora como herramienta de acceso al conocimiento en las guías audiodescriptivas de museos de arte contemporáneo para personas con discapacidad visual* [Metaphor as a tool for accessing knowledge in audio descriptive guides of contemporary art museums for people with visual disabilities]. Unpublished PhD diss., Universidad de Granada, Spain.

Luque, María O., and Soler, Silvia. 2020. "Metaphor as Creativity in Audio Descriptive Tours for Art Museums: From Description to Practice." *Journal of Audiovisual Translation* 3, no. 1, 64-78.

Magalhães, Célia M., and Santiago Araújo, Vera L. 2012. "Metodologia para Elaboração de Audiodescrições para Museus Baseada na Semiótica Social e Multimodalidade: Introdução Teórica e Prática" [A Methodology for Creating Museum Audio Descriptions Based on Social Semiotics and Multimodality: Theoretical Introduction and Practice]. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* 12, no. 1: 31-55.

Neves, Joselia. 2012. "Multi-Sensory Approaches do (Audio) Describing the Visual Arts." *MonTi* 4: 277-293.

Neves, Joselia. 2014. "Descriptive Guides: Access to Museums, Cultural Venues and Heritage Sites." In *Pictures Painted in Words. ADLAB Audio Description guidelines*, edited by Aline Remael, Nina Reviere, and Gert Vercauteren. <http://www.adlabproject.eu/Docs/adlab%20book/> (accessed: 06/29/2022).

Neves, Joselia. 2016. "Enriched Descriptive Guides: A Case for Collaborative Meaning-making in Museums." *Cultus. The Journal of Intercultural Mediation and Communication* 9, no. 2: 137-153.

Perego, Elisa. 2019. "Into the Language of Museum Audio Descriptions: A Corpus-based Study". *Perspectives* 27, no. 3: 333-349.

Ramos, Marina. 2016. "Testing Audio-narration: The Emotional Impact of Language in AD." *Perspectives* 24: 606-634.

RNIB and VocalEyes. 2003. *The Talking Images Guide. Museums, Galleries and Heritage Site: Improving Access for Blind and Partially Sighted People*. Royal National Institute for the Blind.

Romero-Fresco, Pablo. 2021. "Creative Media Accessibility: Placing the Focus Back on the Individual." In *Universal Access in Human-Computer Interaction. Access to Media, Learning and Assistive Environments*, edited by Margherita Antona, and Constantine Stephanidis, 291-307. Cham: Springer.

Saldaña, Johnny. 2011. *Fundamentals of Qualitative Research*. New York: Oxford University Press.

Salzhauer Axel, Elisabeth, Hooper, Virginia, Kardoulias, Teresa, Stephenson Keyes, Sarah, and Roseberg, Francesca. 2003. "AEB's Guidelines for Verbal Description." In *Art Beyond Sight: A Resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment*, edited by Elisabeth Salzhauer Axel and Nina Sobol Levent, 229-237. New York: American Foundation for the Blind.

Snyder, Joel. 2010. *Audio Description Guidelines and Best Practices*. American Council for the Blind. <https://adp.acb.org/ad.html> (accessed: 06/29/2022).

Soler, Silvia. 2016. "A Corpus-based Genre Analysis of Art Museum Audio Descriptive Guides." In *Corpus-based Studies on Language Varieties*, edited by Francisco Alonso, Laura Cruz, and Víctor M. González, 145-166. Frankfurt: Peter Lang.

- Soler, Silvia. 2018. "Audio Descriptive Guides in Art Museums: A Corpus-based Semantic Analysis." *Translation and Interpreting Studies* 13, no. 2: 230-249.
- Soler, Silvia. 2019. "Defining Subjectivity in Audio Description for Art Museums." *Meta: Translators' Journal* 64, no. 3: 708-733.
- Soler, Silvia. 2021. "The Minority AD: Creativity in Audio Descriptions of Visual Art." In *Universal Access in Human-Computer Interaction. Access to Media, Learning and Assistive Environments*, edited by Margherita Antona, and Constantine Stephanidis, 308-327. Cham: Springer.
- Steen, Gerard, Dorst, Aletta, Herrmann, J. Berenike, Kaal, Anna A., Krennmayr, Tina, and Pasma, Trijntje. 2010. *A Method for Linguistic Metaphor Identification. From MIP to MIPVU*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Szarkowska, Agnieszka, Jankowska, Anna, Krejtz, Krzysztof, and Kowalski, Jaroslaw. 2016. "Open Art: Designing Accessible Content in a Multimedia Guide App for Visitors with and without Sensory Impairments". In *Researching Audio Description*, edited by Ana Matamala, and Pilar Orero, 301-320. London: Palgrave Macmillan.
- Szarkowska, Agnieszka. 2013. "Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description." *Journal of Visual Impairment and Blindness* (September-October): 383-387.
- Tuominen, Tiina. 2018. "Multi-method Research. Reception in Context." In *Reception Studies and Audiovisual Translation*, edited by Elena Di Giovanni, and Yves Gambier, 69-89. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Udo, John P., Acevedo, Bertha, and Fels, Deborah I. 2010. "Horatio Audio-describes Shakespeare's Hamlet." *The British Journal of Visual Impairment* 28, no. 2: 139-156.
- Walczak, Agnieszka, and Fryer, Louise. 2017. "Creative Description: The Impact of Audio Description Style on Presence in Visually Impaired Audiences." *British Journal of Visual Impairment* 35, no. 1: 6-17.

María Olalla Luque Colmenero

Professor of Translation and English Studies at the University of Granada. She holds a BA, MA and PhD in Translation and Interpreting Studies. Her PhD and subsequent research focus on the use of metaphor as a tool for helping blind and partially sighted people access art museums, reception studies on new types of audio description, as well as training and applied research in this field. She is also a professional translator and audio describer and co-founder of Kaleidoscope, a non-for-profit organization providing accessibility through translation.

Silvia Soler Gallego

University professor and researcher of Translation and Interpreting. She holds a BA, MA and PhD in Translation and Interpreting Studies. Her PhD and subsequent research focus on the use of audio description as a tool for helping blind and partially sighted people access art museums, reception studies on new types of audio description, as well as training and applied research in this field. She is also a professional translator and audio describer and co-founder of Kaleidoscope, a non-for-profit organization providing accessibility through translation.

Chiara Bartolini, Marina Manfredi
Università di Bologna

Combining Intersemiotic and Interlingual Translation
in Training Programmes:
A Functional Approach to Museum Audio Description

Abstract

This paper seeks to put forward a didactic proposal focused on museum audio description (AD) to be implemented with post-graduate students attending a translation studies course within a Languages and Communication programme. The aim is to raise students' awareness of translation and accessibility practices in the cultural and creative industries and train specialised translators and describers. The proposal includes two different but complementary levels. On a more theoretical side, museum AD is introduced, both as a form of intersemiotic translation and as an interpretative tool in the museum's wider communication framework. From a practical point of view, we draw on Mazur (2020), who exploited the functional model proposed by Nord (2018 [1997]) with her translation-oriented text analysis in the context of screen AD training. We suggest that it may also be adapted to serve as a guiding methodology for prospective museum translators and describers. In doing so, intersemiotic translation is combined with interlingual translation to train students to (1) audio describe specific artworks/artefacts in their first language (L1) and (2) translate the produced ADs into their second language (L2).

1. *Introduction*

The role of translation and accessibility practices in the cultural and creative industries has been gaining momentum, as museums have been recognised as “translation zones” (Neather 2020), thus also setting new requirements for translation training. Nowadays, accessibility has come to be viewed from a holistic perspective centred on social inclusion, which considers it a “universal concept” (Rizzo 2019, 94), functioning in tandem with translation to foster

the dissemination of knowledge. Within the broader accessibility framework, museum audio description (AD) is an emerging AD subgenre that is different from more general audio guides and similar products derived from screen AD. Although the didactic potentials of AD have already been discussed in the realms of both language acquisition (Ibáñez Moreno and Vermeulen 2013; Navarrete 2018) and translation training (Perego 2021), fundamental components such as teaching materials and methods have been essentially overlooked (Chmiel, Mazur, and Vercauteren 2019). Furthermore, the interlingual translation of ADs and its integration into education programmes has been advocated but only partially explored (Perego 2021).

This contribution seeks to put forward a didactic methodological proposal – which at the present stage still has to be validated – that focuses on translation in the cultural and creative industries. Such a proposal will be implemented with post-graduate students attending a translation studies course within a Languages and Communication programme. The course is addressed to Italian-speaking students learning English at a B2+/C1 level of proficiency. The aim is to raise students' awareness of accessibility practices in the museum setting and train specialised translators and describers in the field of museum AD. The proposal includes two different but complementary levels. On a more theoretical side, museum AD is introduced, both as a form of intersemiotic translation and as an interpretative tool in a wider spectrum of museum communicative practices, in order to make students aware of accessibility issues and challenges in the cultural heritage sector. From a practical point of view, we draw on Mazur (2020), who exploited the functional model proposed by Nord (2005 [1991]; 2018 [1997]) with her translation-oriented text analysis in the context of screen AD training. We suggest that a functional model may also serve as a guiding methodology for prospective museum translators and describers, especially if used in conjunction with museum-specific AD guidelines (Royal National Institute of Blind People and VocalEyes 2003; Snyder 2010; Giansante 2015; Remael, Reviere, and Vercauteren 2015; VocalEyes 2019; DescriVedendo 2021). In fact, Mazur's (2020, 243) model "offers potential for further research, for instance by being modified and adapted for the purposes of other AD types, such as theatre or museum AD," thus "it could also be validated by being applied in actual AD training." Given that we are dealing with static arts, and thus with objects to be described, adaptations to the model are deemed necessary for a valid application to the creation of museum ADs within translation workshops.

Furthermore, due to the increasing demand of inverse translation in the Italian context, especially into English as an international language, we concur with Perego (2021) that directionality may be fruitfully pursued when dealing with museum texts. Intersemiotic translation is thus combined with interlingual translation to train students to (1) audio describe specific artworks/artefacts (possibly in partnership with local institutions) in their first language (L1) and (2) translate the produced ADs into the L2. Although our proposal is aimed at students working with the Italian-English language pair (according to the needs of the Italian museum sector), we contend that it can be applied to other lingua-cultural contexts.

After an overview of the theoretical and methodological background, the paper offers an illustration of the proposed didactic framework for museum AD training, both on a theoretical level and a practical level. In the latter, the intersemiotic translation practice of creating museum AD is combined with interlingual translation practice in order to train students in the translation of Italian museum ADs into English. The concluding section discusses the limitations of this study and suggests future research perspectives.

2. Theoretical and methodological background

Museum AD may be defined as “a verbal description that seeks to make the visual elements of the diverse contents of museums and galleries accessible to blind and partially sighted people” (Hutchinson and Eardley 2019, 42). More precisely, in this paper, the term “museum AD” is used to refer to ADs of ‘static art’ – “which includes paintings, illustrations, sculptures, objects, installations, but also landmarks, gardens and plants, as well as architectural and heritage sites” (Perego 2021, 230) – and archaeological artefacts.

Research on museum AD lies at the crossroad of different disciplines, namely Translation Studies (TS) – also including Audiovisual Translation (AVT) – Media Accessibility (MA) and Museum Studies (MS). As such, museum AD may be defined in different ways according to the perspective adopted: as an intersemiotic translation, relying on Jakobson’s (2012 [1959], 127) tripartite distinction between interlingual, intralingual and intersemiotic translation; as an access tool primarily aimed at blind and partially sighted individuals; finally, as a form of museum interpretation and curation, by positioning it within the

museum's wider "communication framework" (Ravelli 2006, 2). These three perspectives will be the foundations for the theoretical level of the present proposal (Section 3.1).

The didactic framework put forward in this article draws on museum-specific AD guidelines, which offer a starting point for AD training. These include two sets of guidelines from the US (Snyder 2010; Giansante 2015), two from the UK (Royal National Institute of Blind People and VocalEyes 2003; VocalEyes 2019), one produced as an output of a European project (Remael, Reviere, and Vercauteren 2015) containing a section titled "3.4.2 Descriptive guides: Access to museums, cultural venues and heritage sites" (Neves 2015), and one from Italy (Descrivendo 2021). While differing in terms of length and scope, all the current museum-specific AD guidelines contain general indications and strategies, rather than official standards.

The proposal also draws on the literature on museum translation (Neather 2012a; 2012b; Liao 2018), functional approaches in TS (Reiss 1989; Reiss and Vermeer 1984; Nord 2018 [1997]), functionally oriented AD (Mazur 2020; Vercauteren 2016), museum AD (Hutchinson and Eardley 2019) and AD training (e.g. Chmiel, Mazur, and Vercauteren 2019; Perego 2021) in order to expand the limited research on translation training programmes focused on museum AD. Although AD training has already been investigated (e.g., Perego 2017; 2021), Chmiel, Mazur, and Vercauteren (2019, 327) "call for a specific professional profile for audio describers and for a course addressing all the skills and competences these professionals require", also highlighting the lack of research on specific AD educational materials and teaching methods. This applies even more to museum AD training, which has only been partially explored as a growing professional practice (Luque Colmenero and Soler Gallego 2019). Furthermore, the need to integrate interlingual translation into AD training and investigate its potential has been mainly overlooked (Perego 2021), although previous studies (Jankowska, Milc, and Fryer 2017) have called for more research into this practice, which may provide "a more accurate, probably faster, and thus more economical version" (López Vera 2006, 156) of an AD in the target language. Museum AD is still only an emerging practice in some European countries, including Italy. Nevertheless, international tourism would call for translation, at least into English, of museum texts, including ADs. Therefore, there is a need to train students in AD and its translation to fill this gap if museums seek to be inclusive spaces.

The present model builds on the foundations provided by functionalism in translation training, as put forward by Nord (2018 [1997]), which has already been applied to screen AD training by Mazur (2020). In this article, we propose to adapt the functional model in order to apply it to museum AD training, as shown in Fig. 1. The aim is to suggest a more specific model while adopting an approach which translation students may be already familiar with, i.e. the functionalist approach.

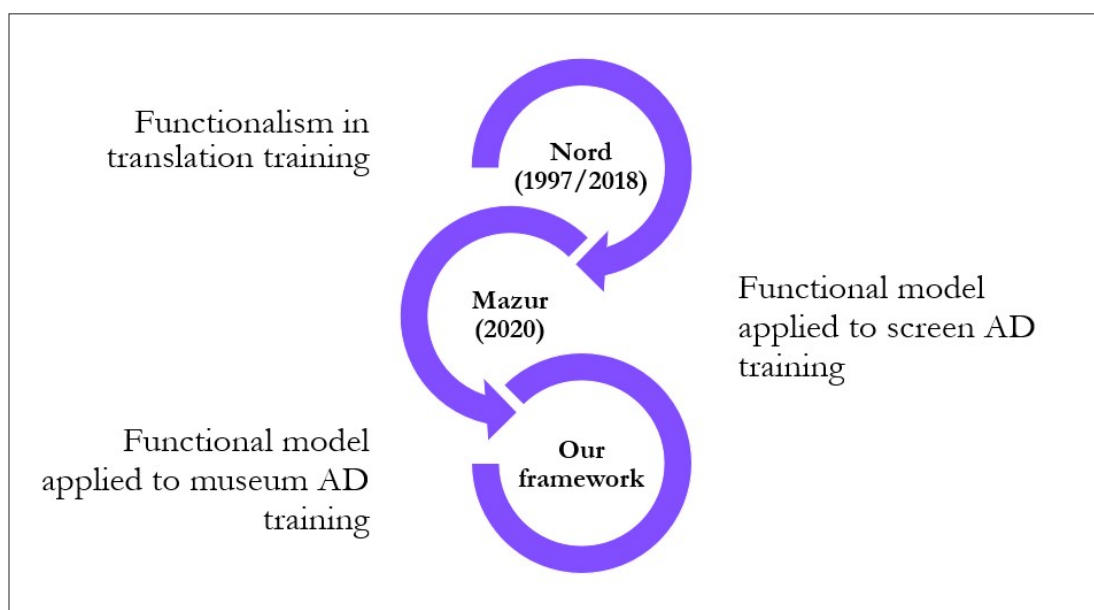


Fig. 1. Theoretical and methodological framework

3. A didactic framework for museum AD training: A proposal

The framework, designed primarily for didactic purposes, includes two different but complementary levels, i.e. theory and practice, in the belief that translation programmes benefit from such an integration. In fact, scholars such as Hatim (2014 [2001], 7) argue that combining theory and practice allows translation trainers to raise awareness among students and encourage them to make informed translation choices, which they may discuss with their peers.

3.1 *Theoretical level*

On a theoretical level, functionalism lays the foundation for our didactic framework, which starts with illustrating Nord's (2005 [1991]; 2018 [1997]) functional model and Reiss' (1989) text typology – i.e. the distinction into referential, expressive and appellative functions, derived from Bühler (2011 [1934]) – and applying them to different types of museum texts during interlingual translation workshops. As such, students become familiar with Nord's original model in order to later apply its adapted version to AD practice.

Students are then introduced to museum AD from a theoretical perspective, by positioning it within the field of TS, and more precisely at the intersection between AVT and MA. On a theoretical level, museum AD – as a sub-category of general (commonly screen) AD – takes translation students into the realm of intersemiotic translation, whereby multimodality plays a fundamental role (Taylor 2020, 84), potentially including a variety of senses (also touch, smell or taste). It is the visual dimension of artworks or artefacts that receivers cannot (or cannot totally) access and that needs “translating” intersemiotically; in Snyder's (2008, 192) words, “the visual is made verbal, aural, and oral.” This implies providing a tool that is mainly addressed to a segment of the population, i.e. the blind and the partially sighted, but which may be also enjoyed “by the rest of us, who can see but may not observe” (Snyder 2008, 192). At the same time, “a new model for accessibility education and training” is embraced, i.e. one “where access is understood as a requirement for all human beings” and “where accessibility cannot be reduced to the mere provision of access services for some groups following ways that may reiterate their discrimination” (Greco 2019, 40-41).

Museum AD training also requires a wider introduction to museum translation (Neather 2012a, 2012b; Liao 2018; Manfredi 2021a, 2021b; Deane-Cox and Spiessens 2022). Furthermore, students need to be introduced to the concept of ‘museum interpretation’ from the field of MS. The most famous definition is offered by Tilden (1957, 8), who defined ‘museum interpretation’ as “an educational activity which aims to reveal meanings and relationships through the use of original objects, by first-hand experience, and by illustrative media, rather than simply to communicate factual information”. Since a single artwork or artefact may imply many ‘interpretative’ texts – also potentially multilingual, as well as intertextually related (Neather 2012a) – such as the object label, the

online description, the label for children, and the audio guide, museum AD may arguably be conceived as a further interpretative tool in a wider spectrum of museum communicative practices (Bartolini 2022). In order for students to understand the various text types involved, examples may be provided where texts with different functions and target audiences describe and create a context for a single artwork.¹ Students will be gradually led to concrete translation practice through the analysis of authentic ADs and their interlingual translations (in both directions, Italian-English and English-Italian), with the goal to cope with the most typical issues of this specific activity, such as dealing with the translation of cultural references or figurative language.

3.2 *Practical level*

On a practical level, the model combines intersemiotic and interlingual translation practice. Following Perego (2021, 236), the first step is focused on intersemiotic translation practice, i.e. on the creation of museum ADs in Italian, while the second is primarily oriented towards interlingual translation practice, whereby the Italian ADs are translated into English. Students are asked to produce their own ADs first in Italian and then to translate them into English. Both steps involve a functional analysis in order to “determine the functional priorities that would then guide the audio describer’s choices as to which text functions and elements should be conveyed” (Mazur 2020, 231), either intersemiotically or interlingually. Each step – illustrated in greater depth in the following subsections – includes three stages, i.e. discussing the translation brief, analysing the source text (ST) and pinpointing the functional priorities of the translation task in order to identify the most effective AD strategies. Nonetheless, in line with Mazur (2020, 242), “the model needs not be applied in its entirety – any of its constituents is likely to work on its own.” Let us now move on to illustrate the framework of our model, although, due to obvious space constraints, only a selection of categories for each step will be commented upon.

1 Relevant examples in the combination Italian-English that might be exploited for didactic purposes will be found on the website of the Pinacoteca di Brera in Milan (<https://pinacotecabrera.org/en/>), providing various text types accessible online for a selection of artworks, most of them also translated into English.

3.2.1 *Intersemiotic translation practice*

In order to provide a specific framework to be applied to the creation of ADs for instances of static art and archaeological artefacts, Mazur's (2020) model for screen AD has been adapted in light of the existing museum-specific AD guidelines mentioned above. Despite its functionalist roots, the model "also takes into account the unique and multimodal nature of AD" (Mazur 2020, 228). For didactic purposes, AD is presented as a type of translation – of visual (non-verbal) information into oral information – to which the functional approach can be applied in order to help students prioritise the selection of information to be conveyed in their target text (TT), depending on the ST function. Most importantly, drawing on Mazur (2020, 243), "as here the focus is on making the AD fulfil its intended function(s), such as to convey information, tell a story or make the audience laugh, it means that we do not need to describe 'everything'".

Within the intersemiotic translation practice, the artwork/artefact is considered as a non-verbal ST – in line with the guidelines provided by Neves in Remael, Reviere, and Vercauteren (2015) – whereas the AD is the TT, i.e. the result of the intersemiotic translation process, as shown in Fig. 2. While, in screen ADs, the TT will have to coexist and be enjoyed with its related audiovisual (AV) product, in museum ADs "there is no 'original text' to go by" (Neves 2015, 69). However, as Neves points out, "there is [...] an original non-verbal text that will live as a co-text [with the AD] and that will determine [its] nature and structure", thus requiring "contextualization and interpretation and, above all, selection" (Ibid.).



Fig. 2. Intersemiotic translation practice

Students first have to consider the translation brief, following Nord’s (2018 [1997]) terminology, or “contextual analysis” in Mazur’s (2020) words.² Table 1 shows Nord’s and Mazur’s models, along with our adaptations³ for the purpose of museum AD training.

GENERAL TRANSLATION BRIEF (NORD 2005 [1991]; 2018 [1997])	CONTEXTUAL ANALYSIS FOR SCREEN AD (MAZUR 2020)	TRANSLATION BRIEF FOR MUSEUM AD
ST and TT intended text function(s)	ST intended text function(s), determined on the basis of text type and genre	ST intended text function(s), <i>i.e. reason for being exhibited</i>
ST addressees	ST addressees	ST addressees (<i>of the museum exhibit</i>)
TT addressees		TT addressees (<i>of the museum AD</i>)
ST and TT addresser		TT addresser, <i>i.e. a museum or another institution</i>
ST time and place of text production and reception	ST time and place of text production and reception	ST time and place of text production and reception
TT time and place of text production and reception		TT time and place of text production and reception
Medium via which the ST is transferred	Medium via which the ST is transferred	Medium via which the ST is transferred
Medium via which the TT is transferred	Medium via which the TT is transferred	Medium via which the TT will be transferred
Motive (reason for text production/translation and reception)	Purpose, <i>i.e. why the text was produced and why it is being audio described</i>	Purpose, <i>i.e. why it is being audio described</i>
	Information about the ST accessible without watching the AV product (e.g. synopsis, protagonists, creators, criticism or critical acclaim)	<i>Further curatorial information available from related texts</i>

Table 1. Translation brief for intersemiotic translation practice

2 Nord’s terminology, *i.e.* “translation brief”, has been used in this model to avoid confusion for the students, who are already familiar with it, also in line with Luque Colmenero and Soler Gallego (2019).

3 Adaptations in the tables are highlighted in italics.

The ST intended function may be one of the most important – and at the same time challenging – elements to identify. Since in the case of intersemiotic translation the ST is an artwork, an installation or an archaeological artefact, we propose to consider its function in terms of the reasons why the item is exhibited, in line with Neves (2015). This may include information on “what makes it special or unique” (Ibid.: 71) or on the ways it is displayed and thus affect its fruition, depending on the type of object/experience of the object. Example 1 regards an installation from an Italian contemporary art museum.

IT AD	BT ⁴
<p>Il doppio titolo dipende <i>da come l'opera è stata allestita in due diverse occasioni, appoggiata alla parete come quadro o appesa al soffitto come una tenda</i>. Noi descriveremo la versione dell'opera allestita come quadro.</p>	<p>The double title comes from <i>how the work of art has been exhibited on two different occasions</i> – leant against the wall <i>like a picture</i> or hung from the ceiling <i>like a curtain</i>. We'll describe the version of the work of art exhibited as a picture.</p>

Example 1. Michelangelo Pistoletto, *Quadro di fili elettrici – Tenda di lampadine* [Picture of electric wires – Curtain of bulbs], 1967 (Source: MAXXI, Rome, Italy)⁵

As far as the TT functions are concerned, the guidelines on museum ADs generally suggest that ADs can “provide historical or cultural information about the venue; recreate a sense of the venue’s past; help visitors find their way around the venue; point out specific features that may otherwise go unnoticed; describe artefacts in detail” (Royal National Institute of Blind People and VocalEyes 2003, 41).

While the ST addressees of a museum exhibit may be different according to whether it is displayed for the general public or for specific groups (such as children or young adults), the TT addressees may include people with different degrees of sight loss, as well as sighted visitors. In fact, the guidelines remind describers that AD “can be useful for many audiences, including visitors without sight loss” (VocalEyes 2019, 1), thus having the potential “to satisfy a mixed audience” by “serv[ing] sighted and blind audiences together” (Giansante 2015, 3).

⁴ For Italian ADs, a back translation (BT) is provided.

⁵ The artwork is visible on the museum website, where its AD is also available: <https://www.maxxi.art/audiodescrizioni/>.

TT medium, time and place of reception are also important factors: a museum AD may be used before, during or after a museum visit, or even as a stand-alone experience; it may be a live or a pre-recorded AD to be used either on-site or online. These aspects may affect the final TT, especially in terms of length.

Finally, further curatorial information may be acquired from related texts regarding the same item – e.g. the object label, other panels, the general audio guide, the museum catalogue or its website – as well as from museum professionals (in the case of a didactic project in partnership with a cultural institution). Consulting them may provide in-depth object and contextual knowledge that could feed into the intersemiotic translation process – as well as into the later interlingual translation process – especially if the translator/describer is required to ensure intertextual/intersemiotic/multimodal coherence among different interpretative texts.

The second step is the ST analysis – what Mazur (2020, 232) refers to as “macrotextual analysis” – as shown in Table 3, whereby adaptations are mostly based on museum-specific AD guidelines.

ST ANALYSIS (NORD 2005 [1991]; 2018 [1997])	MACROTEXTUAL ANALYSIS FOR SCREEN AD (MAZUR 2020)	ST ANALYSIS FOR MUSEUM AD
Subject matter	Title, credits, logo, text on screen	Title, <i>artist, date, origin, size, medium/techniques</i>
	Subject matter and contents	Subject matter and contents
Content (including cohesion, argumentation and evaluation)	Protagonists	<i>Figures/elements</i>
	Temporal and spatial considerations	<i>Space</i>
Composition (structure)	Structure	<i>Composition and point of view</i>
Lexical choices (register) and sentence structure	Language, filmic language and sound	<i>Style, materials and techniques</i>
Non-verbal elements (typeface, illustrations)		<i>Other details (if relevant), e.g. lights and colour</i>
		<i>Touch (if relevant)</i>
	Time constraints: are there any moments in the ST that will allow for more AD?	<i>Time constraints: is it a guided tour? If so, how many other objects are described?</i>
Presupposition	Presuppositions	<i>Presuppositions and artistic/historical context</i>

Table 3. ST analysis for intersemiotic translation practice

After providing basic information on the item, AD trainees are required to describe its subject matter, by starting from what is suggested by the title, as well as the general mood/effect and the main message conveyed by the exhibit. A description of the item should then provide a summary of the content, concentrating on the main figures/elements and the relationships among them, as well as other types of information, i.e. spatial (where is the scene set and what are the spatial relations between the items represented?), compositional (how are the elements represented and organised?) and stylistic (e.g. the degree of realism).

Temporal considerations (i.e. whether the AD will be part of a guided tour, and if this is the case, how many other objects are described) will offer a general indication of the maximum length for each AD. According to the type of exhibit, other details may be relevant, e.g. lights and colour, which should also be conveyed in the AD.

Furthermore, presuppositions need to be examined based on the presumed knowledge of the target audience (TA); for instance, if the ST includes a cultural reference, students will have to consider if it will be clear to the majority of the TA or if the reference will need further elaboration or generalisation (e.g. for children). In this model, presuppositions have been combined with the artistic/historical context in which the ST was produced or the relationship between the exhibit and other items displayed (Snyder 2010), which may be known/unknown and relevant/not relevant to the TA.

Another element that may be significant to convey a multisensory experience is touch. As a matter of fact, museum AD may be used “in conjunction with other provision [...] such as trained staff, Large Print and braille guides, and tactile or handling opportunities” (VocalEyes 2019, 12). Nonetheless, this may not always be the case, so students will have to decide whether and how to translate sensorial (especially tactile) references into words, e.g. through the use of metaphors, similes and analogies. Example 2 shows the description of tactile information: more specifically, an artwork from the Museum of Modern Art (MoMA) in New York is described by exploring its tactile dimension and, although the work cannot be touched, the experience of touching its surface is evoked through the verbal means of AD.

EN AD	IT AD
One can imagine <i>the experience of running one's hands over its knobbly surface</i> , and following the trails of paint with one's <i>fingertips</i> .	Potete immaginare <i>cosa si potrebbe provare facendo scorrere le mani sulla sua superficie</i> e seguendo le tracce di pittura.

Example 2. Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950 (Source: MoMA, New York, US)⁶

Finally, students will have to establish/determine the functional priorities of the translation task and identify the most appropriate AD strategies, as illustrated in Table 5. In particular, the AD function should be discussed: on the one hand, an AD may have a major referential function if its objective is to inform or describe; on the other hand, it may fulfil an expressive or appellative function if it aims at entertaining, creating a sense of the past or stimulating a response (also an emotional one). In the former case, students may be guided to privilege an objective style, whereas the latter would allow for a more subjective approach. The definition of AD functions thus echoes the ongoing debate in the academic literature about objectivity and subjectivity in ADs (Hutchinson and Eardley 2019).

Functional hierarchy of translation problems (Nord 2005 [1991]; 2018 [1997])	Functional priorities and (screen) AD strategies (Mazur 2020)	Functional priorities and museum AD strategies
Macro-function: documentary or instrumental?	Primary (and secondary) functions of the AD, i.e. to inform, entertain, or influence the choices of the TA	Primary (and secondary) functions of the AD, i.e. <i>referential (objective AD) or expressive/appellative (subjective AD)</i>
Elements that have to be adapted, based on the translation brief (addressees, motive)	Macro strategy, based on contextual and macrotextual analyses	Macro strategy, based on the translation brief <i>and ST analysis</i>
Translation style (source or target-culture oriented) based on the translation brief (macro-function)	Elements that have to be explained to the TA based on their presumed knowledge and the intended purpose of the AD	Elements that have to be explained to the TA <i>based on their presumed knowledge and the intended purpose of the AD</i>
Local problems, based on ST analysis	Micro strategies, based on microtextual analysis	<i>Micro strategies, based on ST analysis</i>

Table 5. Functional priorities and AD strategies in intersemiotic translation practice

⁶ The artwork is visible on the museum website, where its AD is also available: <https://www.moma.org/audio/playlist/3/182>.

3.2.2 *Interlingual translation practice*

Once the students have created the AD in their L1, the second step is to translate it into English. This practice is deemed important for Italian translation students' training in museum translation, as a significant amount of translation work in this sector is being undertaken into English as a global language of tourism to address international visitors.

As part of the interlingual translation practice, students are asked to 'translate a translation': the L1 AD is considered as a (verbal) ST accompanied by another (non-verbal) ST, i.e. the artwork/artefact, whereas the L2 AD is the TT of the activity, as shown in Fig. 3. Hence, students will have to consider a 'double' ST and always consult the image or (if possible) the object to be described, as AD cannot be translated "in isolation from the original that is being translated, that is the image" (Jankowska, Milc, and Fryer 2017, 14). This implies that translating ADs "will never be a 'simple' task of translating written text" (Ibid.).



Fig. 3. Interlingual translation practice

Since the framework is based on Nord's model, which has already been illustrated in the previous tables, we will here focus on our adaptations to the original model for the purposes of the interlingual translation of museum ADs.

The first step will be a close analysis of the translation brief, by considering the categories displayed in Table 6. In this case, the L1 AD and the TT belong to the same semiotic system (being both verbal texts) but may

have the same or different functions, types of addressees, time and place of reception and medium. In particular, the TT audience may comprise both non-sighted and sighted visitors and may be age-specific (e.g. adults and/or children); in addition, it may not only include international visitors but also specific groups such as people with special cognitive needs or language learners. Should students have the opportunity to work in partnership with museum professionals, these details might be discussed and defined with the commissioner.

CATEGORIES	FURTHER DETAILS
ST and TT intended text function(s)	Referential (objective AD) or expressive/appellative (subjective AD), determined on the basis of the type of object/experience of the object
ST addressees	Non-sighted/partially sighted (and sighted), adults/children, people with cognitive disabilities
TT addressees	Also international tourists, people who do not know the local language (e.g. migrants), language learners
ST and TT addresser	A museum or another institution
ST and TT time and place of text production and reception	On-site vs. online
Medium via which the ST and TT are transferred	Live vs. recorded AD
Purpose	Why the ST was produced and why it is being translated
Further curatorial information available	From related texts, e.g. the object label, other panels, the general audio guide, the museum catalogue, the website, etc.

Table 6. Translation brief for interlingual translation practice

In the ST analysis, shown in Table 7, students will consider both STs, i.e. their L1 AD and the artwork or artefact. While the former may be analysed by adopting Nord's original framework, the latter will also involve non-verbal elements, as discussed during the intersemiotic translation practice.

CATEGORIES	FURTHER DETAILS
Subject matter	What is the text about? What does the title suggest? How culture-bound is it?
Content	Cohesion, argumentation, evaluation
Presupposition	Real-world facts; background knowledge
Composition (structure)	How is the content organised?
Lexical choices	Register
Sentence structure	Are the sentences long or short, coordinated or subordinated? How are they linked?
Non-verbal elements	The primary ST, i.e. the artwork/artefact
Other, e.g. time constraints	If this is part of a guided tour, how many other items are described?

Table 7. ST analysis for interlingual translation practice

By way of illustration, two examples are provided. Example 3 presents the translation of a cultural reference from a painting belonging to the MoMA, while in Example 4 the TT shows adherence to the primary (non-verbal) ST, i.e. an artwork from the Pinacoteca di Brera in Milan, rather than to the verbal ST.

EN AD	IT AD	BT
... familiar characters from the old Italian comic theater, known as <i>Commedia dell'Arte</i> ... the white costume of <i>Pierrot</i> il costume bianco di <i>Pulcinella</i> the white costume of <i>Pulcinella</i> ...

Example 3. Pablo Picasso, *Three Musicians*, 1921 (Source: MoMA, New York, US)⁷

IT AD	BT	EN AD
... ha lunghi capelli castano chiaro <i>raccolti in una morbida acconciatura</i> [she] has long light brown hair, <i>tied in a loose style</i> has long brown hair, <i>parted in the middle in a loose style</i> ...

Example 4. Francesco Hayez, *Il bacio* [The Kiss], 1859 (Source: Pinacoteca di Brera, Milan, Italy)⁸

7 The artwork is visible on the museum website, where its AD is also available: <https://www.moma.org/audio/playlist/3/171>.

8 The artwork is visible on the museum website, where its AD is also available: <https://pinacotecabrera.org/en/learn/descrivedendo-brera/>.

In the former, the English AD includes an error, i.e. a reference to Pierrot, while the character depicted is actually Pulcinella. The name of the character is thus translated in the Italian AD with a substitution based on the visual reference of the artwork. In the latter example, the two ADs, i.e. the ST and the TT, describe the hairstyle of the woman depicted in the painting in different ways (the hair is “tied” in the Italian AD and “parted in the middle” in the English AD), which again reveals a stronger adherence of the TT to the non-verbal ST.

Finally, the functional priorities and strategies in AD need to be considered, as outlined in Table 8. Nord’s model is here revisited by underlining that possible adaptations to be implemented throughout the translation process may be based not only on the brief but also on the typical AD style of the TL, which may affect various aspects such as the amount of information provided, the length of the descriptions and the register. The AD style may also be the product of a national (or specific, for instance *Descrivendo 2021*) set of museum AD guidelines currently adopted in a given context – implying that trainees should be familiar with such guidelines and with the current practices in both cultural contexts (in this case the Anglo-Saxon and the Italian context).

CATEGORIES	FURTHER DETAILS
macro-function	Documentary/instrumental
Elements that have to be adapted	Based on the translation brief (addressees, motive), on AD style of the target language (e.g., amount of information, length of descriptions, register) or on any (national/specific) set of museum AD guidelines
Translation style	Source/target-culture oriented, based on the translation brief (macro-function)
Local problems	Based on ST analysis

Table 8. Functional priorities and AD strategies in interlingual translation practice

4. *Concluding remarks*

The present article has aimed to propose a didactic functionally oriented model as a theoretical and methodological framework for museum AD training based on the assumption that “AD is a type of translation to which the

tenets of the functional approach can be applied as well” (Mazur 2020, 243). One of the main advantages of the illustrated framework is that translation students are normally already familiar with Nord’s functional model and may arguably learn to apply it (with necessary adaptations) to intersemiotic and interlingual translation practice of museum ADs. As a matter of fact, Nord’s model seems to be “(a) general enough to be applicable to any text and (b) specific enough to take account of as many generalizable translation problems as possible” (Nord 2005 [1991], 2). This framework may thus support “autonomous, student-centred and situated learning” (Chmiel, Mazur, and Vercauteren 2019, 331). Another benefit is the use of authentic texts and realistic, simulated tasks aimed at preparing translation trainees to work in professional situations, especially in the cultural heritage sector, where a need for a specific professional profile of museum translators has already been suggested (Manfredi 2021a, 2021b). This is even more imperative for museum describers, as “the intercultural competence of the translator performing the task is not to be underestimated” (Jankowska, Milc, and Fryer 2017, 13): this means that, along with the acquisition of translation skills, professional describers “should be trained in audio description and more specifically in the local style guidelines” (Ibid.). Furthermore, drawing on Perego (2021), it is thought that inverse translation strategies may be fruitfully pursued by trainees dealing with museum texts and may potentially be implemented along with strategies of language simplification (easy language).

Although the validation phase has not been conducted yet, this model will be adopted within a pilot project with MA Italian students enrolled in a Translation Studies course involving the Italian-and English languages in both directions. We also advocate for collaborations with local museums that may allow students to work in partnership with museum professionals. This cooperation may be a way to address the “expertise anxiety” (Neather 2012b, 261) that is typical of museum translation, as neither museum professionals nor expert translators have the full set of competences needed for accomplishing a truly effective museum translation task, which consequently requires “an anxious negotiation of differing expertise deficits” (Ibid.). Furthermore, we argue that it would be beneficial to involve “the blind as consultants giving feedback to students on their first scripts” (Chmiel, Mazur, and Vercauteren 2019, 329), also as part of a wider effort for the civic engagement of research in museum AD.

Furthermore, we believe that the same framework may be adapted for AD training (intersemiotic and interlingual practice) involving forms of art that include audio/video content – at the intersection of screen AD and museum AD – as well as installations at science museums. Finally, although this proposal was focused on the Italian-English language pair, the same model may be applied to other lingua-cultural contexts.

Bibliography

- Bartolini, Chiara. 2022. "Translating Artworks: Interlingual, Intralingual and Intersemiotic Translation in Museums." Presentation at the International Conference "Museums as Spaces of Cultural Translation and Transfer," May 10-11, 2022. University of Tartu, Estonia https://sisu.ut.ee/sites/default/files/transmediaconference/files/book_of_abstracts.pdf (accessed: 09/09/2022).
- Bühler, Karl. 2011 (1934). *Theory of Language*. Translated by Donald Fraser Goodwin. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.
- Chmiel, Agnieszka, Mazur, Iwona and Vercauteren, Gert. 2019. "Emerging Competences for the Emerging Profession: A Course Design Procedure for Training Audio Describers." *The Interpreter and Translator Trainer* 13, no. 3: 326-341.
- Deane-Cox, Sharon, and Spiessens, Anneleen. 2022. *The Routledge Handbook of Translation and Memory*. London and New York: Routledge.
- Descrivendo. 2021. "10 punti per realizzare una descrizione efficace." <https://pinacotecabrera.org/en/learn/descrivendo-brera/> (accessed: 09/09/2022).
- Giansante, Lou. 2015. "Writing Verbal Description Audio Tours." *Art Beyond Sight*: Museum Education Institute. <https://static1.squarespace.com/static/5442a762e4bof7692c706f16/t/6034022fef7aa257e986fa5c/1614021167736/Writing-for-Audio-Guides-short.pdf> (accessed: 09/09/2022).
- Greco, Gian Maria. 2019. "Towards a Pedagogy of Accessibility: The Need for Critical Learning Spaces in Media Accessibility Education and Training." *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, no. 18: 23-46.
- Hatim, Basil A. 2014 (2001). *Teaching and Researching Translation*. London: Routledge.
- Hutchinson, Rachel S., and Eardley, Alison F. 2019. "Museum Audio Description: The Problem of Textual Fidelity." *Perspectives* 27, no. 1: 42-57.
- Ibáñez Moreno, Ana, and Vermeulen, Anna. 2013. "Audio Description as a Tool to Improve Lexical and Phraseological Competence in Foreign Language Learning." In *Translation in Language Teaching and Assessment*, edited by

- Tsigari, Dina, and Floros, Georgios, 41-61. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Jakobson, Roman. 2012 (1959). "On Linguistic Aspects of Translation." In *On Translation*, edited by Reuben Arthur Brower, 232-239. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jankowska, Anna, Milc, Michał and Fryer, Louise. 2017. "Translating Audio Description Scripts... into English." *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 10, no. 2: 2-16.
- Liao, Min-Hsiu. 2018. "Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies." *The Journal of Specialised Translation*, no. 29: 45-62.
- López Vera, Juan Francisco. 2006. "Translating Audio Description Scripts: The Way Forward? Tentative First Stage Project Results." In *MuTra 2006–Audio Visual Translation Scenarios: Conference proceedings*, 148-181. Copenhagen: MuTra. http://translationconcepts.org/pdf/MuTra_2006_Proceedings.pdf#page=152 (accessed: 09/09/2022).
- Luque Colmenero, María Olalla, and Soler Gallego, Silvia. 2019. "Training Audio Describers for Art Museums." *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, no. 18: 166-181.
- Manfredi, Marina. 2021a. "Building and Enhancing Intercultural Communication in Museum Spaces through SFL and Translation Studies." In *Language in Action: SFL Theory across Contexts*, edited by Maria Estela Brisk and Mary J. Schleppegrell, 257-283. Sheffield: Equinox.
- Manfredi, Marina. 2021b. "Professional Museum Translators for Promoting Multilingualism and Accessible Texts: Translation Practices in some Italian Museums and a Proposal." *Journal of Translation Studies* 1, no. 1: 59-86.
- Mazur, Iwona. 2020. "A Functional Approach to Audio Description." *Journal of Audiovisual Translation* 3, no. 2: 226-245.
- Navarrete, Marga. 2018. "The Use of Audio Description in Foreign Language Education: A Preliminary Approach." In *Audiovisual Translation in Applied Linguistics*, edited by Laura Incalcaterra McLoughlin, Jennifer Lertola and Noa Talaván. Special Issue of *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts* 4, no. 1: 129-150.

Neather, Robert. 2012a. "Intertextuality, Translation, and the Semiotics of Museum Presentation: The Case of Bilingual Texts in Chinese Museums." *Semiotica*, no. 192: 197-218.

Neather, Robert. 2012b. "'Non-expert' Translators in a Professional Community: Identity, Anxiety and Perceptions of Translator Expertise in the Chinese Museum Community." *The Translator*, no. 18: 245-268.

Neather, Robert. 2020. "Museums as Translation Zones." In *The Routledge Handbook of Translation and Globalization*, edited by Esperança Bielsa and Dionysios Kapsaskis, 306-319. London and New York: Routledge.

Neves, Josélia. 2015. "3.4.2 Descriptive Guides: Access to Museums, Cultural Venues and Heritage Sites." In *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*, edited by Aline Remael, Nina Reviere and Gert Vercauteren, 68-71. Trieste: EUT. <http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/11838> (accessed: 09/09/2022).

Nord, Christiane. 2005 (1991). *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* (revised 2nd ed). Leiden: Brill.

Nord, Christiane. 2018 (1997). *Translating as a Purposeful Activity* (2nd ed). London and New York: Routledge.

Perego, Elisa. 2017. "Audio Description: A Laboratory for the Development of a New Professional Profile." *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione/ International Journal of Translation*, no. 19: 131-142.

Perego, Elisa. 2021. "Extending the Uses of Museum Audio Description: Implications for Translation Training and English Language Acquisition." *Textus* 34, no. 1: 229-253.

Ravelli, Louise J. 2006. *Museum Texts: Communication Frameworks*. London and New York: Routledge.

Reiss, Katharina, and Vermeer, Hans J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Reiss, Katharina. 1989 (1977). "Text types, translation types and translation assessment", translated by Andrew Chesterman. In *Readings in translation theory*, edited by Andrew Chesterman, 105-115. Helsinki: Finn Lectura.

- Remael, Aline, Reviere, Nina, and Vercauteren, Gert. 2015. *Pictures Painted in Words: ADLAB Audio Description Guidelines*. Trieste: EUT. <http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/11838> (accessed: 09/09/2022).
- Rizzo, Alessandra. 2019. "Museums as Disseminators of Niche Knowledge: Universality in Accessibility for All." *Journal of Audiovisual Translation* 2, no. 2: 92-136.
- Royal National Institute of Blind People and VocalEyes. 2003. "Section 6. Improving access: audio guides". Museums, Galleries and Heritage Sites: Improving Access for Blind and Partially sighted People. In *The Talking Images Guide*. London: Royal National Institute of Blind People. http://audiodescription.co.uk/uploads/general/Talking_Images_Guide_-_PDF_File_5.pdf (accessed: 09/09/2022).
- Snyder, Joel. 2008. "Audio description: The visual made verbal." In *The Didactics of Audiovisual Translation*, edited by Jorge Díaz-Cintas, 191-198. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.
- Snyder, Joel. 2010. "Audio Description Guidelines and Best Practices" (Version 3.1), American Council of the Blind. <https://docenti.unimc.it/catia.giaconi/teaching/2017/17069/files/corso-sostegno/audiodescrizioni> (accessed: 09/09/2022).
- Taylor, Christopher. 2020. "Multimodality and Intersemiotic Translation." In *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, edited by Łukasz Bogucki and Mikołaj Deckert, 83-99. Cham: Palgrave Macmillan.
- Tilden, Freeman. 1957. *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Vercauteren, Gert. 2016. *A Narratological Approach to Content Selection in Audio Description*. Unpublished PhD dissertation, University of Antwerp.
- VocalEyes. 2019. "Thinking of Creating a Recorded Audio Descriptive Guide for your Museum?" <https://vocaley.es.co.uk/wpcontent/uploads/2019/03/Recorded%20AD-Guides-2019-03-29.pdf> (accessed: 09/09/2022).

Chiara Bartolini is a Postdoc Researcher and Adjunct Professor at the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures of the University of Bologna. She holds a PhD in Translation, Interpreting and Intercultural Studies. Her thesis is forthcoming as a monograph with the title “How do university museums communicate online? Intercultural perspectives on museum discourse”. She is currently responsible for a research project entitled “Ways of Seeing: museum audio description for all”, which sits at the intersection of museum translation, audiovisual translation and media accessibility.

Marina Manfredi is Associate Professor in English Language and Translation at the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures of the University of Bologna. Her main research interests lie in the field of Translation Studies, investigated through linguistic-cultural approaches. Her most recent publications focus on media translation (news and popular science), audiovisual translation (especially of multicultural television series) and museum translation.

Mehrnaz Pirouznik
Universitat Rivira i Virgili

Translating Festivals as Cultural Identity-builders. A Hermeneutical Approach for the Cross-fertilisation of Cultures

Abstract

Cultures are known to possess a fundamental role and to have a crucial function in the building of individual and collective identities. “The diverse manifestations of culture – from our cherished historic monuments and museums to traditional practices and contemporary art forms – enrich our everyday lives in countless ways” (UNESCO 2022), namely, through awareness-raising by means of translation. Of the many instances of cultural identity-builders, the focus of this paper is on the transmission of festivals as instances of “Intangible Cultural Heritage” (UNESCO Convention 2003) through translation. Here festivals are defined as oral traditions expressed in the form of artistic performances. The underlying assumption is that bearers and practitioners of an oral tradition guide translators in delivering an adequate translation of a festive event. To respond to the question about the modalities by means of which multiple identities can communalise for the “cross-fertilisation of cultures”, I have drawn upon hermeneutics with the scope of offering a hermeneutical account of the process involving the translation for festivals based on the spread of oral traditions. It is proposed that communalising identities through festival translation can help to enrich cultures. The hermeneutical approach relies on the understanding that acknowledging and transferring the content of artistic performances require feeling one’s way into contextual meanings and community-held beliefs. This view rests on the assumption that any translator’s understanding of artistic performances needs acts of filling in cognitive gaps left by the affective vagueness of feeling by means of research and relying on the guidance that “communally-organised feeling” can provide (Robinson 2013).

1. *Introduction*

The present paper sheds light on the importance of translating festivals as a measure for safeguarding oral traditions in their capacity as manifestations of Intangible Cultural Heritage (ICH) and cultural identity-builders. The

importance attached to processes of festival translation is investigated from the perspective of their prominent role as part of national cultural heritage and of the cultural identities of nations and communities that are associated with them, thus highlighting the significance of rendering festivals in all their diversity. The classes of festivals in focus in this study are nation-wide festivals and the thinking is that a festival has various practitioners from different groups of people who display diverse cultural traits, identities, and levels of creativity. It is proposed that when translating instances of oral tradition, the translator no longer interacts with an unknown and out-of-reach other. The translator's interlocutor becomes a present and living person who has extensively experienced the world and whose experiences need to be brought to the receiving culture(s). Thus, translating festivals can highlight cross-cultural differences between different nations and countries or different performing communities in the territory of a single country. It can also help to bridge cultural gaps between a variety of practising communities.

Festival translation contributes to promoting intercultural studies and dialogue among nations and communities, as well as building a culture of peace between the bearers and practitioners of the festive event and/or oral tradition. This implies that festival translation is scrutinised from a perspective which is more oral than text-based. The approach that is adopted is based upon processes of understanding and conveying feelings and experiences by tracking hidden meanings placed behind the practitioners' actions and utterances.

An example of a festival that is performed in diverse countries and possibly differently in each of its performing nations is *Nowruz*, a festivity officially shared and celebrated by twelve nations. "Nowruz, meaning 'new day,' is an ancestral festivity marking the first day of spring and the renewal of nature" (UNESCO 2022). An important feature of *Nowruz* is the presence of many people from all walks of life, contributing to the festival's display of cultural diversity, human creativity, and social diversity.

As we move forward, we will discuss how the translation strategy adopted in instances of festival renditions will need to follow a foreignising approach which is feeling-based. According to Robinson¹ (2022a, forthcoming) "A foreignising translation is one kind of simulation, with a simulated *Gefühl des Fremden*/

1 Quotations from Robinson 2022a and 2022b (still unpublished) are based on private correspondence between the authors.

Feeling of the Foreign mixed in as the hermeneutical norm”. The translation for festivals will therefore need to follow a feeling-based hermeneutical strategy. To be more precise, what takes place in the translation for festivals is the act of foreignisation. This signifies that source cultures, as they are narrated or performed, are conveyed to target receivers for the stabilisation of source identities and cultures by introducing the events in their original foreign forms to target receivers. This strategy is grounded in the larger socio-affective framework of the interacting cultures, rendering the translator’s role as an intercultural mediator. Considering that festivals are mainly performing events, translators of festivals are more involved in a source culture stabilisation practice than in any other activity. This stabilisation is brought about inter alia by the translator’s close interaction with the bearers and/or practitioners of the source culture, i.e. the performers of the festival, hereinafter referred to as ‘the community’, for ease of understanding and reference. They need to feel the bearers and/or practitioners in order to understand and to convey their culture and cultural identity as depicted in their performance. This statement follows in the path of the fundamentally feeling-based Schleiermacherian hermeneutics, the founding moment for which (qtd. in Robinson 2022a, forthcoming) came in 1774, when Herder suggested that understanding requires “feeling yourself into everything” (1774/1967, 37).

Moving back to the proposed foreignising strategy for translating festivals and to the importance of feeling one’s way into everything for understanding, it is interesting to note that Schleiermacher’s idea is that what the foreignising translator simulates for (and ideally in) the target reader is the *Gefühl*/feeling a non-native source reader has of reading the source text with only a mediocre command of the source language: to that sort of reader, the source text always feels foreign, and so the simulated reproduction of that text in the target language should feel foreign as well. These translations call for the understanding of communally organised feeling. This is a feeling that is guided by the community. The changes that take place in oral traditions over time as a result of globalisation, among other things, also call for a need, on the part of the translator, to fill in the cognitive understanding gap by means of “guidance provided by communally-organised feeling” (Robinson 2022a, forthcoming). Globalisation triggers changes in performance that mostly emanate from human creativity.

In the context of this survey, it is important to point out that the translation product target audiences receive may not necessarily be a text; in fact, the translation can be rendered through semiotic renderings involving,

for instance, a performance which is needed to be understood. In such a case, what emerges is that the audience perceives (of the simulated performance) the ‘experience’ of the translator’s understanding of the source culture, an identity-building element that is conveyed by means of a festival that the community has performed. In this view, the question that arises is whether it is the translator’s experience that is brought to the target receivers in translating festivals, or whether the target audiences are taken to the community, or whether the feeling and understanding of the target audiences are brought to the community.

Structure-wise, the paper follows a philosophically based question-and-answer approach. In this manner, each subsection that follows this introduction will seek to answer a question formed around the philosophical nature and modality of translating festivals. Finally, the conclusion will explain how the translations of artistic performances and oral traditions assist in putting communalised identities at the service of cross-cultural fertilisation by responding to the underlying question of the research: How are multiple identities communalised for cross-fertilisation of cultures? For the purpose of this paper, ‘communalised identities’ are defined as identities that are brought to the fore according to their shared cultural value. Shared cultural values are represented in the diverse performances of a festival, transnationally and nationally.

2. Is there a specific translation strategy for adequately conveying communal feeling and meaning?

Communal feeling or communally organised feeling is a feeling that is guided by the community, what Robinson (Ibid.) identifies as “collectivised feeling”. The acts of grasping and experiencing “collectivised feeling” are necessary with the aim to understand and convey meanings in the process of translating festivals. Bearing in mind the nature of the phenomenon that is to be translated, what matters here is not individual feeling. In other words, what matters is not the feeling of a single community member and/or bearer of the oral tradition or practitioner of the festival. In fact, a festival is performed by many people who share common interests and cultural values but, at the same time, possess and display different personality traits that might impact on the mode of

performing from person to person. Therefore, feeling is important, and it is important for feeling to be experienced in its general setting and not as shown by an individual. As such, translating festivals calls for the understanding of “any foreign feeling, any feeling that does not originate in the individual”, to put it Robinson’s words (Ibid.). The communal feeling that is hereby referred to helps to “stabilize hermeneutical situations---the research-based events where the reader is expected to feel his or her way into the writer’s intention and the writer is expected to feel his or her way into the reader’s interpretation”, explains Robinson (Ibid.). In this study, we do not have a writer or a reader. Instead, we have bearers (within the communities) and practitioners. Our receivers are not readers in this context, but mere spectators. For this reason, understanding communal feeling helps to stabilise hermeneutical situations. In the context of this research, hermeneutical situations of concern are the research-based events where the translator is expected to feel his or her own way into the intention of performing communities, and the receivers/spectators are expected to feel their own way into the translator’s experiencing and/or re-experiencing of the feelings belonging to source communities.

According to Makkreel and Oman (2002, 74; English trans. edited by Robinson; qtd. in Robinson 2022a, forthcoming):

Thus, feeling is, as it were, the organ for the grasping of our own and other/foreign individualities and, through empathy with nature, even for grasping of properties of nature that no knowledge can reach. Depths that are inaccessible to knowledge appear to reveal themselves in feeling. On the basis of objective grasp is effectuated, as it were, a turn into these depths. The grasp determined the object from the perspective of feeling, pressing forward to reach it, as it were; in the midst of the interplay between ourselves and objects, feelings measure the productive force of the self, the pressure of the world, and the energy of persons around us.

In conveying communally-organised or collectivised feeling, it would be adequate to adopt the strategy based on what Robinson (2022a, forthcoming) refers to as the “socioaffective stabilisation of understanding”. A strategy of such nature would contribute to reliable intermediating and interpreting between two cultures, the domestic/source and the foreign/target. I also claim that this strategy will also serve to enhance cognition. Cognition can be brought about by experiencing and/or re-experiencing, that is, by processes of embodiment and enactment of a world and a mind on the basis of a history of the variety of actions that a person

performs in the world. Cognition is thus brought about by experiencing or re-experiencing what is experienced by the performers and/or bearers of an oral tradition and/or a festival. According to Di Paolo et al. (2010, 39), “organisms do not passively receive information from their environments, which they then translate into internal representations. Natural cognitive systems ... participate in the generation of meaning ... engaging in transformational and not merely informational interactions: *they enact a world*”.

The situation that arises – in which a stabilisation of understanding is required, according to Robinson (2022a, forthcoming) –, bears on the fact that as an intercultural mediator:

The translator is tasked with mediating between the affective-becoming-conative-becoming-cognitive stabilizations of understanding affected by two communities – the source culture and the target culture – and that those stabilizations inevitably diverge and conflict...target readers should *feel* as if they were participating in a source-cultural stabilization, but they aren't and can't be – at least not through the target text alone. They are participating in a target-cultural hermeneutical stabilization that stimulates a source-cultural hermeneutical stabilization.

Yet, again, in the case of translating festivals, it is important to note that we have no readers in the target culture but receivers who are the spectators of a festival. When the ‘affective’ becomes ‘conative’ and the ‘conative’ becomes ‘cognitive’, feeling is rendered into action and then action becomes understanding. These multiple transfers take place through communal attempts to stabilise understanding by stabilising communication and by stabilising language use and cultural norms. The attempt to make two different cultural stabilisations align is indeed a difficult process and calls for a deeper interaction involving both the translators and communities. So, rather than striving for that reality, Schleiermacher goes for “simulation”, a strategy that highlights the hermeneutics of the act of translating festivals.

In view of the difficulty for aligning two different cultural stabilisations, the explanation previously offered emphasises the need for a simulation of the foreign in the target as part of the translation strategy required and adopted for adequately conveying communal feeling and meaning addressed to target culture receivers.

3. *Can intercultural communication serve as a filler for cognitive gaps of feeling in festival translation?*

The question of the role of inter-cultural communication as a filler of cognitive gaps of feeling – gaps in understanding communalised feeling – in the translation for festivals is thought to be raised by the translator in search of a strategy to manage the risk of cognitive gaps that can be faced in understanding and conveying feeling and meaning.

There are several ways to describe the term inter-cultural communication: “Intercultural communication is a symbolic, interpretive, transactional, contextual process, in which people from different cultures create shared meanings” (Lustig and Koester 2007, 46), or, “Intercultural communication refers to the effects on communication behaviour, when different cultures interact together. Hence, one way of viewing intercultural communication is as communication that unfolds in symbolic intercultural spaces” (Arasaratnam 2013, 48); or, also, “intercultural communication refers to the communication between people from two different cultures” (Chen and Starosta 1998, 28).

In the event of translating festivals, the three definitions are equally applicable, serve the same cause, and can potentially fill in the cognitive gaps of feeling. To be clearer, shared meaning and feeling need to be transferred within a setting of cultural diversity for it is to be visibly and effectively promoted and translated. This calls for an adequate understanding of the source culture and values. Festivals are, therefore, settings for transferring shared meaning and feeling in a context of cultural diversity and the relationship of the end product with its source is important for the effective translation of shared meaning and feeling. This transfer, rendition or translation calls for a feeling-based understanding of the source culture that is conveyed by the bearers and/or practitioners of the festival, i.e. the community. However, as the bearers may come from diverse cultural backgrounds, a process of intercultural communication is presupposed to have taken place between them to allow the festival to be performed. This is manifested in the shared meaning and feeling conveyed through the festival. As such, interacting with and having dialogue with the bearers is essential to facilitate an effective transfer of shared feelings and meanings, since dialogue enables the understanding of the source cultural backgrounds that contribute

to the development of shared understanding. The need for dialogue and/or communication stems from the need to overcome the formation of beliefs or judgements about other cultures that are rooted in culturally diverse settings and that are barriers to an appropriate transfer of feeling as they themselves create cognitive gaps of feeling. The hermeneutic translation for festivals is thus based on intercultural interchange and is, in the opinion of Robinson (2022a, forthcoming), what he defines the “vitalistic creator with a purpose in creating them”.

In response to a question that may arise regarding the nature of the translator’s relationship with the source culture in the process of translating festivals and with regard to the importance relating to the bearers within the act of transferring the source culture to the target culture in the context of translating festivals, we look at festivals as manifestations of intangible cultural heritage and as cultural events that are transferred mainly by word of mouth from generation to generation. Article 2 of UNESCO’s 2003 “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage” provides relevant responses by identifying “intangible cultural heritage” as the sum of “practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts, and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage”. In addition, the convention refers to the constant “recreation by communities and groups” of this intangible culture “in response to their environment, their interaction with nature and their history” that “provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity” (UNESCO 2022).

Defining festivals as “Intangible Cultural Heritage” that provide communities with a sense of identity and continuity attaches further importance to the translator’s communication with the (local) communities in the event of festival translation. The communities are the true bearers of the source culture and the translator’s interaction with them is important for an effective transfer of shared meaning and feeling from the source culture to the target culture. From a hermeneutical stance, the intercultural communication of the spirit pointed out above can potentially contribute to the “socioaffective stabilisation of understanding” (Robinson 2022a, forthcoming).

4. *Should the target audiences be taken to the community, or, should the (feelings and understandings of) the community be brought to the target audiences?*

It goes without saying that there is an enormous difference between translating texts and translating performing events such as festivals based on the spread of local (oral) tradition. In relation to question 4 in the present subsection, a fundamental role is occupied by human agents in the context of translation and on the notions of “embodiment”, “embeddedness”, “enactivity”, “extendedness”, and affect – the 4EA cognitive science of translation theorized by Robinson (2020; 2022a, forthcoming). This definition attributes a prominent role to embodied and enacted experience, that is, an experience that is re-experienced or co-experienced by the translator and then brought into action again, and to affective response in translating festivals. The embodied and enacted experiences will lead to the translation strategy adopted in instances of festival renditions by means of a foreignising approach, that is, one that simulates the foreign meaning and feeling for the target receiver(s).

To emphasise the importance of human agency in the process of translating festivals, I rely on a comparison between Toury’s laws on textual translations and translation acts where the mediating role and agency of the translator are underlined for an appropriate rendition of meaning and feeling. We are aware that in text-based translations, as considered by Toury, the social conditions of the receiving culture from the perspective of significance and status are attached to the target literature and literary structure, whether it be considered superior or inferior by the target language users, and that the standardisation of the source text in the target culture in line with the target cultural repertoire is what matters. Toury’s proposed laws are of a nonhuman nature. According to Robinson (2022b, forthcoming), Toury’s “generalizations, however, are based on textual features without human agency. Human agency is perhaps implied, but peripheralised, backgrounded, in his use of the passive voice: will be converted, will be selected, will be characterised, and so on”. Nevertheless, as translations are carried out in the “particular domain of human culture” (Ibid.), the human agent of transfer must be significantly taken into account as the intercultural communicator and/or mediator in the process of interacting and, as a result of this interaction, in the acts of experiencing, re-experiencing or co-experiencing with the bearers of the performing arts in the event of translating festivals. In Toury’s laws, however, “there are no histories of group

interaction influencing linguistic choices. There are only words and sentence structures” (Ibid.).

Further on, I will offer a reading of how Toury’s two laws of textual translation operate. In accordance with Toury’s two laws, the “law of growing standardisation” and the “the law of interference”, the resulting text in the target language turns out to be simpler and flatter, in other words, the target text will appear to be more assimilated with the target cultural repertoires/repertories. In this sense, Toury believes (1995/2012, 306) that translations will be characterized by both the “disambiguation” of textual features, which are ambiguous in the source text, and “by greater simplification”. As Anthony Pym (2009, 79) sums it up, in line with the law of standardisation, “the language [of a translated text] is usually flatter [than that of a non-translated text], less structured, less ambiguous, less specific to a given text, more habitual, and so on”. To be more precise, the law of growing standardisation comes in several formulations amongst which the most retained one is the “conversion of textemes into repertories” (Toury 1995/2012, 267, qtd. in Pym 2008, 314). According to Pym (Ibid.), this may mean “a source-text feature in some way specific to that text will tend to be replaced by a feature from the stock held in waiting in the target-language genre”.

The law of interference, the less spoken law of the two in the context of text translation, reads as such: “In translation, phenomena pertaining to the make-up of the source text tend to be transferred to the target text” (Ibid.). Nevertheless, the “make-up can also come from the normal, codified practices of the target system” (Ibid.). Given the above explanation, and as remarked by Robinson (2022b, forthcoming), the former law has it that translations tend to be increasingly ‘standardised’ or assimilated within the target-cultural and target-language repertoire. This means that the text-specific features found in the source text will tend to be replaced by more general features found in broader target-language repertoires. In this sense, according to Toury (1995/2012; qtd. in Robinson 2022b, forthcoming), “instead of studying translations as reproductions of source texts, we should study them as features of target cultures”. Toury’s belief is that, in processes of translation, all has a target-side priority. In other words, in Descriptive Translation Studies, translations are target-cultural phenomena, or “facts of target culture” (1995/2012, 23). Given the definitions of the two laws, they seem to be interconnected. However, the question is whether the same law is or can be applied to the translation of

festivals, in a nutshell, whether it is possible to ‘standardise’ an action that is being performed, and how ‘interference’ would apply to action in performance.

When it comes to the translation for festivals from the perspective of orality, it is necessary to convey meaning and feeling as practised/performed by living bearers of an element of cultural significance: the community. In other words, what is being conveyed is culture-in-action. This highlights the role of translators as cultural mediators or agents of cultural transfer more than any other role. The law for standardisation does not apply to the translation for festivals because ‘standardisation’ in the sense used in the said law seeks to flatten out cultural differences between the source and the target, whereas the proper transfer of culture-in-action, a term I use here to refer to culture in its process of being performed, depends on the proper transfer of feeling as understood and communicated between the translator and the community. To contribute to the cross-fertilisation of cultures, there is a need to retain cultural diversity, human creativity and social diversity, as they all deal with human behaviour and culture, being therefore interconnected. As a constituting component of cultural diversity, what is claimed here is that gestures, facial expressions and body language displayed in festivals have to be included among the cultural identity-builders, as each one is a vehicle of cultural meaning. In this sense, the rendition of these features calls, above all, for a closer interaction between the translator and the performing communities with the aim to reproduce the feeling as an essential element in the making of festivals. Unlike what is stated in Toury’s laws, the “target-side priority” cannot be the sole priority when translating festivals as the concrete transmission of cultural values. In short, the target audience needs to perceive source feeling and meaning, which means that the target audience is moved towards the source culture, which is not replaced by similar elements in the target culture. This will allow translators to reproduce the true essence of the festival, while communicating with the target audiences for the cross-fertilisation of cultures, retaining and conveying the cultural elements in their original foreign forms for a more authentic understanding of the foreign culture (including feeling and meaning). The promotion of cultural diversity, with a view on human creativity, in the sense explained, will contribute to the strengthening of intercultural communication within and between nations.

Interference in the sense applied to the law of interference is not applicable to the case in point because once more it places us in a situation of flattening out

the differences. However, if we consider interference as a means of transferring source cultural differences to the target culture, in other words, as a means of bringing the foreign to the target culture or simulating the foreign culture for the target audiences, this will be acceptable. The difference between this transfer with the one explained in Toury's law of interference lies in the mode by which the transfer takes place, which is based on the interaction of the translator with the practitioners of any festival and on what the translator of the festival feels from re-experiencing and co-experiencing the source feeling while simulating it as a hermeneutical norm for the target receiver. This type of transfer emphasises what Robinson (2022a, forthcoming) refers to as "the affectively experienced embodiment, embeddedness, enactivity, and extendedness of cognition" in the translation for festivals, i.e. the translation for culture-in-action. Again, according to Robinson (Ibid.), in the translation for festivals "the embodied affective simulation that the translator builds for the target reader stands in for all the other conceptual innovations". Since festivals-in-action do not have readers but receivers, viewers and practitioners and/or bearers, I will replace the term 'target reader' with 'target receiver'.

I would therefore conclude this sub-section by suggesting that in the translation for festivals there is the need to bring the feeling and understanding of the community to the target audiences in ways which would also include bringing the translator's experience to the receivers.

5. *What risks will the translator encounter in the process of transferring feelings, content and meaning?*

Risks and their management are an inseparable part of any human activity including translation. Following in the footsteps of Anthony Pym (2015, 1) and bearing on the secondary findings of my own PhD research (Pirouznik 2019), translational risk is a problem driven by some type of translation-specific credibility loss and risk-management is the translator's response to credibility threatening mechanisms/systems. According to Pym (2018, 9) "all translation is communication". In a talk given at the LCNAU conference in Adelaide, Pym (Ibid.) explains "translation is communication when it reaches a receiver (in written or spoken mode, since both are concerned here); it is communication when performed in a role play setting or similar exercise;

and it is also communication when used to check on acquisition, since it communicates the acquisition level to the instructor. In short, translation is always communicative, in many different ways”.

Bearing on this definition and considering all translation as communication and looking at communication, with special emphasis on intercultural communication, as an inseparable part of translating festivals, the main risks any translator might encounter in the process of rendering festivals concern the mode(s) of establishing effective communication with the communities (the bearers), capturing the feelings and meaning(s) of the element being performed and then conveying it to the target receivers, while maintaining the source experience, feeling and meaning alive.

Thus, to tackle the risks they may encounter in the process of translating festivals, translators might ask themselves questions of the nature concerning the mode(s) of a) establishing effective communication and b) of transferring what they receive from the established communication. The significance of both activities lies in the proper capturing of community-held beliefs, which is the gateway to affective communication, hence, to feeling one’s way into contextual meaning. The following are some potential examples of questions asked by the translators:

- How can I identify the identity-building markers of the festival?
- What risks will I be facing if I do not manage to convey the feeling and meaning of the festival in a manner that is tangible for the receiving community/s?
- How will the target audiences receive a festival that simulates the foreign feeling, meaning and experience for them?
- What if the practitioners do not open up about their feeling(s)?
- What if there are cultural restrictions for them to explain the entirety of what they are performing/practising?
- How can I best fill in the cognitive gaps that exist for me?
- How should I act and react to win the trust of the practitioners?
- What conceptual strategy/s and/or innovations will I be needing to appropriately transfer the feeling and meaning of the festival to my target audiences?
- How can I capture the history behind the festival? Would I be needing to do historical research? Or will simply effectively communicating with the practitioners of the festival help me?

These questions and many more that come to the mind of the translator in the act of rendering a festival, not only accentuate the translator’s agency, but also shed light upon the importance of: (a) both the source and target sides

in the translation for festivals (as opposed to a mere focus on the target-side); (b) the need for establishing effective communication and interacting with the community (i.e. the practitioners) to fill in the existing cognitive gaps; (c) the translator's endeavour to feel his/her way into the act being performed prior to translating; (d) the target receivers' need to feel their way into everything for better understanding; (e) the translator's efforts to affectively experience the source culture and to embed and extend it affectively; and, finally, drawing on Robinson (2022a, forthcoming), f) the fact that the simulation the translator tries to build for the target receivers stands in for all other conceptual strategy/s and/or innovations in the translation of a festival.

6. Conclusion

Here, I respond to the main question underlying this paper: "How are multiple identities communalised (for cross-fertilisation of cultures)?" As already explained, communalised identities are defined as identities that are brought to the fore according to their shared cultural value, where shared cultural values are represented in the diverse performances of a festival. Bearing on this definition, communalising identities call for a closer interaction between the translator with the festival's bearers and practitioners.

In line with the translation for festivals through the lens of hermeneutics and 4EA cognitive science, we might want to refer to the translation for festivals – as viewed from the lens of this study – as an act centred upon experiencing, re-experiencing and co-experiencing the source culture, as well as simulating the source culture for the target receivers. The translator's effort at experiencing, re-experiencing and co-experiencing the source culture can be translated into the attempt to in essence grasp the feeling and meaning of the source side. The translator cannot do this in the absence of interaction and cooperation with the practitioners of the festival. From my perspective, grasping the feeling and meaning of any performing act should come about in mutual dialogue between the translator and the bearer of that action or tradition. When feeling is embodied and extended through this translational practice, it is no longer an individual faculty but a collective feeling, which may then turn into what Connerton (1989/2003, 1) refers to as "social memory" by continued practice and awareness-raising.

The collaboration between the translator and practitioners of the festival will essentially contribute to his/her understanding of communally organised feeling and identities, whose result means that “the cognitive gaps left by the affective vagueness of feeling” can be overcome “through research based on the guidance provided by communally organised feeling” (Robinson 2022a, forthcoming). The translator’s interaction with the performers/practitioners of the festival will help the translator understand communal activities, rituals and rites, which serve as the identity-building markers of any community and are put on display by the different groups of practitioners/bearers through their gestures, facial expressions, body and spoken languages. This understanding, combined with simulating the source feeling and meaning for the target audiences, will most likely contribute to the cross-fertilisation of cultures and to communalising multiple identity-builders for the different groups of performers of a festival by the translator’s efforts in raising awareness and, as a result of the awareness thus aroused, by maintaining and promoting cultural diversity and human creativity.

In relation to the translation of body language and the necessity of an effective dialogue between the translator and the practitioners of festivals, also in light of the translation of body language in relation to the 4EA cognitive science, it is not out of place here to make reference to the connection between body language and ‘feeling’. Robinson (2013, 357) believes that, as part of the somatic theory:

...our bodies simulate the body states of the people around us, so that we feel (more or less) what they’re feeling. I call this the “somatic transfer,” or – given that there is no substance that is physically transferred, but rather each body reads other bodies’ outward displays of emotions (body language) and simulates their states – “somatic mimesis.” When what others are feeling is *evaluative affect* – especially approval or disapproval – we tend to experience their affect not only as our own affect, but as pressure to feel their affect, and to act in accordance with it. This is what I call “affect-becoming-conation”: your affect being felt inside my body as conative pressure to change how I feel, and how I act on how I feel, and how I explain my feelings and actions cognitively.

In view of the above, two challenging questions concern the modalities of the translator’s practice: a) whether the translator is doing immediate translation; b) whether the translator needs to first carry out his/her own research and then translate. The former question implies that translators are present at the

festival and therefore translate orally and straightforward while establishing immediate contact with the performers/bearers of the festival. The latter question brings the idea to the mind that translators are entrusted with the responsibility of conducting a translation of a living festival through research and textual reading, which means that they are not spectators at the time of the translation. The term 'living' signifies that the festival has initiated in the past and is still performed and upheld in the present times, therefore it is a living entity. The response to the above two questions is: both possibilities are valid and both possibilities require the translator's interaction with the practitioners and bearers of the festival with the scope of filling in the cognitive gaps of meaning, feeling and cultural values. In both cases body languages exist but in different forms: a) in the former instance, there is a physical transmission (when the translator is present at the festival); b) in the latter, there is a textual transmission (when the translator is absent at the festival and carries out his/her own research for achieving information and understanding). And, in both cases alike, whether in presence or absence, the translator re-experiences or co-experiences the body language through 'somatic mimesis' or 'somatic transfer'.

Bibliography

- Arasaratnam, Lily A. 2013. "Intercultural Communication Competence." In *Intercultural Communication: Representation and Construction of Culture*, edited by Anastacia Kurylo, 47-68. Los Angeles, CA: SAGE Publications.
- Chen, Guo-Ming, William J., Dajin Lin, and Zeshun, You. 1998. *Foundations of Intercultural Communication*. Massachusetts: Allyn and Bacon.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Paolo, Ezequiel A., Rhode, Marieke, De Jaegher, Hanne 2010. "Horizons for the Enactive Mind: Values, Social Interaction, and Play." In *Enaction. Towards a New Paradigm for Cognitive Science*, edited by John Stewart, Olivier Gapenne and Ezequiel A. Di Paolo, 33-87. Cambridge, Massachusetts: The MIT University Press.
- Lustig, Myron W., and Koester, Lustig. 2007. *Intercultural Competence: Interpersonal Communication across Cultures*. 5th edition. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Makkreel, Rudolf A., and William H. Oman, trans. 2002. Wilhelm Dilthey, "Plan for the Continuation of the Formation of the Historical World in the Human Sciences." In *The Formation of the Historical World in the Human Sciences Part III*, edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi, Vol. 3 of *Wilhelm Dilthey: Selected Works*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Pirouznik, Mehrnaz. 2019. *Personification in Translators' Performances*. Unpublished PhD diss. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona.
- Pym, A. 2008. "On Toury's Laws of How Translators Translate". In *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, edited by Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni, 311-328. Amsterdam: John Benjamins.
- Pym, Anthony. 2009. *Exploring Translation Theories*. London and New York: Routledge.
- Pym, Anthony. 2015. "Translating as Risk Management". *Journal of Pragmatics*, 85: 67-80.

Pym, Anthony. 2018. "Rebranding Translation." The University of Melbourne. https://usuaris.tinet.cat/apym/on-line/training/2018_Rebranding_translation_revised_web.pdf (accessed: 10/07/2022).

Robinson, Douglas. 2013. *Schleiermacher's Icoses: Social Ecologies of the Different Methods of Translating*. Bucharest: Zeta Books.

Robinson, Douglas. 2020. "Reframing Translational Norm Theory through 4EA Cognition." *Translation, Cognition & Behavior* 3, no. 1: 122-142.

Robinson, Douglas. 2022a. "Editor's Introduction: The Emergence of 4EA Cognitive Science out of Hermeneutics." In *Cognition and Hermeneutics: Convergences in the Study of Translation*, edited by Douglas Robinson, a special issue of *Yearbook of Translational Hermeneutics*, vol. 2. Forthcoming.

Robinson, Douglas. 2022b. "Question 5: What is the Legal Status of Toury's Laws?" In *Questions for Translation Studies*. Forthcoming.

Toury, Gideon. 1995/2012. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

UNESCO: "International Day of Nowruz". <https://www.unesco.org/en/days/nowruz> (accessed: 02/10/2022).

UNESCO. 2003. "Text of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage". <https://ich.unesco.org/en/convention> (accessed: 08/07/2022).

UNESCO: CULTURE-"Protecting Our Heritage and Fostering Creativity". <https://en.unesco.org/themes/protecting-our-heritage-and-fostering-creativity> (accessed: 15/02/2022).

UNDP: "How cultural and creative industries can power human development in the 21st century". https://hdr.undp.org/en/content/how-cultural-and-creative-industries-can-power-human-development-21st-century?utm_source=EN&utm_medium=GSR&utm_content=US_UNDP_PaidSearch_Brand_English&utm_campaign=CENTRAL&c_src=CENTRAL&c_src_2=GSR&gclid=CjwKCAjwp7eUBhBeEiwAZbHwkThzrXYQ-eavBMVRnrLFmgLt_8Iy54F11BeTqX1UKH0nmJm9EsS77RoC750QAvD_BwE (accessed: 07/06/2022).

Mehrnaz Pirouznik is Head of the International Affairs Unit and translator and interpreter at the Regional Research Centre for Safeguarding Intangible Cultural Heritage in West and Central Asia (Under the Auspices of UNESCO). From 2001 to 2020 she also served at the Iranian National Commission for UNESCO as Head of the Translation Office (10 years), Senior Programme Specialist for Culture (3-and-a-half years), Programme Specialist for Natural Sciences (4 years), Senior Advisor to the Secretary General and Programme Specialist for International Affairs (1-and-a-half year). In 2005 she served at the Water Division of the Natural Sciences Sector at UNESCO Headquarters for three months. She has served as freelance translator for UNESCO Headquarters since 2008. Translation and conference interpretation have always been a major part of her activities in any position, and not only for UNESCO, but also for other Tehran-based UN Agencies. She has also functioned as lecturer at the Islamic Azad University at Ray, Tehran, Iran, for a year in the early 2000s, teaching General English and Translation to Students of Applied Chemistry. She received her PhD in Translation and Intercultural Studies from the Universitat Rovira i Virgili in 2019. Since then, she has been active as a young researcher in Translation and Intercultural Studies. She has three (interdisciplinary) forthcoming papers to be published at the end of 2022 in the fields of Hermeneutical Translation Studies, Translation Psychology, and Cognitive Translation Studies. She has translated numerous UNESCO publications from and into English and has various published interviews.

Yuan Tao
Dalian University of Technology

Multimodal Translations of Contemporary China. A Case Study of 21st-century Drama Film Posters for Festivals

Abstract

The aim of this study is to explore a corpus of multimodal translations of 21st-century movie posters for globally acclaimed Chinese drama films. Since all verbal and visual factors contribute as the paratext to attract the audience from different markets at first sight, monomodal analyses of posters are not suitable for the exploration of functional metafunctions. Drawing on visual grammar, and providing both a qualitative and quantitative analysis, the paper analyses 66 posters of 20 drama films which were awarded, nominated or screened on the occasion of international film festivals, where multimodal translations play a crucial role in relation to the transmission of meaning across different countries. Empirical results suggest that designers apply resemiotisation, recontextualisation and reinterpretation in the inter-modal and intra-modal translations for internationalisation purposes and with the scope of providing a portrayal of contemporary Chinese society. Results also suggest that further steps towards the integration of internationalisation and idiosyncrasy in the visual grammar of multimodal translations are necessary for reception issues in overseas markets.

1. *Introduction*

In recent years, considerable literature has grown up around the theme of multimodal translation in film discourse, subtitles, and visual materials as well as taglines and semiotic features in film posters (e.g. Chuang 2006; Laird 2012; Mahlknecht 2015; Mubenga 2009; Rizzo 2020; Taylor 2003; Taylor 2016). Posters, which function as the threshold and invitation to the movies, are designed to convey the theme to an audience at a glance with both visual and textual messages in images, titles, cast, taglines and commentaries.

However, far too little attention has been paid to how the visual grammar of posters is systematically constructed to cater to different markets. Without the comprehensive analysis of visual grammar, research carried out on the monomodal analysis of posters would not fully explore the metafunctional realm and the shifts in multimodal discourse analysis (MDA). Kress and van Leeuwen (1996/2006, 1) observe that all the elements of images, people and places combine to help to construct the meaning, as syntax does in a text. Likewise, Ledin and Machin (2020, 18) state that semiotic choices can “connotate particular ideas about the world”. Therefore, it can be argued that the study of visual grammar applied to the survey of posters is conducive to a comprehensive understanding of designing and marketing strategies.

To fill the research gap, drawing upon visual grammar (Kress and van Leeuwen 1996/2006), this study scrutinises 66 posters from 20 globally-acknowledged Chinese drama films¹ for China and overseas markets (2000-20). The primary purpose of this article sets out to explore the visual grammar of the posters, particularly the participants’ relationship with the outside world, the audience and the internal relationship and the shift for audiences in different cultures; second, it aims to investigate the multimodal translation of posters; third, it attempts to explore the factors influencing multimodal translation practices. More specifically, the study strives to address the following research questions: 1) What the visual grammar of Chinese and overseas posters involve; 2) The modalities by means of which poster designers convey messages to overseas audiences by exploiting multimodal translation; 3) The reasons why overseas posters are involved in the multimodal translation shift.

To the best of my knowledge, this represents the first study which sheds light upon the visual and textual composition of posters representing Chinese drama films, which could generate fresh insight into meaning constructions referring to the portrayal of contemporary China. From a theoretical perspective, the present survey supplements multimodal translation with the investigation of the metafunction of images. From a pragmatic dimension, findings contribute to illuminating multimodal translation procedures with empirical evidence for a larger international audience.

1 Drama genre focuses on the key moments of “an everyman protagonist”, or the realistic and commonplace protagonist (Selbo 2014, 70).

2. *MDA and multimodal translation: A focus on posters*

Movies, also known as the “seventh art form”, are the synthesis of photography, *mise en scene*, movement, editing, sound, acting, dramatisation, story, writing ideology and critique (Giannetti 2015, 489-515). A great deal of previous research has focused on the study of international posters via MDA as the methodological approach to the scrutiny of visual products.

2.1 *A review on movie posters*

Originally designed as “public announcements and notices”, posters² promote information containing both images and text, functioning as the advertisement of the product (Smith 2018, 5). To maximise the features of the products and enlarge the audience, posters display multiple functions from being informative to promotional. Albeit commercial and purposeful, posters tend to include “hybridisation” as a marketing strategy, since advertisements “use all their imagination to dilute the commercial part with the status, authority and credibility from other genres and discourses” (Rahm 2006, 208). Accordingly, movie posters may attract audiences with aesthetic, informational, and promotional value for popularisation and distribution as visual products pertaining to the sphere of the film industry. Posters usually present the theme and content of the movie by making use of the most representative and symbolic images, including the text of the title, tagline, awards, commentaries, cast and the release date. Nevertheless, each poster may vary greatly as the selection of specific messages may address audiences originating from different markets. This procedure is one of the most common advertising strategies, which means that the final composition of posters is targeted in terms of content, media selection and message (Kumar and Gupta 2016).

Up to now, some studies have reported the pragmatic and semiotic value of movie posters. In practice, posters function as the invitation and introduction of the movie, that is, as paratextual elements, since they are released temporally earlier than movies. In many cases, movie posters present plots in the condensed

2 The history of movie posters can be traced back to the tradition of circus poster, gradually recognised as an integral part of the movie industry (see Rhodes, 2007).

texts of taglines (Mahlknecht 2015). With reference to movie posters as “entryway paratexts”, Laird (2012) puts emphasis on the contextualisation and manipulation of meaning in relation to the marketing value and the overemphasis on star image in post-war Japan. Cavalcante (2013) supplements that posters perform a complex “double work” in theme construction and in relation to the numerous paratexts of film reviews, movie posters, and DVD commentaries. Posters tend to be appealing and deliver a message swiftly and in a persuading way with a condensed message, often with exaggerating tones that will be easily fixed in memory (Allen 1994). Most research seems to be confined within the borders of textuality, thus paying less attention to the exploration of visual images.

Another paradigm of multimodal analysis for film posters concentrates on semiotic constructions. For instance, Shahid et al. (2015) analyse semiotically the highlighting of titles and colours in Bollywood film posters from structural parameters, semantic influence and symbolic meanings. Maiorani (2007) examines the promotional campaign (1999-2003) of *The Matrix* trilogy, focusing on the interplay between verbal and visual semiotics through a selected corpus of posters in which important aspects of the semiotic images of posters are revealed, whereas a comprehensive visual grammar survey is neglected.

2.2 MDA: A systemic functional approach

The mode is a “socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning” (Kress 2010, 79).³ All the modes, visual and verbal alike, function to present the meaning to the audience. For instance, visual metaphors are adopted as the translation of visual modes, as well as the “personification of abstract concepts” (Refaie 2003, 87). Multimodality is “an interdisciplinary approach that understands communication and representation as more than language and attends systematically to the social interpretation of a range of forms of making meaning” (Jewitt 2016, 69).

Language and visual images are different “in a fundamental sense”: linguistic texts develop in a chain of sequences of words, clauses, and paragraphs. Instead,

3 Kress (2010) encompasses a large variety of communication including visual, audial and textual representations into mode. Forceville and Urios-Aparisi (2009) further expand the concept of ‘mode’ to the olfactory and tactile communication.

visual texts focus on the part-whole relationship for meaning construction in the overall work (O'Halloran 2008). Drawing on the Panzani advertisement, Barthes (1964/1980) is the first to include the image as an important means of conveying a message. He observes that an image conveys three messages, namely, linguistic, coded iconic, and non-coded iconic. Linguistic messages function as the anchorage to control the readers to the intended information among polysemous messages, while advancing the action. A coded iconic message is symbolic with connoted images whereas a non-coded message is resented by pure images, the "denoted images" without any implications. Correspondingly, both the linguistic (with complimentary information) and symbolic coded message types can be operated as purposeful guidance for the readers (Ibid.: 269-280). Despite his systematic survey of images within printed presses, Barthes does not formulate a framework for the purpose of visual image analysis.

Placing language within the social semiotic system, Halliday (1985/2014) classifies the metafunction of language and identifies three distinct levels entailing three different but coordinating spheres, that is, what he calls the ideational, interpersonal and textual meanings which interact for meaning construction. The tripartite framework provides a comprehensive analysis of language on textual, communicative and social levels.

Building on Halliday's taxonomy of Systemic Functional Linguistics, Kress and van Leeuwen (1996/2006) develop a top-down contextual framework, where visual grammar is meant to extend the metafunction of language to the other semiotic resources for the representational, interactive and compositional meanings, thus, presenting a linguistic, pictorial and cognitive understanding of visual grammar. Representational meanings focus on the action of participants in specific settings, interactive meanings are closely related to the interpersonal relationship between the viewers and participants, whereas compositional meanings convey visual weight. Visual grammar is explanatory in the description and interpretation of various resources which combine both visual and textual information, thereby providing an innovative and comprehensive perspective in understanding visual products.

Painter et al. (2013) stress the need of sequences of images, the range of possibilities for point of view and visual resources, striving to analyse emotional engagement in picture books. They frame the metafunctions of the ideational, interpersonal and textual meanings based on the case study of

children's picture books. Ideational meanings are specifically realised by the character manifestation or appearance, inter-event relations and circumstances, interpersonal meanings are conveyed by means of focalisation and pathos, and textual meanings are based on the layout. This three-dimensional framework is apparently more suitable for cartoons and movies marked by the presence of sequenced images for visual, emotional and literacy demands.

Over the past two decades, modality has been intensively investigated for its coverage of semiotic resources, which presents a holistic view encompassing verbal and non-verbal resources of acoustic and body language. Recent developments in the field of MDA have inspired transdisciplinary research on linguistics, visual art, semiotics, and education, and led to an increased interest in the analysis of visual metaphors in visual products including products such as advertisements, children's books, architecture, and teaching materials (Feng 2012; Feng and O'Halloran 2013; Friedman and Ron 2017; Graakjær 2019; Lim 2019; Motta-Roth and Nascimento 2009; Peled-Elhanan 2008).

The present study, within the context of MDA (and visual grammar), explores meaning-making processes as the result of new trends in contemporary communication studies, where visual images converse with translation issues.

2.3 The context of multimodal translation

Multimodal translation extends translation studies to all modes by placing it "in a larger context composition and design". Compared with "rock 'n' roll" which combines a variety of musical styles, multimodal translation brings revolution and brand-new value to translation for the analysis of multimodality of textual and visual messages (Kaindl 2020, 50-65). It has triggered a huge amount of innovative inquiry in translation beyond linguistic limitations to a broader context of non-verbal communication.

Drawing upon the Peircean semiotics, Jakobson (1959) provides the first study of semiotic translation in his tripartite classification of intralingual, interlingual and intersemiotic translation. Whilst defining intersemiotic translation or "transmutation" as "an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems", he is primarily concerned with verbal to non-verbal transfer and does not pursue the semiotic concept further and systematically. Along the same lines, Toury (1986) proposes the binary typology of intrasemiotic

and intersemiotic translating⁴ between verbal and non-verbal language (Ibid.: 1113f). Nevertheless, multimodal discourse is not taken into consideration. More recently, Kaindl (2020) offers a comprehensive analysis which divides translation into intra- and intermodal translation at the modal level, and intramedial and intermedial transfer at the medial level. Intramodal translation is the translation “within a modality”, while intermodal translation is beyond modal limitation. Furthermore, he embeds multimodal translation in a cultural context and reflects the meaning evoked by the specific modes (Ibid.: 6of). Accordingly, multimodal translation studies can be conceived as a framework containing various levels of translation units that entail the spheres of culture, society, and ideology.

It is observed that, due to the complexity of the symbolic meaning of signs, multimodal translation for “global consumption can become sensitive when translated for communities professing different socio-cultural and religious values from those of mainstream Western cultures” (Pérez-González 2014, 128). Multimodality has become a key concept to investigate audiovisual translation in general, film discourse analysis, communication studies, among the others (Taylor 2003; Baldry and Paul 2006; Mubenga 2009; Remael and Revers 2018). The analysis of multimodal or cross-modal cohesion in films is therefore instrumental to audiovisual translation practices and, although much conceptualisation and theorizing remains to be done, multimodal cohesion constitutes a particular challenge in AVT, as well as in media accessibility.

When it comes to the study of posters from the MDA perspective, attention is paid to the pragmatic meaning of posters and the semiotics of a movie genre. As visual products, the visual grammar of posters reveals: a) narrative and conceptual processes; b) the view of the participants’ points of view; c) the foregrounded information relating to the movies. Nevertheless, the interrelationship between the posters and their visual grammar constructions, as well as the interdisciplinary connection between visual grammar and intercultural communication parameters across different markets, are still neglected research areas.

Studies in interdisciplinary multidimensional perspectives have certainly expanded and encouraged new trends in translation moving from mere linguistic (textual) settings to visual frameworks, where Kaindl’s intra- and intermodal

⁴ Toury (1986) maintains that translation “may have more than one semiotic border to cross” and classifies intrasystemic translating into intrasystemic and intersystemic types of translation (Ibid.: 1113).

types of translation are employed as instruments for the analysis of visual products. Given for granted that any type of visual image, textual information, font, colour, and layout contribute to the reception of movies addressed to audiences belonging to different cultures, this study points out that text-to-image and image-to-image translation applied to Chinese and international posters of Chinese movies still requires scholarly attention and needs to be contextualised. Drawing upon visual grammar and multimodality methodologies, and against the backdrop of intramodal, intermodal and intercultural communication, I investigate and analyse processes of multimodal translation applied to posters produced for internationally acknowledged Chinese drama films across two decades (21st century) and for a variety of international markets.

2.4 Frameworks of visual grammar

Language plays the ideational, interpersonal and textual metafunction, since it helps to construct human experience, enact social relationships, and create coherent texts (Halliday 1985/2014, 30f). Images are likewise encoded with meanings which navigate and inform the readers with equal significance and metafunction in the visual mode. Based on systematic functional grammar, Kress and van Leeuwen (1996/2006) construct the analytical tripartite framework of visual grammar in terms of ideational, interpersonal and textual metafunction:

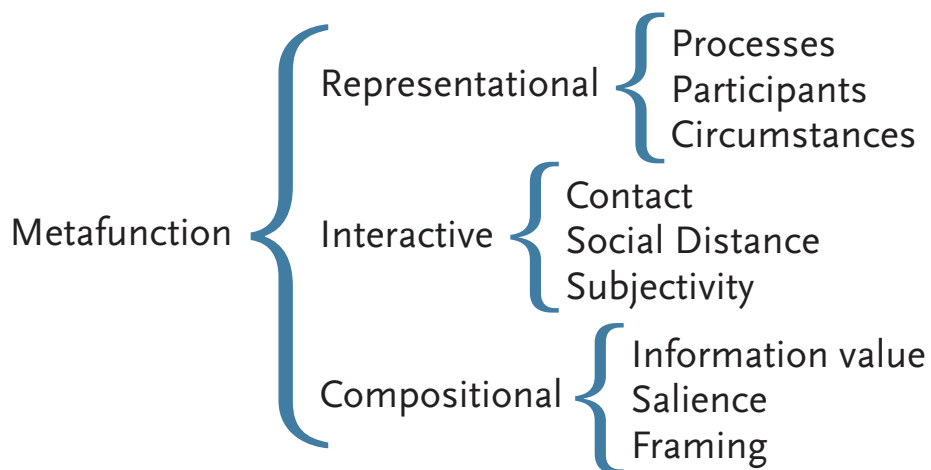


Fig. 1. Kress and van Leeuwen's metafunctional framework (adapted from Feng and Espindola 2013)

As illustrated in Fig. 1, the semiotic system presents the relationship between the objects and “the world outside” in representational meanings, interactive meanings of social relations among producers, viewers and objects, and compositional meanings with reference to the internal relationship of the objects and the external relationship with the context (Kress and van Leeuwen 1996/2006, 41-43).

More specifically, representational meanings in posters focus on the participants’ “action and events, processes of change, transitory spatial arrangements” in a given setting (Kress and van Leeuwen 1996/2006, 59). These meanings are presented by the participants’ interaction with others as individuals or a group in the setting. Interactive meanings are closely related to interpersonal meanings, that is, the relationship between the viewer and the participants realised by contact, social distance, and subjectivity. Compositional meanings are constructed by information value, salience, and framing, which convey visual weight. Taken together, visual grammar provides a full-scale analysis of images, thus enhancing the status of the image, a commonplace yet often underdeveloped area of communication.

3. *Data and analysis*

The data for the purpose of this analysis consist of a corpus of 66 posters (33 Chinese and 33 overseas posters) produced for 20 Chinese drama movies awarded, nominated and/or screened for international film festivals. The Chinese posters under scrutiny are collected from *Douban*, the most popular movie website in China, whereas the overseas posters from the Internet Movie Database (IMDb), the world’s most popular and authoritative source for movies and TV series.

The general criteria for the selection of the subjects consider: a) to what extent the Chinese posters are applied to the local market or movie websites; and b) to what extent overseas posters disseminated across European, American and Asian markets fully present the variety and representativeness. Visual and textual information – ranging from images, titles, taglines and commentaries – is carried out by means of visual grammar and multimodal translation. The analysis consists of two steps: to begin with, the first level of survey involves the identification of representational, interactive and compositional meanings according to the visual grammar parameters; secondly, multimodal translation is taken in account entailing the intra- and intermodal translation processes that occur in the transfer from Chinese to overseas posters.

Of the 66 movie posters, 60 have totally different images, layouts and textual messages. Three movies, which share the same stills for the Chinese and overseas markets, have diverse salience and textual messages on the posters. These differences testify to the application of purposeful strategies which are market- and context-oriented from the outset. The representational, interactive and compositional meanings of the Chinese and overseas posters are illustrated in Table 1:

		Chinese posters		Overseas posters	
		n	%	n	%
Representational	meaning				
Narrative process	Non-transactive	25	75.8	25	75.8
	Transactive	8	24.2	8	24.2
Participant	Individual	8	24.2	13	39.4
	Group	22	66.7	27	51.5
Circumstance	Authentic scene	11	33.3	20	60.6
	High modality	8	24.2	5	15.2
	Low modality	14	42.4	8	24.2
Interactive meaning					
	Contact Offer	28	84.8	31	93.9
Social distance	Demand	5	15.2	2	6.1
	Long	12	36.4	8	24.2
	Medium	17	51.5	20	60.6
Subjectivity	Close-up	3	9.1	5	15.2
	High-angle	2	6.1	1	3
	Eye-level	30	90.9	29	87.9
	Low-angle	1	3	3	9.1
Compositional meaning					
Information value	L/R	9	27.3	10	30.3
	Centre/margin	17	51.5	19	57.6
	Top/bottom	7	21.2	4	12.1
Salience	Tagline	18	54.5	5	15.2
	Commentary	1	3	16	48.5
Framing	Connect	15	45.5	15	45.5
	Separation	7	21.2	4	12.1
	Segregation	5	15.2	4	12.1

Table 1. Visual Grammar in Chinese and Overseas Posters

Table 1 displays an overview of the visual grammar composition in Chinese and overseas posters. A closer inspection of the table shows that both Chinese and overseas posters are similar in the three dimensions, including narrative process, contact, subjectivity, and information value. However, some parameters, such as participant, circumstance, social distance, and salience, vary greatly as shown in the table. As for representational meanings, the percentage of individual participants and the presence of authentic scenes in overseas posters are significantly higher than in Chinese posters. Social distance in interactive meanings abundantly varies in the posters. Most strikingly, salience in compositional meanings shows a sharp contrast between Chinese and overseas posters. Further analysis will indicate that the shift in multimodal discourse conveys visual and textual messages to audiences belonging to non-Chinese markets.

3.1 *Resemiotisation in representational meaning*

Representational meaning reflects the relationship between the object and the outside world, which illustrates the ongoing activities and the experience in a circumstance. Most of the participants in Chinese posters are a group of characters engaged in a non-transactional action in low modality settings. 22 cases present the participants as a group (i.e. lovers, family members or a community in a non-transactional process). Furthermore, their identities are revealed in textual messages or costumes, as exemplified in the texts belonging to *The Piano in a Factory*, the doctors' uniform in *Blind Massage* and the traditional costume of Mongol nationality in *Tuya's Marriage*. In addition, the supplementary textual messages in the taglines also help to construct the representational meaning by introducing the theme, plot, participants, and circumstances, as shown in the following examples: 1) *The Wild Goose Lake*: "In a rainy night, the story happens **in a southern city**"⁵; 2) *Still Life*: "Two unexpected love stories crisscross **along China's great river**".

Aside from the messages for the introduction of the circumstances, the participants in Chinese posters are often placed in the setting of low or high modality. Visual modality is a marker of the meaning of truth or falsehood as the modal auxiliary in language, ranging from "the absence of

⁵ Translation is mine unless otherwise specified.

background to the most fully articulated and detailed background” (Kress and van Leeuwen 1996/2006, 161). The lowest modality of black and white decontextualises the participants and presents a ‘typical example’ situated in a specific location. On the contrary, the high modality produces surrealism and abstract effect. Instead, most oversea posters place individuals in authentic circumstances. The contrast is exemplified in the posters for *The Piano in a Factory* (fig. 2):



Fig. 2. Multimodal translation from group to individuals

As illustrated in Fig. 2, despite the similarity in presenting the awards, the textual messages such as the tagline and introduction of the main characters are in sharp contrast in the Chinese and American posters. The plight of laid-off workers is revealed in the introduction of “a low-life gang leader”, “a retired thief”, “a quack”, “a butcher prince” (left to right) in *Gang de qin* (Piano of Iron) and foregrounded in high modality in the Chinese poster. Instead, the American counterpart highlights a man with an accordion facing the viewers in

the authentic setting of desolated buildings with a chimney together with the title *The Piano in a Factory*, which describe the setting and the protagonist's identity. The significant difference in multimodal translation lies in the shift of circumstance.

The visual modality cues indicate that the majority of Chinese posters presents the participants as generic, or commonplace figures in contemporary China. By contrast, most oversea posters resemiotise visual grammar with individuals engaged in a non-transactional action in authentic settings. Over half of the overseas posters (60.6 per cent) apply authentic scenes as the circumstance, placing the participants in the representative landmarks of China such as *Three Gorges along the Yangtse River*, *Oriental Pearl Tower in Shanghai*, *Wenfeng Tower in Fenyang* and real scenarios of factories and counties.

3.2 *Shifts in distance and angle in interactive meanings*

Interactive meaning presents the contact, social distance and subjectivity between the viewers and participants. The participant's "gaze (and the gesture, if present) demands something from the viewer, demands that the viewer enters into some kind of imaginary relation with him or her" (Kress and van Leeuwen 1996/2006, 117-19). Demand is "a form of direct address" (Ibid.), often represented by the participant's gaze, as the viewers establish imaginary relationships with the participants. Conversely, the offer image provides "the represented participants to the viewer as items of information, objects of contemplation" (Ibid.). Most Chinese (84.8 per cent) and overseas posters (93.9 per cent) adopt an 'offer' image to the audience with the participants engaged in their everyday routines, such as dining around the table, meditating, or riding a bicycle.

Social distance can be categorised into a long shot, medium shot and close-up while the intimacy between the viewer and the participants increases in accordance with the distance. Although most Chinese and overseas posters apply medium and long shots which represent objective social distance, interestingly, the distance is shifted closer to the viewer in overseas film posters as illustrated in the Chinese and American posters for *Mountains May Depart* in Fig. 3:

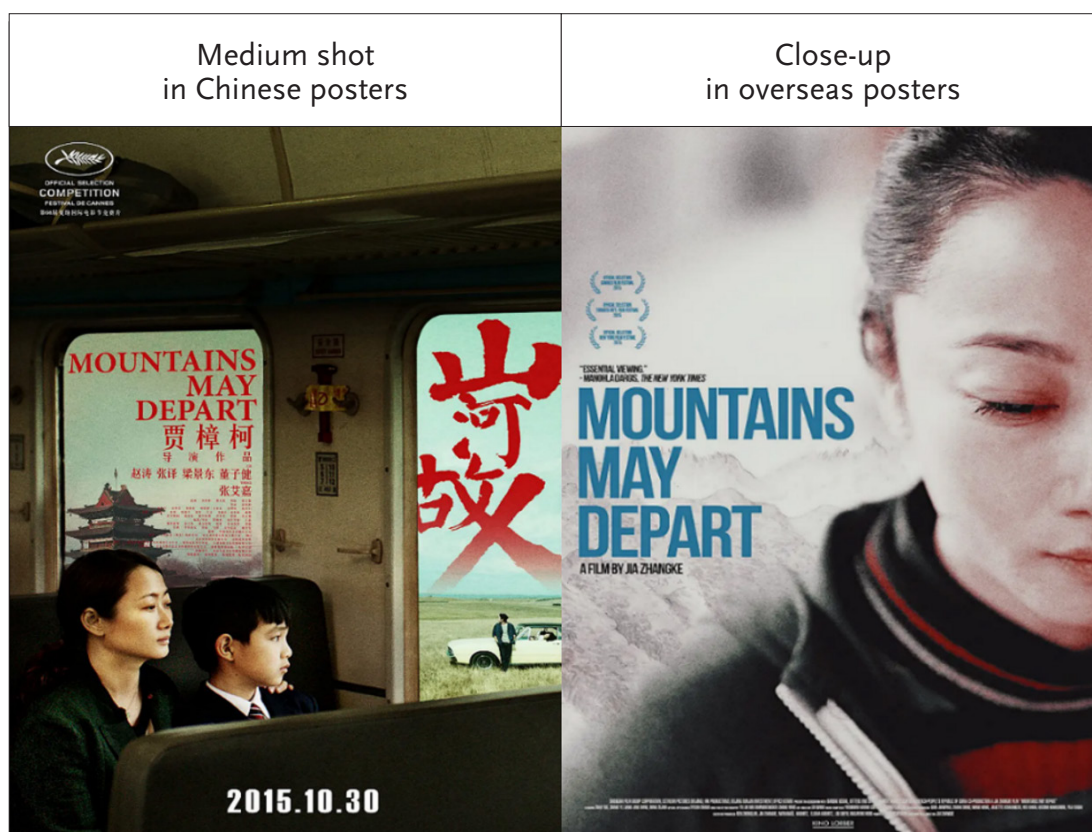


Fig. 3. Shifts in social distance

As shown in Fig. 3, the social distance in the American poster (R) is shifted from medium shot in its Chinese counterpart (L) to close-up, thus revealing the subtle facial expression and emotion of the participant. Accordingly, the overseas poster establishes a more intimate relationship and empathy between the participants and viewers because the shorter the shot of the picture is, the closer and more intimate the social distance. Of all the 33 overseas posters, six are adjusted from long to medium shot and four posters from medium to close-up.

In terms of subjectivity, the vertical angle reflects the power between the viewer and the represented participants. The majority of the posters apply the eye-level angle (90.9 per cent Chinese posters and 87.9 per cent overseas ones), representing the viewers' equal attitude to the participants. It is noteworthy that overseas posters use 3 low angles, hence providing the 'everyman protagonist' with more superiority over the viewer.

3.3 *Shifts in compositional meaning*

Most Chinese posters tend to place taglines in the centre or top to underline the theme, thus applying the centre-margin orientation to highlight the participants. The participants, titles and taglines (18 posters) are depicted more salient in the posters. In addition, more segregation is adopted to showcase the connection involving the participants in chronological order or to emphasise their complicated relationship.

Similarly, most overseas posters adopt a centre-margin orientation, with occasional applications of top-bottom orientation to illustrate the contrast between ideal and reality. A difference in salience lies in the application of ratings and commentaries in overseas posters. Almost half of the overseas posters (48.5 per cent) quote commentaries from authoritative film critics of leading journals, including *New York Times*, *The Guardian*, and *Los Angeles Times*, as well as from the ordinary audience on the *Rotten Tomatoes* website.

4. *Discussion*

Results shows that designers have chosen to preserve the similarity in narrative processes, contact and information value when dealing with multimodal translation. However, they also apply the inter- and intramodal transfers to help to illustrate the film themes to overseas audiences.

4.1 *The visual grammar of Chinese and overseas posters*

The first question in this study has sought to identify visual grammars in Chinese and overseas posters. The study found that, in the first place, designers tend to apply groups as participants, more non-transactive action and low modality in Chinese posters, which presents the protagonists as typical examples in representational meaning. Secondly, more offer images, medium shots and eye-level angles are displayed in interactivity, hence portraying the contemporary Chinese individual with an objective and equal attitude. Thirdly, the composition foregrounds the centre-margin orientation and segmentation, making the participants and their

connections more salient. As a result, a higher proportion of group participants, segmentation and tagline contribute to achieving a more dramatic effect in Chinese posters.

In contrast, the overseas counterparts apply more individuals occupied in the non-transactional actions in authentic circumstances in representational meanings. In addition, social distance between the participants and the viewer is shortened and more low-angle viewpoints are applied to foreground the participants in interactive meanings. Last but not least, centre-margin orientation, commentary and connection are foregrounded in composition meaning. Correspondingly, the recontextualisation of authentic circumstance, closer social distance and more centre-margin orientation showcase a more naturalistic aura, intimate relationship and interactivity in overseas posters.

The results corroborate the claim that ‘offer image’ is preferred in “feature film and television drama and scientific illustration” with the viewer as “an invisible onlooker” (Kress and van Leeuwen 1996/2006, 119f). Narrative patterns present unfolding actions and events, processes of change, and transitory spatial arrangements. Non-transactional action is akin to “the intransitive verb in language”, leaving the viewers “to image who or what he may be communicating with” (Ibid.: 59-63). Both Chinese and overseas posters place the participant under the scrutiny of the viewers who witness their information with equal attitudes. Moreover, the difference in visual grammar supports the influence of Italian neorealism including documentary style, actual location and avoidance of artifice in editing Western movies (Giannetti and Eyman 1996, 243), as well as the pursuit of dramatic effects in the Chinese market.

4.2 Multimodal translation and sociocultural factors

As regards the issue of multimodal translations from Chinese to overseas posters, this study found that the overseas posters convey the same theme with both intra- and intermodal translation for the message and intercultural communication elements, thus combining all the verbal and visual modes to spread the theme addressed to the audience worldwide. Table 2 summarises the multimodal translations from Chinese to overseas posters:

Intramodal translation		Intermodal translation	
<i>text-to-text</i>	title translation	<i>text-to-image</i>	title to circumstance
	taglines to taglines		title to participant
	taglines to commentary		
<i>image-to-image</i>	group to individual participant	<i>image-to-text</i>	participant to text
	shift in social distance		
	eye-level to low angle		
	low modality to authentic scene		

Table 2. Across multimodal translation (intra- and inter- modes)

As indicated in Table 2, the first multimodal translation is the resemiotisation within the context of participants involving various shifts such as those from group to individuals, eye-level to low angle and closer social distance in overseas posters, which concurrently throws a spotlight on the individuals from three aspects. First, the individuals and groups of participants are made analogue to singularity and mass pronouns. As opposed to a group of protagonists which tends to attract the views with the interpersonal relationship, individuals on posters make the audience focus on the independent every one protagonist and therefore humanise the specific individual (Machin 2007, 118). Secondly, low angle renders the participants more imposing and prominent, since it generally creates “an impression of superiority, exaltation and triumph” (Martin 1968, 37f). Thirdly, the transition from long to medium shot and medium shot to close-up shortens the distance and enhances the intimacy between the viewer and the participants.

The second multimodal translation is the recontextualisation from high or low modality to the authentic circumstance of the idiosyncratic social background in China. The Chinese posters underscore the dramatic effect and representativeness in high and low modality. Conversely, the designer reveals people’s livelihood in factories and third-tier cities, as exemplified in *The Piano in a Factory*, *24 City* and *Mountains May Depart* in overseas posters. Naturalism in circumstance underscores an ordinary person’s ups and downs in contemporary China with the “unmediated, uncoded representation of reality” (Kress and van Leeuwen 1996/2006, 158).

The third multimodal translation is the reinterpretation in the inter-modal and intra-modal translations of titles. On the intermodal level, the theme is further revealed by the visual and textual messages in participants, costumes, taglines

and commentaries in overseas posters. The reinterpretation further extends the essential (distinctive, metatextual and phatic) functions and optional (referential, expressive and appellative) functions (Nord 1995). Moreover, it is noteworthy that the overseas titles tend to be more salient in phatic functions by applying ‘my’ and ‘we’ as in *In Love We Trust* and *So Long, My Son* and in referential functions by providing the content of the text. Therefore, overseas titles are more interactive in terms of contact with the audience and the content of the movies.

However, it is notable that the salience of the text in movie posters may vary according to the audience in different countries and cultures. For instance, although most overseas posters apply commentaries as textual messages, the posters for the Japanese market present taglines in *Blind Massage* and *A Simple Life* as those in China and underscore family affection in oriental culture. Results further support the idea of Kumar and Gupta (2016) who observe that advertising strategy varies in content and message for different markets.

With respect to the third question relative to the reason for the multimodal translation in participant and social distance, a possible explanation may be attributed to intercultural communication issues that confirm shifts from collectivism to individualism between eastern and western cultures. To begin with, the tradition of East-West cultural dichotomy is similar to “Collectivism versus Individualism” (Smith and Schwartz 1997, 105). From a historical viewpoint, the West’s “capitalist market economy fosters individualism and in turn depends on it” (Hofstede 1980, 233). Results also mirror the ideas of “intercultural transfer” in translation studies towards internationalisation (Bassnett 1998, 132f). The long shot often presents participants as strangers and “the other” who could not reveal “their soul” to the viewers, medium long the objective view and close-up intimate relationship for the exposure of emotions (Kress and van Leeuwen 1996/2006, 126). The closer interaction illustrates the individual’s comprehension and emotion, which arouses intimacy and humanism among the viewers. The finding is in accord with Kaindl’s (2020) observation that multimodal translation is placed in a cultural context and reflects the meaning evoked by the specific modes (Ibid.: 6of).

Posters are designed to accommodate to the recipient culture and pave up the new market. These findings shed new light on the designing of film posters for overseas markets with the scope of conveying specific cultural themes by means of multimodal translations that is able to communicate with the audience to the maximum through the combination of verbal, visual and sociocultural messages.

5. *Conclusion*

The present study has set out to compare the visual grammar in Chinese and overseas movie posters to examine multimodal translation in representational, interactive and compositional meanings, as well as to provide possible explanations. Findings clearly indicate that overseas posters present more individual participants in authentic circumstances, a closer interactive relationship with the viewers, and more commentary in salience, which is what promotes intimacy and interaction with the viewers. These findings, on the one hand, enhance the understanding of multimodal translation from the visual grammar perspective in relation to the drama genre under scrutiny and, on the other hand, propose the integration of internationalisation and idiosyncrasy tools in the visual grammar of multimodal translations for overseas markets and diverse cultures.

Despite the promising results in visual grammar and the multimodal translation of movie posters, the study is subject to at least two limitations. First, the analysis of posters is compounded by the multiple versions of some movies, which makes it difficult to have totally equivalent counterparts. Second, the information value of some posters is difficult to identify as a result of the combination of centre-margin and top-bottom orientation. Notwithstanding these limitations, the study certainly adds to our understanding of the multimodal translation of movie posters from visual grammar. There are still many unanswered questions about the different approaches and choices in the practice of multimodal translation for artistic content dissemination across different distant or closer regions and locations. In future surveys, it might be possible to elaborate and compare the posters between specific geographical areas, for instance, Asian and European markets, or Chinese and Hollywood movie posters, and the status between image and text, which might help designers to produce more targeted posters.

Acknowledgements

The author would like to sincerely thank Dr. William Dezheng Feng, whose constructive suggestions helped to improve this paper.

Bibliography

Allen, Robert F. 1994. "Posters as Historical Documents: A Resource for the Teaching of Twentieth-Century History." *The Social Studies* 85, no. 2: 52-61.

Baldry, Anthony, and Thibault, Paul J. 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox.

Barthes, Roland. 1980 (1964). "Rhetoric of the Image." In *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, 269-285. New Haven: Leetes Island Books.

Bassnett, Susan. 1998. "The Translation Turn in Cultural Studies." In *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, edited by Susan Bassnett and André Lefevere, 123-140. Clevedon: Multilingual Matters.

Cavalcante, Andre. 2013. "Centering Transgender Identity via the Textual Periphery: TransAmerica and the 'Double Work' of Paratexts." *Critical Studies in Media Communication* 30, no. 2: 85-101.

Chuang, Ying-Ting. 2006. "Studying Subtitle Translation from a Multi-modal Approach." *Babel* 52, no. 4: 372-383.

Feng, Dezheng. 2012. "Visual Space and Ideology: A Critical Cognitive Analysis of Spatial Orientations in Advertising." In *Multimodal Studies: Exploring Issues and Domains*, edited by Kay O'Halloran et al., 55-75. New York: Routledge.

Feng, Dezheng, and Espindola, Elaine. 2013. "Integrating Systemic Functional and Cognitive Approaches to Multimodal Discourse Analysis." *Ilha Do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 64: 85-110.

Forceville, Charles, and Urios-Aparisi, Eduardo. 2009. *Multimodal Metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Friedman, Alon, and Ron, Shlomi. 2017. "Unlocking the Power of Visual Grammar Theory: Analyzing Social Media Political Advertising Messages in the 2016 US Election." *Journal of Visual Literacy* 36, no. 2: 90-103.

Giannetti, Louis D., and Eyman, Scott. 1996. *Flashback: A Brief History of Film*. New Jersey: Prentice Hall.

- Giannetti, Louis D. 2015. *Understanding Movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Graakjær, Nicolai Jørgensgaard. 2019. "Sounding out I'm lovin' it – a Multimodal Discourse Analysis of the Sonic Logo in Commercials for McDonald's 2003-2018." *Critical Discourse Studies* 16, no. 5: 569-582.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood, and Matthiessen, C. M. I. M. 2014 (1985). *Introduction to Functional Grammar*. New York: Routledge.
- Hofstede, Geert. 1980. *Culture's Consequences, International Differences in Work-related Values*. Beverly Hills: Sage.
- Jakobson, Roman. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation." In *On Translation*, edited by Reuben A. Brower, 30-39. Cambridge: Harvard University Press.
- Jewitt, Carey. 2016. "Multimodal Analysis." In *The Routledge Handbook of Language and Digital Communication*, edited by Alexandra Geogakopoulou and Tereza Spilioti, 69-84. New York: Routledge.
- Kaindl, Klaus, 2020. "A Theoretical Framework for a Multimodal Conception of Translation." In *Translation and Multimodality: Beyond Words*, edited by Monica Boria, Ángeles Carreres, María Noriega-Sánchez, Marcus Tomalin, 9-70. New York: Routledge.
- Kress, Gunther R., and Van Leeuwen, Theo. 2006 (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Kress, Gunther R. 2010. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York: Routledge.
- Kumar, Vijay, and Gupta, Shaphali. 2016. "Conceptualizing the Evolution and Future of Advertising." *Journal of Advertising* 45, no. 3: 302-317.
- Laird, Colleen A. 2012. "Star Gazing: Sight Lines and Studio Brands in Post-War Japanese Film Posters." *Journal of Japanese and Korean Cinema* 3, no. 2: 95-115.
- Ledin, Per, and Machin, David. 2020. *Introduction to Multimodal Analysis*. London: Bloomsbury Publishing.
- Lim, Victor Fei. 2019. "Analysing the Teachers' Use of Gestures in the Classroom: A Systemic Functional Multimodal Discourse Analysis Approach." *Social Semiotics* 29, no. 1: 83-111.

Machin, David. 2007. *Introduction to Multimodal Analysis*. London: Bloomsbury Publishing.

Mahlknecht, Johannes. 2015. "Three Words to Tell a Story: The Movie Poster Tagline." *Word & Image* 31, no. 4: 414-424.

Maiorani, Arianna. 2007. "Reloading Movies into Commercial Reality: A Multimodal Analysis of *The Matrix* Trilogy's Promotional Posters." *Semioti Ca*, 166: 45-67.

Martin, M. 1968. *Le Language Cinematographique*. Paris: Editions du Cerf.

Motta-Roth, Désirée, and Nascimento, Fabio S. 2009. "Transitivity in Visual Grammar: Concepts and Applications." *Linguagem & Ensino* 12, no. 2: 319-349.

Mubenga, Kajingulu. 2009. "Towards a Multimodal Pragmatic Analysis of Film Discourse in Audiovisual Translation." *Meta* 54, no. 3: 466-484.

Nord, Christiane. 1995. "Text-functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point." *Target* 7, no. 2: 261-284.

O'Halloran, Kay L. 2008. "Systemic Functional-Multimodal Discourse Analysis (SF-MDA): Constructing Ideational Meaning Using Language and Visual Imagery." *Visual Communication* 7, no. 4: 443-475.

Painter, Clare, Martin Jim R., and Unsworth, Len. 2013. *Reading Visual Narratives: Image Analysis of Children's Picture Books*. London: Equinox.

Peled-Elhanan, Nurit. 2008. "The Geography of Hostility and Exclusion: A Multimodal Analysis of Israeli Schoolbooks." *Journal of Visual Literacy* 27, no. 2: 179-208.

Pérez-González, Luis. 2014. "Multimodality in Translation and Interpreting Studies Theoretical and Methodological Perspectives." In *A Companion to Translation Studies*, edited by Sandra Bermann and Catherine Porter, 119-131. Oxford: John Wiley and Sons.

Refaie, Elisabeth Ei. 2003. "Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons." *Visual Communication* 2, no. 1: 75-95.

Rhodes, Gary Don. 2007. "The Origin and Development of the American Moving Picture Poster." *Film History: An International Journal* 19, no. 3: 228-246.

Rahm, Henrik. 2006. "Getting Attention in the Media: Interdiscursivity and Ideology in Advertisements." In *Mediating Ideology in Text and Image*, edited by Inger Lassen, Jeanne Strunck and Torben Vestergaard, 193-210. Amsterdam: John Benjamins.

Remael, Aline, and Reviere, Nina, 2018. "Multimodality and Audiovisual Translation." In *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation: Cohesion in Accessible Films*, edited by Luis Pérez-González, 260-280. New York: Routledge.

Rizzo, A. 2020. "The Mediation of Subtitling in the Narrative Construction of Migrant and/or Marginalised Stories." *Cultus*, 13: 70-93.

Selbo, Jule. 2014. *Film Genre for the Screenwriter*. New York: Routledge.

Shahid, Mohammad, Bokil, Prasad, and Kumar, Darmalingam Udaya. 2015. "Design in Bollywood Film Posters: A Semiotic Analysis." In *ICoRD'15- Research into Design Across Boundaries*, edited by Amaresh Chakrabarti, vol.1, 291-301. New Delhi: Springer India.

Smith, Ian Haydn. 2018. *Selling the Movie: The Art of the Film Poster*. London: White Lion Publishing.

Smith, Peter B., and Schwartz, Shalom H. 1997. "Values." In *Handbook of Cross-Cultural Psychology*, Vol. 3, edited by John W. Berry, Ype H. Poortinga, Janak Pandey, 77-118. Boston: Allyn and Bacon.

Taylor, Christopher J. 2003. "Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films." *The Translator* 9, no. 2: 191-205.

Taylor, Christopher J. 2016. "The Multimodal Approach in Audiovisual Translation". *Target* 28, no. 2: 222-236.

Toury, Gideon. 1986. "Translation: A Cultural-Semiotic Perspective". In *Encyclopaedic Dictionary of Semiotics*, edited by Thomas, A. Sebeok, 1107-1124. Berlin: Mouton de Gruyter.

Movie posters

Douban. "posters". <https://movie.douban.com> (accessed: 06/10/2021)

IMDb. "posters". <https://www.imdb.com> (accessed: 09/10/2021)

Appendix - Twenty Globally-Acclaimed Chinese Drama Films

1. *Platform* (2000)
2. *Unknown Pleasures* (2002)
3. *The World* (2004)
4. *Still Life* (2006)
5. *Tuya's Marriage* (2006)
6. *The Postmodern Life of My Aunt* (2007)
7. *In Love We Trust* (2008)
8. *24 City* (2008)
9. *Spring Fever* (2009)
10. *The Piano in a Factory* (2010)
11. *A Simple Life* (2011)
12. *Apart Together* (2013)
13. *Black Coal, Thin Ice* (2014)
14. *Blind Massage* (2014)
15. *Mountains May Depart* (2015)
16. *Kaili Blues* (2016)
17. *Long Day's Journey into Night* (2018)
18. *So Long, My Son* (2019)
19. *Ash is Purest White* (2019)
20. *The Wild Goose Lake* (2019)

Yuan Tao is Associate Professor in the Translation and Interpreting Department of Dalian University of Technology, China, and a doctoral candidate of the Hong Kong Polytechnic University. Her research interest mainly centres on literary translation and translation studies. Her recent publications include *The Re-narrated Chinese Myth: Comparison of Three Abridgments of Journey to the West on Paratextual Analysis in Translation Horizons* (2020), *From Margin to Mainstream: Retranslation of Early Chinese History in transLogos* (2020). Her scholarly production also includes the translations of documentary films which have been awarded, selected, shortlisted, or shown, at international film festivals such as FIPA, the Cracow Film Festival, etc.

Emmanouela Patiniotaki
University College London

Audio Description for Dance Performances: An Artistic and Collaborative Approach

Abstract

Dance performances are one of the most difficult events to audio describe, as the onstage reality does not only serve the plot of a choreography, but it also “[creates] and [recreates] a visual array abstracted from narrative content” (Kleege 1994, 9). The nature of dance performances often requires the use of specialised terminology in the audio description, although the audience of the performance is not necessarily expert in dance or performances. To achieve an effective description, balance between the satisfaction of people with some knowledge and people with no knowledge on the topic is needed. However, this is not the only balance that the audio description needs to achieve. Dance performances are markedly events preferably enjoyed live, more than any other type of performance, and the various meanings that are captured by movements, facial expressions, music, and visual effects, rather than a verbal script -even a cryptic one- that is meant to unfold a certain meaning, makes it impossible for the audio describer to work alone. Based on the example of *A Clear Midnight*, a performance choreographed by Maria Koliopoulou, and audio described in Greek by the author for the 2021 Athens Epidaurus Festival, the aim of this paper is to analyse a more collaborative and creative approach to audio description, one that is mostly called “integrated” audio description and aims at “connecting both audience and performer to each other and the artistic content of a piece in a positive way” (Cavallo 2015, 133).

1. *Introduction to Audio Description and contemporary dance*

Audio Description (AD) is “a precise and succinct aural translation of the visual aspects of a live or filmed performance” (Hyks 2005, 1), or as Fryer defines it, “a verbal commentary providing visual information for those unable to perceive it themselves” (2016, 20), thus helping blind and partially sighted people access

live or pre-recorded audiovisual media. As Mills (2015, 2) demonstrates, AD can imply much more than the description of images, for “[d]epending on the source medium, it can include the reading aloud of text; explanatory remarks on sound cues, noises, and musical themes; and descriptive narration about visual elements such as settings, actions, costumes, and facial expressions”.

Patiniotaki (2019) suggests that it is exactly this intersemiotic nature of AD that has made the joint study of AD in the field of Translation more complicated than other types of Audiovisual Translation, such as subtitling and dubbing, where the translation practice is more ‘evident’ in the way information is transferred. Fig. 1 below is the author’s attempt to visualise signal transfer in AD, whereby “[t]he audio of the source text is retained in the target text and can be both verbal and non-verbal, and the audio describer transfers it as such, with or without verbal additions, while the visual content is transferred through verbal means”.

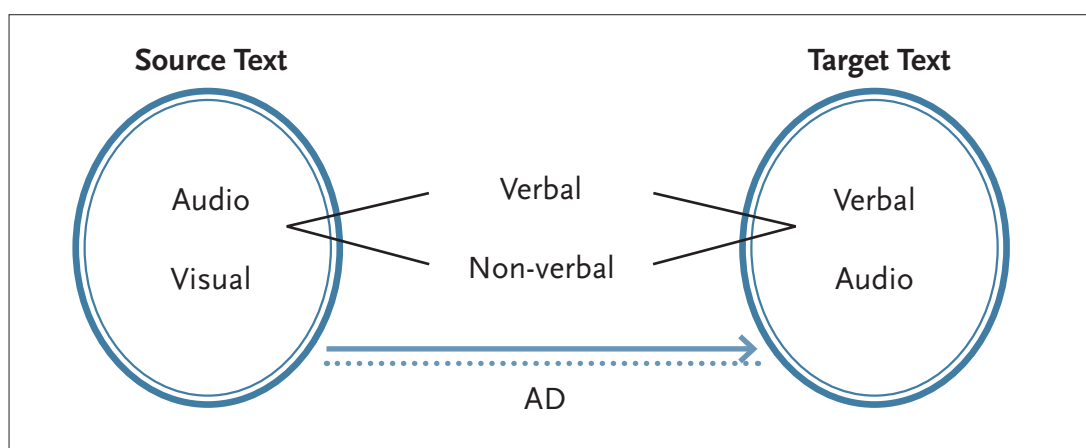


Fig. 1. Signal transfer in AD (Patiniotaki 2019, 86)

Apart from the complexity related to its recognition as a type of translation (Patiniotaki, 2019), AD is characterised by creativity, potentially to an extent exceedingly rare to experience in other types of translation, since professionals are expected to produce scripts based on the existing content (audio and visual, verbal and non-verbal). At the authoring stage, a number of parameters need to be taken into consideration, mainly: a) the information provided in the original script and the audiovisual elements of the material that is to be audio described, b) the style and the purpose of the script and the original content,

c) the medium of delivery (i.e. television, cinema, theatre, exhibitions and the like), d) the manner of delivery (i.e. open and heard by all or closed and heard through headsets), and last but not least e) the needs of the audience.

Quoting Dolmage (2014), Mills suggests that AD is a genre of ekphrasis (i.e. expression): “In Disability Rhetoric, Dolmage discusses the destigmatizing effect of this move; ekphrasis encourages us to imagine ‘accommodations’ for people with disabilities as adding artistic and rhetorical value, not simply transposing or distilling meanings” (Ibid.: 2). These authors have recognised the personal aspect involved at the authoring stage, with describers’ decisions being determined not only by the needs of the audience for equal access to information, but also the need to experience art. The notion of ekphrasis and creativity in AD is not as welcome in all contexts, with guidelines often purposefully issued to restrict subjectivity (Fryer 2016, 165).

Among the types of content that can be audio described, dance performances could be considered as the most demanding one, and one that cannot be restricted with guidelines due to the complete lack of verbal reference as well as its live provision. An even bigger challenge for an audio describer is contemporary dance, which is characterised by “ephemerality, corporeality, precariousness, scoring, and performativity” (Lepecki 2012, 15), distinguishing it from all other kinds of dance performances. Kwan (2017) explains that in addition to the contemporaneity of such performances, i.e. their temporality as performances that take place in a particular period, they are also tied to it in a peculiar way. Citing Lepecki, Kwan (2017, 39) refers to the “ontological definition of dance as a time-based art, of dance as inherently in time, thus inherently contemporary”, highlighting in parallel the ‘constitutive quality of dance’:

[T]his constitutive quality of dance when placed into a visual arts framework, provides the potential for political and aesthetic radicalism. That is, when situated alongside the typically static visual arts or when framed, for example, in the institutional structures of a museum, dance “as a practice of contemporaneity” is radical.

Temporality though can also be found in the form of delivery of such productions. In search for technological solutions for pre-recorded AD in live events, Vander Wilt (2020, 771) argues that “[l]ive theatrical events pose an interesting problem for AD services. Like fixed media, the descriptions must be timed appropriately so as not to disrupt other aural aspects of the show (musical numbers, dialogue, etc.)”. However, live events are rarely identical, constituting

the content that the audio describer build the script around fluid. Among the various elements that can be different among performances are a) changes in the script and reorganisation of the plot (either due to human parameters or late decisions not communicated with the describer), b) problems with technical parameters of the event (e.g. lighting), and c) change of venue (e.g. works on tour). All these call for instant decisions that only a describer who has deeply studied and understood a play can make. Nevertheless, temporality is not the only challenge a describer needs to address in a live performance, especially in a dance performance and, more importantly, in a contemporary piece. The biggest challenge lies in the decisions of what to include in the description, how to express it and how much to interpret from the dancers' movements.

One of the characteristics of contemporary dance is that it is expressive and characterised by fluidity in the dancers' movements, allowing for a variety of bigger dance genres to be produced in contemporary versions, e.g. jazz, lyrical, ballet etc. This means that contemporary dance is not simply a genre of its own, but it can be found both as an added value/characteristic of a more mainstream type of dance, or as an individual type, allowing dancers with divergent backgrounds to be trained accordingly and join a contemporary show. Due to its free nature and diversity, contemporary dance has also benefited mixed and dedicated dance groups and initiatives with disabled dancers. Panagiotara (2019), reporting on the iDance educational Erasmus+ project as part of the Europe Beyond Access initiative, explains how contemporary dance acts in a democratising manner allowing for wide collaboration and experimentation, while respecting difference and enabling diversity, all of which are materialised in the form of dance education in inclusive dance groups. It could thus be argued that the more inclusive dance groups available in a country, the bigger the chances of disabled dancers participating in such a group, and by extend the number of disabled people attending performances out of interest in dance both as audience and as artists.

2. Integrated and collaborative Audio Description

Subjectivity and other characteristics of AD have been discussed mostly in the context of AD for the cinema, as this form of AD could be considered more restricted and conventional since the temporal parameters and the existence of

audio verbal elements in most cases lead to the production of an AD that cannot deviate too much from the content in terms of interpretation. Especially when adherence to guidelines is required, objectivity may be specifically requested. However, objectivity does not only lie in the way AD is written and recorded, but also in the choice of information to be included in the AD script. As mentioned in the previous section, those choices are less clear when it comes to live performances, especially in the absence of scripts, which do not always allow for a clear determination of a plot or a line of events, often requiring interpretation of what is presented on stage.

In the ADLAB Audio Description guidelines of 2015, Remael et al. recognise subjectivity at the level of interpretation based on the acceptance that the audio describer is a viewer, and thus has their own understanding of what they see and decide how to ‘translate’ it based on their understanding. The authors of the guidelines argue that “no one ever sees the same film” and that “[t]his is no different for the blind and visually impaired audience since it is just as heterogeneous as the sighted one” (Remael et al. 2015, 16), and go on to suggest “a balance between a personal interpretation and personal phrasing (subjectivity) and more text-based interpretation and phrasing (objectivity) that leaves room for further interpretation by the blind and visually impaired users” (Ibid.). This admittedly liberating approach could entail risks when there is no text to assist viewers’ comprehension and their interpretation of what is described to them. Although the authors suggest that an integrated and collaborative approach to AD is required for all artistic content, with focus on contemporary dance performances, they consider that it is of paramount importance.

Fryer (2018) clearly determines two types – and two poles – of AD, Traditional AD (TAD), and Integrated AD (IAD), with the first one being characterised as neutral, non-auteur, and collaborative only among audio describers, which could lead to the dissatisfaction of creators with the outcome. On the other hand, IAD is seen as a more creative process that allows for collaboration between the audio description team and the artistic production team. The outcome of such collaborative approaches to AD can be more creative and artistic than that of TAD. In fact, for IAD to be possible, creators need to be aware and in complete agreement with the provision of AD. The author of this paper has often had to produce AD for live events where the creators were either not aware that the service should become available (usually when a performance is provided as part of an accessible festival), or

they were against any ‘evident’ provision of the service that could affect the experience of the sighted audience. The latter has not been experienced at the level of open provision of the service, since the author has taken on such projects only when the request came directly from the artistic team. Yet, they have found themselves in situations where the service was requested due to external requirements, e.g. a requirement for a performance to be accessible in order to receive governmental funding. When collaboration directly with the creators was not feasible, the author was forced to look for alternative routes of integration¹ or a more traditional approach.

It is important to clarify that IAD in this paper is not used to refer to open descriptions only. It refers to descriptions that have been produced and delivered artistically, whether in an open or in a closed format, as a result of collaboration with the artistic team and the utilisation of artistic skills of the describer, e.g. voice acting and positioning according to the content, use of vocabulary to engage, entertain, as well as educate, and more. We could thus talk about a more creative and collaborative approach to AD, which is integrated to the original product, regardless of the mode of delivery.

Udo et al. (2010) characterise their AD for Shakespeare’s Hamlet ‘unconventional’, in that it was designed in collaboration with the creative team to fit the whole style of the production. It could of course be argued that IAD and collaborative AD are two different things but, traditionally, collaborative AD in the industry has been used to refer to more than one describer working on the same AD. At the same time, open AD is very clearly defined based on its mode of delivery. Based on the above, it could be considered that the parameter of artistic integration is stronger in the definition of IAD mentioned above and is thus used hereby to refer to an artistically produced AD significantly enhanced by the collaboration between the audio describer and the artistic team. Further to that, Udo and Fels (2010) refer to IAD that can be fine-tuned to serve different purposes, removing the mode of provision from the parameters that make AD integrated. On a similar note, Whitfield and Fels (2013) identify another type of AD, hybrid AD, which combines characteristics of TAD and IAD, with AD being produced creatively and emotively, but after the production stage. However, the purpose of the current paper is not to strictly define the different forms of AD or categorise the specific type of AD for dance performances accordingly.

1 Collaboration with other members of the artistic team.

3. *Audio describing A Clear Midnight*

A Clear Midnight is a 2021 production. It is a contemporary dance performance choreographed by Maria Koliopoulou, and audio described by the author for the 2021 Athens Epidaurus Festival. The choreographer was inspired by Walt Whitman's poem *A Clear Midnight*, which was published in the section "From Noon to Starry Night" of the seventh edition of *Leaves of Grass* (1881).

A Clear Midnight

This is thy hour O Soul,
thy free flight into the wordless,
Away from books, away from art,
the day erased, the lesson done,
Thee fully forth emerging, silent, gazing,
pondering the themes thou lovest best,
Night, sleep, death and the stars.

This poem functioned as a source of inspiration for the three people who conceived the idea of the performance: Vaggelis Artemis, Yiannis Isidorou and Maria Koliopoulou, which was choreographed by the latter and performed by nine women. The Proxima Dance Company that performed at the Epidaurus Festival was founded in Greece in 1996 and it is based on the ideal of utilizing the dance medium to foster communication within the wider community. The Company works "as a collective of artists, allowing for diversity to emerge and be integrated in the creative process. Its productions vary in context, structure and choreographic style and they have been presented in different performing platforms such as museums, theatre stages, industrial and open spaces" (Proxima Dance Company, 1996-2022). With four out of nine dancers being disabled, the group also bears social characteristics that are closely linked to the rights-based approach to access services, as presented by Patiniotaki (2019) based on the social model of disability, although the author considers that this human right of equal access to entertainment should be recognised, and the relevant needs be satisfied much more broadly, regardless of the participation of disabled artists in productions.

The following paragraphs summarise the main challenges of AD in *A Clear Midnight* in terms of the content, the timing of the script, the scripting process,

the management of visual elements, voicing annotations, anchoring, decisions related to building concepts and characters and providing a context for the performance, during the preparation, script finalisation, and live delivery of the audio description, followed by the practice applied. Throughout this account, special attention is paid at the collaboration between the describer and the artistic team towards the provision of a high-quality description that carries the meaning as it was meant to be presented by the creators, understood by the artistic team, and interpreted and adopted by the describer for the purposes satisfied by the AD service, i.e. giving access to a contemporary dance performance for audience with limited access to the visual channel of communication.

3.1 Challenges linked to the nature of the performance

Audio Describing *A Clear Midnight* was demanding because of the peculiar nature of the performance. In addition to the challenges mentioned in the previous sections, the visual elements that complemented the performance made the task of audio description a really demanding project. The stage and the on-stage setting, the video that played live during the performance, the constantly changing clothes of the dancers, the lights that were stabilised a couple of days before the performance, the continuity of the movement patterns as well as their individuality by dancer, the diversity among dancers, the innerness of the dance patterns, the dancers' breathing techniques that were resonant throughout the performance and were directly linked to the dancers' constantly changing positioning and movements, made it extremely difficult for the describer to prepare a solid draft early at the preparation stage. That led to a series of drafts that would change after each rehearsal based on discussions with the artistic team.

3.2 Preparation and collaboration

The describer of this performance was offered no preparatory materials before attending rehearsals, other than a generic description of the performance as provided at the promotional material of the Athens Epidaurus Festival (online, 2021):

Midnight in a bar, with performers in the role of patrons, taking over the stage and leading to a place where the ecstatic body rules supreme, beyond conventions and obstacles. Nine dancers, with or without physical disabilities and visual impairment, create a piece verging on ‘dance epidemic’.

How are communities built? What is the use of scapegoats and the role of ritual violence? These questions inform the choreographic research, drawing on both the element of surprise and the optimism suggested by immediate experience and being present in the moment.

The describer contacted the creator to find out the source of inspiration for the performance, which led them to study the reference poem and various interpretations of it in relevant bibliography. However, the nature of the performance required live attendance of rehearsals for a clearer picture to be shaped. As Braun (2008, 6) argues, “in audiovisual texts, signs from different modes of expression are used to create meaning jointly”. The describer needed to attend more than ten rehearsals in order to build the mosaic of the performance since a) before the week of the performance rehearsals took place in a different location, whose dimensions were different to those of the stage, b) decisions on the clothes that add to the essence of movements in dance were finalised during the last week and underwent constant changes before then, c) the way the nine women spread on stage would be different when all stage props would be added on stage. On the other hand, the team was prepared so well that the core of the performance did not change during the rehearsals attended by the describer.

During the first three rehearsals, the describer focused on capturing the movements and then replicating them to grasp the movement as similarly as possible with the dancers. The describer also studied the breathing techniques of the dancers following the voice instructor’s, Anna Pagalou, training on site during the rehearsals. The describer would discuss their understanding and interpretation of each art of the performance and the movement patterns with dramaturgy consultant Betina Panagiotara and the choreographer, who kindly directed the describer towards their visualisation of the performance.

3.3 Building concepts and characters together

Before attending the rehearsals, the audio describer re-visited basic contemporary dance terminology, a task that was facilitated by the fact that the describer has

participated in contemporary dance groups in the past and has some basic knowledge of most of the terminology used in that context. The idea was to not base the description on specialised terminology, but to be able to understand the choreographer's instructions to the dancers and transfer the essence to the audience. In the context of film productions, references are made to standard versus cinematic AD with the use of cinematic terminology. Fryer (2016, 133) explains that "access not only to the visual elements but also to the visual style of the film is essential if the AD user is to be on the same footing as members of the sighted audience", a problem for which the Fryer identifies two solutions: a) the implementation of an audio introduction, and b) the balanced use of relevant terminology.

The describer asked for the patterned movements of the dancers like aerials on stage (fig. 2) to be explained both with technical terminology and with similes. For example, explanations like "the dancer rotates like a spinning top" or "the dancer raises her hands like tree branches," were included in the description of "spinning rotations," and "opens her arms like branches around her body [trunk]." This need is also expressed by Margolies who argues that "[g]enerating new metaphors based in tactile and kinaesthetic experience, [AD scripts] reflect sustained attention to the embodied rather than the literary aspect of performance" (2015, 13).



Fig. 2. *A Clear Midnight: Aerials* (Property of Kiki Papadopoulou)



Fig. 3. *A Clear Midnight*: Cross (Property of Kiki Papadopoulou)

The describer focused on retaining a balance between the creators' intended skopos and their own interpretation as a viewer, considering that the depth of the creators' analysis of their performance is often different to those of a person watching the performance for the first time. The dynamics of the prevalence of one view over the other were managed with in-depth explanations of the audio description process and lengthy discussions on what information a blind person needs in order to enjoy the performance. The describer sent five of the eight drafts they created between the fourth and the final rehearsal asking for reviews and advice in terms of the terminology used, while interesting dilemmas occurred. On some occasions, there was a need for the describer to defend choices that were relevant to AD vocabulary and the information provided against more simplistic and artistic approaches (for example, repeated reference to the positioning of the dancers on stage which the describer also combined with their proximity to the audience, thus giving hints when the dancers' breathes were closer to them), while on others, the suggestions and explanations of the artistic team were extremely helpful and solved serious vocabulary issues (for example, determining that a dancer was raised in such a manner to form a cross helped in the description of the shape created by the dancers, see fig. 3).

One of the most interesting challenges of this performance was the identification of the nine dancers. Although their movements produced a linear result overall, each dancer had an individual pattern that was unique and created a unique dancing personality of them. However, most patterns looked similar in terms of their spinning and whirling effects. The determination of different movements was achieved through two means. The first was to ask the choreographer and the voice instructor what each dancer's breathing point and centre of their movement was, e.g. lower waist, diaphragm, back, neck. This allowed the describer to focus on the role of that body part and combine it with the description of the final movement. The second means employed towards that direction was a session with the dancers where they were asked to describe themselves as entities in the performance and their patterned movements using three to four words each. This is a technique that the describer always applies to make safe, respectful, and informed decisions when describing each artist. Based on that, when a dancer did not mention their impairments, and their impairments were not

portrayed in any way through their movements, no reference was made in the script, e.g. a dancer with sight loss. When their impairments manifested through an aid, descriptions of the individuals would only refer to the aid once and then let the audience hear the sound of the aid when in motion or when it touched a surface. When impairments manifested through the dancers' movements, the focus of the description was on the movement and no additional personal information was given. After all, when describing their role in the performance, all dancers focused on their feelings, their strength as characters and their movements, and the decision of what to declare was made in mutual agreement with the whole artistic team, satisfying the describers' personal views on disability and the creators' aims towards diversity and inclusion in their dance teams.

After authoring the drafts and receiving the relevant feedback, this collaboration resulted in a description of high quality due to the extremely expressive, yet informative vocabulary and expressions used. The constant exchange of ideas between the describer and the artistic team was considered extremely essential for the specific performance, where the describer was expected to prepare a script with no verbal basis, with very little background information to start with.

3.4. Describing the visuals, matching the sounds

The describer also collaborated with members of the artistic team that were responsible for the visual outcome of the performance. They requested rehearsals with the performance clothes to measure them, touch them, take pictures, and describe them as accurately as possible. Essential information on the types of fabrics and the cuts was shared by Marios Rammos, the costume designer, while discussions with the artistic team on the rationale behind the choice of each piece of clothing helped in scripting descriptions whereby the dancers' clothes were presented for purposes of identification, always in support of the movement patterns of each dancer.

Further to that, the artistic team provided images of the settings with the exact dimensions of all props (fig. 4), while discussions followed on the colours and the materials. Final checks were necessary on site and the description of the setting was completed during the last week.

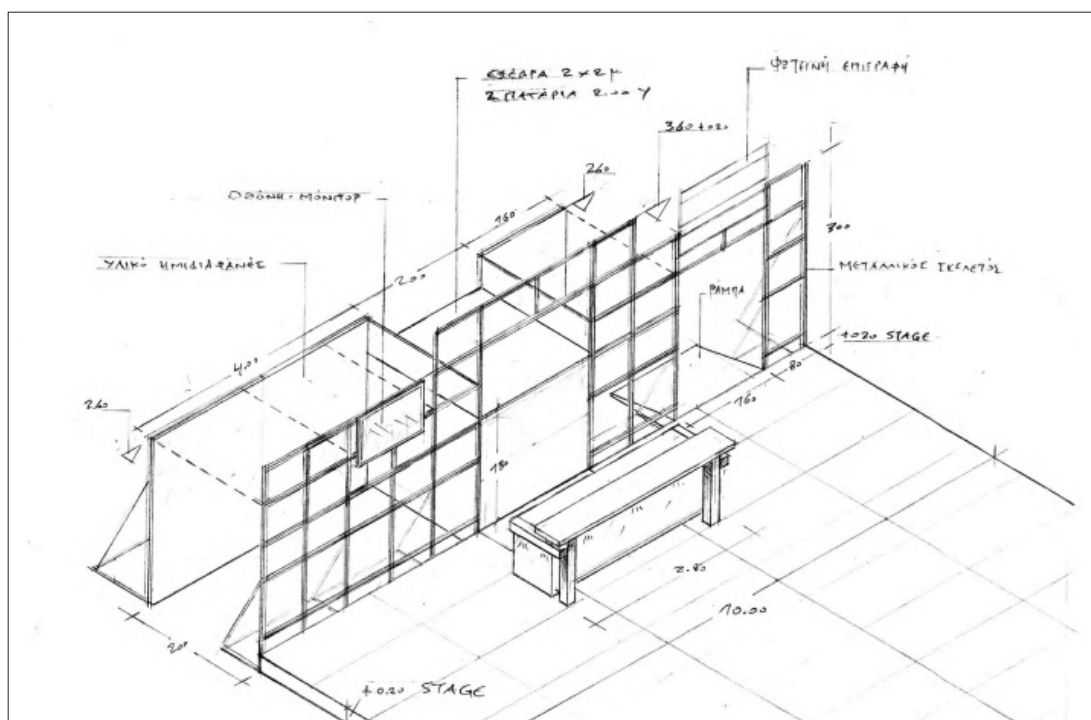


Fig. 4. *A Clear Midnight*: Setting (Property of Thodoris Artemis)

Another crucial element of the project was an added video (see fig. 2) that was projected on stage during the performance. The video included scenes from old Athens neighbourhoods playing in loop, which required description. The decision made by the describer was to match the video content with certain parts of the performance when reference to that would not cause confusion to the audience. The fact that the scenes of the video appeared in a loop allowed the describer to pick those points in action where patterned movements were repetitive on stage and no major changes took place (e.g. patterned strolling for five minutes, see fig. 5).

The video was shared with the describer by the creator, Yannis Isidorou, who kindly explained the logic of implementing those scenes in the performance. An interesting characteristic of the video is that it was distorted with parasites, and the describer made sure this information was mentioned during the audience. The lighting design was also of particular importance in the performance. Further to its on-stage functionality, it served in the prioritisation of information when moving from one dancer to the other, as well as to transfer the visual effect shaped between highlights and shadows on stage.



Fig. 5. *A Clear Midnight*: Stroll (Property of Kiki Papadopoulou)

Sound played a key role in the performance and the describer needed to make sure to pause when sounds had a meaning to the content, as well as to allow the audience to identify the dancers based on their body sounds and their breathes. Sounds made by wheelchairs and canes were allowed to be heard, which also helped in referencing and identification (see previous section). Breathing synchronies among dancers were also offered the describer's silence to help achieve a haunting and immersive experience. All movements that resulted in sound produced by body parts, e.g. fast steps, rotations, hands banging on a dancer's waist, falls on the ground, and the like, were allowed to be heard clearly, and were accompanied by a clarifying descriptions, e.g. "[the wheelchair stops] she turns to the dancer standing next to her [pause for turn], pauses for a while [pause for silence], [wheelchair break] and starts approaching her slowly from the left". Pauses were considered necessary as the fact that a performance does not have a script should not mean that the describer needs to speak constantly. The performance should 'breathe' and allow for all elements of the content to reach the audience. The music of the performance was studied carefully, and when strong effects were heard through the music, the describer tried to create pauses, to allow the music atmosphere to reach the audience.

For that portion of the audience that needs audio description to equally access a dance performance, another important auditory element is the describer's voice. Voicing plays an extremely significant role in the way the audience realises the play. If the voice tone and positioning are out of context, that could form an alienating factor, thus not promoting engagement of the audience. The describer identified the essence of the play as dark, mystic, often intense, and at times calming, and changed the volume and the intensity of their voice accordingly, with annotations indicating those changes in the script in the form of reminders. Having studied voice positioning and orthophony, the describer also asked the voice tutor of the performance to show them the breathing point of the dancers, which acted as the centre for their dancing patterns, and voiced the AD with the same voice positioning. Interestingly, acquaintances of the describer did not recognise the describer's voice who was later asked who did the voicing of the AD, as it sounded like an actor specifically trained to a dark delivery for the performance.

3.5 *Timing with no scenes*

Timing AD for the cinema may be a process whereby describers face a restrictive parameter in terms of expression and coverage, yet in dance it can be both a blessing and a curse. On one hand, the absence of a script and a series of scenes gives the describer the space to offer a longer description and provide information a little later if there are various visual elements that need to be described throughout the performance, thus avoiding massive condensation of the AD script. The negative side to that is that the describer can get lost if something changes in the performance, and they need to be alert and change the order of their description chunks instantly or describe the performance without textual references. In essence, when describing dance performances with many dancers on stage, the script acts as a safety net, in case the describer gets stuck or stressed or in case of a technical issue, because close attention to what is happening on stage is needed and reading from a script is neither advisable nor possible if one wants to be precise and immersed in the performance they are describing. Hermosa-Ramírez (2020) lists this preparedness as one of the advantages of live AD as opposed to automated and recorded AD. Further to the above, as Holland (2009) puts it, the AD script should not be reduced to a series of actions. It needs to be more than that.

To achieve good timing, the describer of the performance under discussion transformed visual and audio elements into anchors. Massive changes in lighting, i.e. lights on and lights out or changing lighting colour, alteration of areas of the stage that are lightened up and highlights or darkening of people and spots indicated a ‘change’ for the AD and allowed the describer to identify three major parts of the performance, and several other thematic areas. For example, “[LIGHTS ON, 1, 2, 3...]” indicates that once the lights are on, the describer will count to three and then start the description of new positioning of the dancers on stage, or “[LET THEM BREATHE]” indicates a purposeful pause to listen to a specific sound live and then move on with the description, while “[VIDEO]” indicates that it is time to combine the video content with the description. Within the AD script, it was useful to apply a variety of colours and fonts to highlight these anchors and to easily locate them. One important note relevant to the synchrony between the video and the AD script is that the describer noticed that there was a technical issue during the rehearsals, which could easily be repeated during the live performance, and thus decided to keep

the video script on a different file, so every time the “[VIDEO]” indication was seen in the AD script, they turned to the video AD script to link the most suitable information to the performance.

As mentioned above, sound played a vital role to the feelings that the creators wanted to cause to their audience and was thus respected as much as possible around the script. Music was also used as an anchoring device since the dancers were tuned to it, consciously changing patterns, and subconsciously altering dynamics in their movements based on the music and the sound effects. An example of such anchors is “[PAUSE TO HEAR BANG] – [SPEED UP]”, which informs the describer of the pause as well as the effect the pause should have on their narration. After the banging effect, the dancers would speed up, so the describer decided to match their narration speed to their movement.

4. Audio Introduction: Sharing the context

Audio Introductions (AIs) are usually short pieces of prose that offer information about the content, i.e. details about characters, costumes, cast, filmic language or even the plot and the creative team (Fryer and Romero-Fresco 2014). In the context of a contemporary dance performance and based on the aesthetics of the performance and the AD, as described above, it was considered wrong to provide information about the dancers ahead of their entrance to the stage, as that would affect the order of information as the creators wanted it to be delivered. That was the describers’ suggestion, and it was applied in agreement with the creators. At the same time, the cryptic nature of the content left a lot of room for specifications as to ‘what to expect’, and AI was thus used towards that direction, and to balance the visual effects that can be lost during an audio-described performance, or those that may be left out to avoid overloading the audience with interpretations. It was decided that interpretations will only be available through the vocabulary and the expressions used to describe movements and facial expressions. So, the AI was implemented to enhance understanding of the plot.

The AI consisted of three parts: a. description of the setting, b. introduction to the performance, and c. link to the main reference of the performance, the poem. In the first part, with reporting tone, the describer introduced the festival, the theatre, and the whole setting with all on-stage props, saving time by only

mentioning them in the form of reference later in the AD. In the second part, with narrative tone, the describer decided to include the choreographer's note, along with information about the poem where it took its name from. That way, the audience had equal access to the creators' inspiration. In the last part of the AD, with prose tone, the describer read a translation of the poem in slow speed, and then paused before the lights turned on and AD began. The choice to leave any reference to the dancers out of the AI was also enhanced by the fact that the first part of the performance included a solo performance of one of the dancers, with only her back visible in the darkness. The describer thought that any reference to the dancers that would only appear on stage following the solo would be forgotten by the time the dancers got on stage, since there is no script and no actors' voice to link their delivery to.

5. Further steps and concluding remarks

The preparation and the delivery of the AD for *A Clear Midnight* proved to be one of the toughest AD ventures for the describer, requiring a substantial amount of time at the preparation stage, more than ten rehearsals, good physical preparation, and open discussions and collaborations with the artistic team. Despite the challenges, the feeling such a project leaves to all those participating in it cannot be less than rewarding. Discussions with the team indicated appreciation on everyone's dedication to the project, while the dancers expressed great satisfaction that their views were taken into consideration. Mutual respect was expressed between the describer and the choreographer and the dramaturgy consultant who were actively involved in the revisions of the AD draft and affected the outcome of the AD. The choreographer and the dramaturgy consultant massively contributed to the integration of the service in the performance, by making successful suggestions regarding terminology and vocabulary, style, and prioritisation of information, which helped the describer understand the plot as well as create a script that would allow the audience to understand the performance the way the creators intended for the people who would attend their performance.

Revisiting the definition of IAD cited in the first section of the article, taking this contemporary dance performance as an example, it could be said that IAD is achieved when a balanced collaboration between everyone

involved in a performance and the audio describer is agreed. Based on the definition, IAD needs to also satisfy the condition of being provided in open mode, and heard by all, yet the current paper does not discuss this parameter. Although out-of-scope here, a relevant article by the same audio describer aims to address this parameter too (Patiniotaki 2022), and further discuss the case of AD as a role, i.e. the application of the describer-as-character approach (Fryer, 2018) in a contemporary performance, and in particular how the sighted audience receives AD in this context. The latter is considered particularly important for the constant revision and improvement of AD for the author of this paper and, despite the fact that the conditions of delivery of the currently discussed performance did not allow the collection of formal feedback for the AD, due to measures taken for the COVID-19 pandemic in Greece, a questionnaire designed for all users has been used in performances following *A Clear Midnight*.

Finally, apart from the reception of AD by the audience, “participatory accessibility”, as Di Giovanni (2018) calls it, could be another interesting way to approach contemporary dance performances, allowing the audience to actively contribute to techniques for AD that would work best according to the context.

Bibliography

- Athens Epidaurus Festival. 2021. *A Clear Midnight*. https://aefestival.gr/festival_events/clear-midnight-2/?lang=en (accessed 06/11/2022).
- Braun, Sabine. 2008. "Audio-description Research: State of the Art and Beyond." *Translation Studies in the New Millennium*, 6: 14-30.
- Cavallo, Amelia. 2015. "Seeing the Word, Hearing the Image: The Artistic Possibilities of Audio Description in Theatrical Performance." *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 20, no. 1: 125-134. <http://doi:10.1080/13569783.2014.983892>.
- Di Giovanni, Elena. 2018. "Participatory accessibility: Creating Audio Description with Blind and Non-blind Children." *Journal of Audiovisual Translation* 1, no. 1: 155-169. <http://doi:10.47476/jat.vii.50>.
- Dolmage, Jay. 2014. *Disability Rhetoric*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Fryer, Louise. 2016. *An Introduction to Audio Description: A Practical Guide*. London and New York: Routledge. <http://doi:10.4324/9781315707228>.
- Fryer, Louise. 2018. "The Independent Audio Describer is Dead: Long Live Audio Description!" *Journal of Audiovisual Translation* 1, no. 1: 170-186.
- Fryer, Louise, and Romero-Fresco, Pablo. 2014. "Audio Introductions." In *Audio Description: New Perspectives Illustrated*, edited by Anna Maszeroska, Anna Matamala, Pilar Orero, 11-28. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Hermosa-Ramírez, Irene. 2020. "Delivery Approaches in Audio Description for the Scenic Arts." *Parallèles* 32, no. 2: 17-31.
- Holland, Andrew. 2009. "Audio Description in the Theatre and the Visual Arts: Images into Words." In *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, edited by Gunilla Andermann and Jorge Díaz-Cintas, 170-185. Basingtoke: Palgrave Mcmillan.
- Hyks, Veronika. 2005. "Audio Description and Translation: Two Related but Different Skills". *Translating Today*, 4: 6-8.

Kleege, Georgina. 2014. "What Does Dance Do, and Who Says So? Some Thoughts on Blind Access to Dance Performance." *British Journal of Visual Impairment* 32, no. 1: 7-13. <http://doi:10.1177/0264619613512568>.

Kwan, SanSan. 2017. "When Is Contemporary Dance?" *Dance Research Journal* 49, no. 3: 38-52. <http://doi:10.1017/S0149767717000341>.

Lepecki, André. 2012. "Introduction: Dance as a Practice of Contemporaneity." In *Dance*, edited by André Lepecki, 14-23. Cambridge and MA: MIT Press.

Margolies, Eleanor. 2015. "Going to Hear a Dance." *Performance Research* 20, no. 6: 17-23. <http://doi:10.1080/13528165.2015.1111044>.

Mazur, Iwona. 2020. "Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches." In *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, edited by Łukasz Bogucki and Mikołaj Deckert, 227-248. London: Palgrave Macmillan. http://doi:10.1007/978-3-030-42105-2_12.

Mills, Mara. 2015. "Listening to Images: Audio Description, the Translation Overlay, and Image Retrieval". In *The Cine-Files* 8, Dossier on Film Sound. (Spring). <http://www.thecinefiles.com/wpcontent/uploads/2015/06/MaraMillsCINEFILES8.pdf> (accessed 06/11/2022).

Panagiotara, Betina. 2019. *Dance & Disability: A Research on Inclusive Dance Education & Training in Greece, Netherlands, Sweden and the UK*. https://www.academia.edu/38655040/Dance_and_Disability_A_research_on_inclusive_dance_education_and_training_in_Greece_Netherlands_Sweden_and_the_UK (accessed 06/11/2022).

Patiniotaki, Emmanouela. 2019. *Audiovisual Translation in Education: Towards a Universal Design for Accessible Online Content*. PhD Thesis. Imperial College London.

Patiniotaki, Emmanouela. 2022. "Live, Open and Integrated Audio Description in Greek Tragedy Contemporary Performance "Antigone". Special Issue of *Journal of Audiovisual Translation*, "Beyond Objectivity in Audio Description: New Practices and Perspectives", edited by Nathalie Mälzer, Eva Schaeffer-Lacroix and Maria Wünsche (abstract accepted, in writing).

Proxima Dance Company. 1996-2022. *Company – Proxima Dance Company*. <http://www.proxima.gr/company.php?lang=en> (accessed 06/11/2022).

Remael, Aline, Reviere, Nina, and Gert Vercauteren. 2015. *Pictures Painted in Words*. ADLAB Audio Description Guidelines. Trieste: EUT.

Udo, John-Patrick, Acevedo, Bertha and Deborah I. Fels. 2010. "Horatio Audio-describes Shakespeare's Hamlet: Blind and Low-vision Theatre-goers Evaluate an Unconventional Audio Description Strategy." *British Journal of Visual Impairment* 28, no. 2: 139-156. [http://doi: 10.1177/0264619609359753](http://doi:10.1177/0264619609359753).

Udo, John-Patrick, and Deborah I. Fels. 2010. "Universal Design on Stage: Live Audio Description for Theatrical Performances." *Perspectives* 18, no. 3: 189-203. [http://doi: 10.1080/0907676X.2010.485683](http://doi:10.1080/0907676X.2010.485683).

Vander Wilt, Dirk and Farbood, Morwaread Mary. 2021. "A New Approach to Creating and Deploying Audio Description for Live Theater." *Pers Ubiquit Comput*, 25: 771-781. [http://doi: 10.1007/s00779-020-01406-2](http://doi:10.1007/s00779-020-01406-2)

Whitfield Margot and Deborah I. Fels. 2013. "Inclusive Design, Audio Description and Diversity of Theatre Experiences." *The Design Journal* 16, no. 2: 219-238. [http://doi: 10.2752/175630613X13584367984983](http://doi:10.2752/175630613X13584367984983).

Whitman, Walt. 1881. *Leaves of Grass. Seventh Edition*. Boston, MA: James R. Osgood and Co.

Emmanouela Patiniotaki is a researcher and a service provider in the area of Accessibility for entertainment, information and education. She is a Lecturer at the Centre for Translation Studies, University College London. She teaches Audiovisual Translation and courses relevant to Translation Technology and Professional Translation, as well as Language Automation and Speech Recognition. She began investigating the practical application of Access Services in different scenarios in 2008, with studies on Subtitling for D/deaf and hard-of-hearing people, while in her doctoral research she presents a framework for the combination of different fields in order to achieve holistic access to content. She is the author of the lately published *National Subtitling Guide for Greek Television*, approved by the Greek Public Television Channel (ERT), the National Council for Radio and Television (NCRTV), and the Hellenic Federation of the Deaf (OMKE).

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

MISCELLANEA

Elisabetta Abignente
Università degli Studi di Napoli Federico II

“Par un trou dans le mur”. Memoria degli avi e quête identitaria in
Fadéla M’Rabet, Nina Bouraoui e Igiaba Scego

Abstract

The narration of the origins and the reconstruction of the family past represent a significant trend in the contemporary novel, as witnessed by the success of the *family saga novel*, the *family memoir* and the *récit de filiation* in the fictional production of recent decades. This phenomenon is not limited to the strictly European context but can also be observed in border territories as that of migration literature, in which family memory often has to deal with a colonial past. This article aims to reflect on these issues through a comparative reading of three novels by Fadéla M’Rabet (*Une enfance singulière*, 2003), Nina Bouraoui (*Mes mauvaises pensées*, 2005), and Igiaba Scego (*La mia casa è dove sono*, 2010). The quest for identity of these contemporary Afro-European women writers passes through the memorial recovery of a distant time (that of childhood and ancestors) and space (the country of origins), whose traces survive not only in memory but in their life choices and in their bodies.

1. *Anteriorità, interiorità, memoria*

Nel romanzo intitolato *Origines*, Amin Maalouf scriveva: “Nos ancêtres sont nos enfants, par un trou dans le mur nous les regardons jouer dans leur chambre, et ils ne peuvent pas nous voir” (Maalouf 2004, 24). L’immagine del buco nel muro, attraverso cui lo scrittore scruta inosservato i propri antenati giocare, ben incarna il paradossale rovesciamento che avviene quando un discendente si propone di raccontare la storia delle generazioni che l’hanno preceduto, dando vita sulla pagina a coloro dai quali è stato generato. L’interesse per la ricostruzione genealogica e per la narrazione del passato familiare di colui che scrive si presenta come un dato rilevante della produzione letteraria dell’*extrême contemporain*. Come mostrano, tra gli altri, gli studi di Dominique Viart et

Laurent Demanze sul *récit de filiation*, a partire dagli anni Ottanta si registra infatti in ambito francese e francofono, ma anche più in generale nel contesto europeo, un crescente interesse per il racconto delle proprie origini.¹

La scelta di narrare tra la seconda metà del Novecento e i primi anni del nuovo millennio la storia delle proprie origini potrebbe apparire come un ritorno alla tradizione, come un nostalgico omaggio a un’istituzione sottoposta a una profonda messa in discussione nei decenni presi in esame. Eppure, lo studio ravvicinato dei *family memoirs* contemporanei, intesi come romanzi familiari di stampo autobiografico, mostra qualcosa di diverso. Se i loro autori scelgono di risalire i rami del proprio albero genealogico non lo fanno per incensare il proprio passato o soltanto per trasmetterne nostalgicamente il ricordo, quanto per scandagliare, con passione speleologica, e in alcuni casi con ossessione documentaria, il sottosuolo delle dinamiche parentali, delle relazioni orizzontali e verticali che hanno dato corpo e forma alla propria struttura familiare e per capire se stessi attraverso uno studio anatomico della cellula della società che li ha generati. Il piano comunitario della vita in famiglia si incrocia così con quello individuale dello sviluppo della propria personalità dando vita a pagine che, pur ricorrendo a una notevole eterogeneità di mezzi espressivi, risultano legate dal comune intento di ricostruire, e freudianamente immaginare, le proprie radici.

La stessa ricerca delle radici, che può essere intesa non soltanto in senso genealogico e biologico ma anche in chiave letteraria, come riscoperta dei ‘padri’ ai quali ciascuno scrittore è debitore, si configura sempre come un’indagine dentro se stessi e come uno strumento quasi terapeutico di elaborazione del lutto.² In modo uguale e contrario, ogni memoria di famiglia rappresenta un filtro attraverso cui guardare alla storia collettiva di una comunità, di un paese, di un popolo. In questa dimensione interstiziale tra individuale e universale, privato e pubblico, personale e collettivo, uno e molteplice, risiede uno dei motivi di interesse del genere che altrove ho definito come “memorie di famiglia”.³

1 Per un approfondimento sul *récit de filiation* contemporaneo si veda Viart 1999, Viart 2016, Demanze 2016.

2 Sulla metafora del padre nel romanzo del Novecento si rinvia a Leoni-Lussone 2021.

3 La definizione del genere delle “memorie di famiglia” è stata oggetto della ricerca confluita in Abignente 2021. Il presente articolo va inteso come una possibile estensione del discorso condotto in quelle pagine e come primo tentativo, certamente non esaustivo ma da intendersi come perlustrazione iniziale, di allargare l’indagine lì proposta all’ambito del romanzo familiare autobiografico di migrazione e postcoloniale.

Se il problema della memoria, della sua evanescenza e della sua reale trasmissibilità, della possibilità di prenderla in carico quando i testimoni non sono più vivi per poterla raccontare, si conferma una sfida centrale della nostra contemporaneità, questa prospettiva si fa ancora più evidente nei contesti di migrazione. In questi casi, la memoria di una famiglia non può infatti identificarsi con la fissità di una dimora – *topos* e cronotopo del romanzo familiare – ma valica inevitabilmente i confini geografici, linguistici, culturali della comunità di appartenenza e si confronta con un ‘altrove’ anelato senza sosta, eppure mai del tutto assimilato. La memoria si offre in questo senso come strumento di riflessione identitaria posto all’incrocio tra la sfera dell’intimità e la storia collettiva, la dimensione temporale del viaggio lungo le generazioni e la dimensione spaziale della diaspora e della distanza.⁴

I tre romanzi oggetto della breve indagine proposta in queste pagine interpretano in maniera diversa ma complementare la dimensione del conflitto identitario e offrono una lettura femminile e intergenerazionale del problema della memoria coloniale, mostrando come la letteratura possa divenire il luogo di un vero e proprio ritorno del represso, anche in senso storico, e di un’elaborazione di un trauma vissuto a livello individuale e collettivo.⁵ *Une enfance singulière* (2003) della scrittrice, biologa e femminista Fadéla M’Rabet (nata a Skikda, in Algeria, nel 1935) racconta in una forma ibrida tra romanzo breve, racconto d’infanzia e saggio, la storia della sua numerosa famiglia attraverso le voci e i visi delle donne di diverse età che la componevano. Si tratta di una sorta di genealogia matrilineare nella quale il trauma del colonialismo si incrocia costantemente con la dimensione intima della realizzazione personale della donna in un universo dominato dagli uomini. Due anni più tardi, Nina Bouraoui, nata a Rennes nel 1967 da padre algerino e madre francese, trascriveva il suo percorso psicanalitico, intrapreso per affrontare la forte conflittualità provata nei confronti del proprio passato, nelle pagine densissime di *Mes mauvaises pensées* (2005, Prix Renaudot). Le origini maghrebine e i legami familiari affiorano in superficie attraverso un *je autofictionnel* ripetuto ossessivamente e destinato a confrontarsi con la condizione irrisolta dell’*entre-deux-mondes*.

4 Alcune chiavi di lettura interessanti del *postcolonial family novel* contemporaneo sono offerte da Mari 2021.

5 Per una ricognizione ampia e approfondita dei legami tra scrittura femminile e letteratura postcoloniale si rimanda a Curti 2019.

La specificità della storia coloniale franco-algerina non impedisce di rintracciare delle analogie con altri contesti di colonizzazione e migrazione come quello raccontato da Igiaba Scego nel suo romanzo più noto, intimo e autobiografico. In *La mia casa è dove sono* (2010, premio Mondello), l'autrice, nata a Roma nel 1974 da genitori somali, racconta la sua infanzia e adolescenza e la storia della sua famiglia prima della sua nascita. Ne emerge una topografia stratificata in cui le strade della capitale italiana si sovrappongono, come su una carta da lucido, al paesaggio urbano di Mogadiscio, scenario delle gioie e dei dolori dei genitori e dei parenti.

La forma ibrida di questi tre libri condivide con il genere del *récit de filiation* l'esigenza di riflettere sul duplice ruolo dello scrittore come erede dei propri antenati e testimone per le generazioni a venire e la dimensione del viaggio a ritroso nel proprio passato come percorso di scoperta di se stessi. Si finisce così per incontrare, in questi testi memoriali, una simile malinconia. Citando Pierre Bergounioux, Demanze descrive la filiazione come “l'expérience [...] de la secondarité” nella quale gli antenati riflettono come in uno specchio le inquietudini del discendente:

La famille est en effet le lieu du déjà-là, avec ses figures antérieures, ses rumeurs ancestrales et ses codes longtemps indéchiffrables. Mais aussi parce que les membres de la communauté sont autant de variations de soi, de rôles d'emprunt auxquels on s'essaye tour à tour. À la fois expérience de l'antériorité et conquête d'une intériorité. (Demanze 2016, 39).

La coppia anteriorità-interiorità si rivela in questo senso una chiave di lettura adatta a interpretare anche i romanzi in cui memoria familiare e memoria coloniale si intrecciano. Tuttavia, diversamente da quanto avviene in numerosi romanzi europei dell'*extrême contemporain*, l'indagine genealogica non è tanto legata in questi tre casi alla ricerca e allo studio di documenti di archivio (lettere, alberi genealogici, oggetti materiali), quanto al piano di ricordi, che riaffiorano in modo disordinato e intermittente. Accanto alle reminiscenze dirette, le sole fonti alle quali le tre scrittrici attingono sono costituite dai racconti ricevuti dai genitori e dei nonni, in continuità con la tradizione orale delle rispettive comunità d'origine. “La mémoire – osservava d'altronde Marguerite Yourcenar in *Quoi? L'éternité* – n'est pas une collection de documents déposés en bon ordre au fond d'un ne sait quel nous-même; elle vit et change; elle rapproche les bouts de bois mort pour en faire de nouveau de la flamme” (Yourcenar 1988, 274): la ricostruzione delle origini non può dunque che implicare il

lato psicologico ed emotivo del ricordo che sceglie di riattivare parti di sé che l'individuo non pensava di possedere.

In *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricoeur rifletteva sui legami tra memoria e identità in questi termini: “le cœur du problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication identitaire” (Ricoeur 2000, 98). È quel che accade anche nei romanzi qui riuniti, nei quali la fiamma viva della memoria è alimentata anche da ragioni culturali e politiche, nel senso ampio del termine, che confermano così l'idea di Aleida Assmann a proposito della memoria come un campo di forze in cui ciascuno fa la propria parte.⁶ Nelle opere prese in considerazione la ricostruzione genealogica può essere infatti intesa come uno strumento di “familiarisation de l'histoire”, nel senso indicato da Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo a proposito dei romanzi francofoni riuniti e mauriziani: “Cette construction d'une ancestralité vise à chaque fois à ‘familiariser’ l'histoire, à la rendre familière, mais surtout, à en faire une affaire de famille. [...] Le privé s'inscrit dans le collectif et inversement, l'histoire collective permet à l'individu de se situer et de recréer généalogie et mémoire familiale” (Magdelaine-Andrianjafitrimo 2006, 199).

Come accade in altri contesti di migrazione, memoria familiare e memoria coloniale finiscono per sovrapporsi continuamente ma il percorso del ricordo si rivela pieno di ostacoli e fratture. La rottura più evidente è quella geografica, a causa della quale i diversi membri di una stessa famiglia possono non avere più riferimenti identitari in comune. Questa separazione, che può realizzarsi tanto sull'asse verticale, tra generazioni diverse, quanto sull'asse orizzontale, “au niveau de la fratrie, en séparant ceux qui restent ‘au pays’ et ceux qui sont installés ailleurs” (Fabbiano 2009, 51), “empêche les membres de la famille d'avoir les mêmes repères et les mêmes points de vue sur le passé” (Ibid.) e rende ancora più complesso e frammentario il quadro collettivo di questa memoria del sangue e dello sradicamento.

2. “Il y a sa peau sous la mienne”

Une enfance singulière di Fadéla M'Rabet è una genealogia matrilineare che si svolge intorno alla figura della nonna paterna, Djedda, personaggio di statura mitica, una Ursula Buendía in versione algerina. La centralità di questa

6 Cfr. Assmann 1999.

“déesse tutélaire de la tribu” (M’Rabet 2003, 106), per la quale si potrebbe dire che si realizzi un “glissement du personnage de l’ancêtre au statut de héros” (Magdelaine-Andrianjafitrimo 2006, 202), si rivela sin dall’inizio del libro. Alla dedica – “À Djedda” – si lega strettamente l’incipit del romanzo, che si apre con una telefonata annunciatrice di lutto: “Allô, Fadéla? Djedda est morte. – Ce n’est pas vrai!” (Ibid.: 7). La notizia della morte della nonna innesca il desiderio di tornare con il ricordo agli anni dell’infanzia algerina dell’autrice, che ricorre alla seconda persona singolare come in una sorta di lettera che ormai non può più essere consegnata alla destinataria. La caratteristica principale di questa *mater familias* è costituita dalla sua relazione con l’atto del generare, del dare la vita. Djedda, pilastro della famiglia e della comunità, è anche l’ostetrica del quartiere, ruolo che incarna con una naturale solennità, come “une grande prêtresse, une déesse de la maternité et de la vie” (Ibid.: 109). Il parto, così come la successiva unzione e presentazione del neonato alla madre, viene descritto nei termini di un rito sacro:

Assistée de plusieurs compagnes, Djedda les avait délivrées dans leur chambre, sur un banc. L’une se mettait derrière la parturiente qu’elle enlaçait, les autres lui maintenaient les jambes. Conscientes de la grandeur de leur mission, elles l’accomplissaient avec solennité. La spiritualité de leur expression, la noblesse du geste de Djedda transformaient la pièce en un temple sacré. Auréolée de gloire, l’accouchée devenait l’égale de Marie. Le bébé expulsé, Djedda l’enduisait d’huile d’olive et l’emmaillottait. Elle le tenait la tête en bas, puis le présentait à sa mère. (Ibid.: 33)

Si tratta di un gesto pieno di risonanza nella misura in cui rinvia tanto alla questione dello sguardo femminile che anima il libro, quanto all’atto della procreazione, metafora di quella continuità tra le generazioni che struttura il genere della saga familiare.

I ricordi di Djedda sono legati anche ai lunghi racconti rivolti ai bambini della famiglia che si svolgevano, durante l’estate, in terrazza, sotto il cielo stellato, oppure durante i pasti, nei quali Djedda presiedeva il rito del fare le porzioni. La quotidianità evocata in queste pagine si svolge sotto il segno della condivisione. Se in *Cien años de soledad* il lettore presto rinuncia a distinguere gli Aureliano e i José Arcadio delle differenti generazioni, qualcosa di simile accade anche nella famiglia di Fadéla M’Rabet dove si confondono genitori e zii, fratelli e cugini, amici e vicini che trascorrono del tempo nella grande casa in cui “les portes étaient toujours ouvertes” e “la propriété privé n’existait pas” (Ibid.: 59). È appunto

questa vita in comune a rappresentare uno degli elementi di discontinuità e frattura tra il passato algerino e il presente parigino della scrittrice che osserva, a proposito della sua infanzia: “On partageait comme on respirait [...] En France, je découvris que le sens du partage n’était pas universel” (Ibid.: 60).

Accanto a Djedda, altre donne popolano il romanzo: molte di queste non hanno il permesso di uscire di casa se non in occasione di “naissances, circoncisions, mariages ou enterrements” (Ibid.: 43), come accade alla nonna materna, Aïcha, e devono lasciare la scuola seppur appassionate allo studio, come nel caso di Yemma, madre della scrittrice, e della sua amata cuginagemella Fella. Di questa comunità di donne,⁷ priva di diritti civili e politici ma anche di qualsiasi barriera culturale e sociale al suo interno, tanto da rendere le diverse figure quasi “interchangeables” l’una con l’altra, la scrittrice eredita delle preziose strategie di sopravvivenza fondate sull’aiuto reciproco e su una complicità che ha cercato poi di ricreare nella propria vita professionale e sociale: “Elles formaient un orchestre sans notes discordantes, dont les musiciens jouaient du même instrument, et dont la partition n’était composée que d’un refrain. Ces femmes m’ont transmis une grande facilité de contact, qui étonne beaucoup mes amis parisiens” (Ibid.).

Il superamento delle barriere nelle relazioni interpersonali rappresenta d’altronde uno degli aspetti di maggior discontinuità tra l’infanzia trascorsa nel paese di origine e la vita adulta vissuta a Parigi. L’aspetto paradossale consiste nel fatto che è la stessa struttura familiare, che incarna abitualmente l’idea di chiusura e di ripiegamento rispetto al mondo esterno, a rappresentare al contrario, nel ricordo d’infanzia, un organismo aperto e fluido, accogliente e naturalmente inclusivo. Ciò che colpisce è allora il legame idiosincratico che finisce per crearsi tra l’esperienza della “structure familiale de mon enfance” e l’impossibilità “de me déterminer à partir de liens de parenté” (Ibid.: 62). La famiglia si configura così come una sorta di paradiso perduto, legato non soltanto a luoghi lontani ma anche a un’epoca trascorsa e non più riproducibile. Di conseguenza, ogni ricordo non può che essere nostalgico: “Ainsi, de mon enfance algérienne, il me reste une nostalgie – celle de l’utopie” (Ibid.: 63).

Il primo ambiente in cui si realizza il passaggio traumatico tra l’infanzia e l’età adulta, e dunque tra l’Algeria e la Francia, è la scuola. La rottura passa, naturalmente, dalla graduale adozione di un idioma diverso dalla propria lingua

7 Cfr. Vitali 2005.

madre ma presto diventato principale strumento di comunicazione quotidiana. Il risultato è una sorta di sdoppiamento, che ogni scrittore translingue ben conosce: “je me dédoublais. J’étais à la fois l’autre et moi-même. Française dans le regard des hommes, Algérienne à mes yeux” (Ibid.: 65).

Dopo il racconto d’infanzia, ora allegro ora doloroso, le ultime pagine del romanzo si avvicinano infine alla forma del saggio militante, denunciando la condizione della donna nella società algerina di un tempo ma anche di oggi, epoca di estremismi. La figura di Djedda, rimasta vedova molto giovane e mai risposata per poter difendere la propria libertà, incarna quel principio di indipendenza che ha guidato la scrittrice nelle sue scelte di vita ma va anche letta come immagine metaforica della libertà del popolo algerino da ogni forma di oppressione e asservimento. Le descrizioni del corpo della nonna, caldo e abbondante, dolce e liscio, accogliente e profumato, persino sonoro, grazie ai numerosi bracciali d’argento che tintinnano a ogni gesto, concludono queste pagine riportando il discorso sul piano dell’intimità, legato a reminiscenze di tipo tattile, olfattivo e uditivo, tipiche dell’infanzia.

A una prima lettura, l’elemento materiale e sensoriale del corpo che chiude le pagine di *Une enfance singulière* potrebbe sembrare molto lontano dal romanzo di Nina Bouraoui. *Mes mauvaises pensées* si presenta infatti come la raccolta disordinata e spontanea dei pensieri inconsci e dei ricordi della scrittrice, che emergono in superficie durante le sedute di psicoterapia. Si tratta di un libro denso, dove le frasi si avvicendano tra loro senza alcun inserimento di spazi bianchi e di “a capo”, come se fossero pronunciate senza mai riprendere fiato. Eppure, contrariamente a quello che la verbosità di una scrittura così cerebrale potrebbe far pensare, la dimensione fisica si rivela centrale anche in questo romanzo, in cui la famiglia è raccontata nella forma di un diario intimo, doloroso e liberatorio. Tanto la memoria delle generazioni precedenti quanto la *quête* identitaria trovano infatti nel corpo la loro cifra caratteristica.

Per l’autrice di *Garçon manqué*, l’autobiografia pubblicata nel 2000, il problema identitario legato alle doppie origini franco-algerine si mescola infatti alla questione di genere. Lingua, cultura, sessualità sono i diversi volti di un medesimo percorso di scoperta e riscoperta del sé. Francese/algerino, femminile/maschile diventano coppie opposte poste costantemente a confronto. Non stupisce in questo senso se il momento di presa di coscienza identitaria giunga in una situazione neutra come quella di un viaggio turistico a Tivoli, in provincia di Roma, quasi a una latitudine media tra i due poli di

partenza e di arrivo, divisi dal mar Mediterraneo. Adottando un punto di vista nuovo, che si ponga al di fuori della dicotomia Francia-Algeria e della dialettica colonizzatore-colonizzato, Nina Bouraoui riesce infatti ad arrivare ad una piena coscienza di se stessa e del proprio corpo.⁸ Quest'ultimo si presenta come un universo stratificato su cui restano impresse le tracce dei propri antenati, sebbene la scrittrice non li abbia conosciuti o si ricordi molto poco di loro. La sola fonte che conta è allora il corpo perché ogni genealogia è marcata nel viso dei discendenti e nelle loro mani, sulla pelle e persino 'sotto' la pelle stessa:

Il y a des échappées en moi, il y a des parties invisibles, je sais si peu sur mon grand-père algérien, il est blond avec des yeux clairs sur les photographies, il a le visage très fin. Quelle était son enfance? Je ne sais pas. Qui étaient ses parents? Je ne sais pas. Il avait une moto, il jouait de la mandoline, il achetait des champs d'œillets à Nice, il avait un don pour le langage et la conversation. Il y a sa peau sous la mienne, il y a son nom, il y a ses yeux, il y a ses mains sous mes mains. Je ne le sais pas, je le ressens peut-être, quand je suis en colère (Bouraoui 2005, 44-45).

Questa memoria che trova nei lineamenti, nella pelle, nelle mani la sua profondità genealogica resta tuttavia sempre potenziale, più che effettivamente realizzata. La scelta del condizionale – marcata dalla formula anaforica “je pourrais” – lo conferma in queste righe, che si rivelano come una sorta di manifesto poetico e riconoscono il libro come prolungamento del corpo dei propri cari:

Je ne sais pas si on doit parler des morts au passé. Les morts sont chaque fois ressuscités par notre langage, par notre manière de les raconter, ce sont eux les livres, ce sont eux l'écriture qui court, ce sont eux les petits papiers amoureux. Je pourrais écrire la légende de mes grands-parents algériens. Je pourrais écrire sur cette femme qui me caressait les cheveux et le visage, qui offrait des gâteaux et des galettes à la fleur d'oranger, je pourrais écrire aussi sur les vivants: sur mon père qui pêche les murènes à la main, je pourrais écrire sur son voyage vers la France, sur sa valise, sur son costume noir, sur ses trajets Vannes-Rennes-Alger, je pourrais écrire sur la chambre de ma mère dans la grand maison blanche, je pourrais écrire sur la chambre de la cité universitaire, sur le mariage des étudiants, sur la naissance de ma sœur, je pourrais écrire le livre d'une histoire et faire de moi un sujet avec des racines profondes; les livres sont comme des bras, je me couche dans cette chaleur-là. (Ibid.: 46).

8 Cfr. Pears 2012, MacLachlan 2017.

Come il libro prende simbolicamente tra le braccia la scrittrice nel viaggio di scoperta e di memoria, l’io autofinzionale che si ripete senza sosta in queste pagine si rivela un io inclusivo, che non esclude il lettore ma al contrario lo accoglie in un percorso che potrebbe essere anche il suo. Non si è dunque troppo lontani in questo senso dall’“autobiographie impersonnelle” di Annie Ernaux, autrice che qui Bouraoui ricorda anche nella scelta di una scrittura anaforica e paratattica, che mima i pensieri abbandonando ogni organizzazione cronologica degli avvenimenti raccontanti, sebbene la mancanza di spazi bianchi renda le pagine molto differenti per quel che concerne invece il ritmo e la presentazione grafica del testo.

Nel romanzo di Igiaba Scego, la spazializzazione delle origini passa non soltanto dalla corporeità ma anche dalla cartografia. *La mia casa è dove sono* (2010) si presenta infatti come “un’originale miscela di autobiografismo e saggismo [...], dove la mappa di Roma, in una sorta di parodia delle guide turistiche della capitale, diventa il teatro di racconti individuali, familiari e collettivi legati alla memoria del colonialismo italiano e dei suoi effetti a lungo termine” (Mengozzi 2018, 440). La narrazione comincia con una scena che ha un valore di fondazione e legittimazione della scrittura. In un tono leggero e autoironico, lontano da quello ben più serio e drammatico di *Adua*, il romanzo di memoria coloniale a struttura bifocale e bi-generazionale pubblicato nel 2014, Scego descrive un pomeriggio in famiglia, trascorso a casa di suo fratello in Inghilterra, durante il quale i due cominciano a disegnare, insieme a un loro cugino, una mappa della città di Mogadiscio, per mostrarla a una nipote che non conosce la capitale somala:

Mohamed aveva trovato i colori nel frattempo. Tolsi dal tavolo tutto quello che non serviva. Spianai la carta e chiesi: “Allora... da dove cominciamo?”. Il cugino O. aveva uno sguardo diverso negli occhi. Sembrava più giovane. Fu lui a dare il via: “Naturalmente dobbiamo cominciare da Maka al Mukarama”. [...] Mio fratello cominciò a tracciare una linea blu sul foglio immacolato. La via, la colonna, Maka al Mukarama. Disegnavamo Maka al Mukarama perché i nostri ricordi stavano sbiadendo. La nostra città era morta dopo la guerra civile; i monumenti distrutti, le strade squarciate, le coscienze sporcate. Avevamo bisogno di quel disegno, di quella città di carta per sopravvivere. (Scego 2012, 23-24)

Il lavoro collettivo, che diffonde allegria facendo riemergere vecchi ricordi d’infanzia, dischiude però anche un vaso di Pandora. Sul piano dell’intimità,

la carta piena di colori e leggende si rivela presto incompleta per l'autrice, che decide, dopo l'esortazione di sua madre, di completarla aggiungendo alle strade percorse dai genitori i propri stessi luoghi, utilizzando dei post-it: "Ne presi uno arancione. Un colore caldo, accogliente, di buon augurio. Ideale per cominciare un'avventura. Ci scrissi sopra in stampatello, molto grande: 'ROMA'. Negli altri scrissi nomi di quartieri, piazze e monumenti: stadio Olimpico, Trastevere, stazione Termini e così via. Appiccicai tutto intorno alla mia Mogadiscio di carta" (Ibid.: 36). Sul piano della memoria pubblica e collettiva, la preparazione della carta mette in piena luce tutte le contraddizioni della storia coloniale di cui il popolo italiano ignora l'esistenza: "L'Italia stava dappertutto nei nomi delle vie, nei volti di meticci rifiutati. E l'Italia non ne sapeva niente, non sapeva delle nostre vie con i suoi nomi, dei nostri meticci con il suo sangue" (Ibid.: 30).

La storia coloniale italiana⁹ si presenta così come un grande rimosso, che Scego denuncia con l'intenzione di sfatare il falso mito degli "italiani brava gente": "Vivono in via Migiurtinia o si baciano in viale Somalia. Però ignorano la storia coloniale. Non è mica colpa loro: a scuola mica le impari queste cose. Siamo stati bravi, ti dicono, abbiamo fatto i ponti e le fontane. Il resto lo si ignora, perché non lo si insegna" (Ibid.). L'elefantino della Minerva, al quale si confidava anche Adua nel romanzo omonimo, diventa per Scego il simbolo del popolo somalo, con il quale condivide il punto di vista: "Per me quell'elefantino è somalo. Ha lo stesso sguardo degli esuli" (Ibid.: 59).

La durata del destino di illusione e disillusione, di tradimento e sfruttamento vissuto dalle due protagoniste del romanzo del 2014¹⁰ non è comparabile all'esperienza subita dai genitori della scrittrice che hanno dovuto far fronte, durante l'esilio, a un cambiamento completo delle proprie condizioni sociali: la carriera politica del padre, ministro delle finanze del governo somalo, si arresta infatti bruscamente dopo il colpo di stato del 1969. Una volta arrivata in Italia, la famiglia vive lunghi periodi di povertà e malessere. Un episodio simbolico è rappresentato, anche in questo caso, dalla scena del parto, nella quale tutte le differenze tra paese di origine e paese di arrivo diventano evidenti. La nascita della piccola Igiaba avviene in un ospedale romano quasi deserto a causa di uno

9 Cfr. Sinopoli 2015; Proto Pisani 2010. Per una ricognizione della produzione letteraria di scrittrici afro-italiane degli ultimi decenni, si rinvia anche a Moll 2010 e in particolare al paragrafo: "L'Africa qui: poetiche della mondialità e della decolonizzazione nella letteratura della migrazione".

10 Cfr. Rand 2020; Skalle 2019.

sciopero del personale sanitario. Che differenza, per la madre della scrittrice, rispetto alla nascita dei due figli precedenti in Somalia:

Ogni volta penso come sia stato difficile per mia madre mettermi al mondo a Roma. Con gli altri figli stava a casa sua, in Somalia, attorniata da persone che le volevano bene. Tutte le donne intorno a lei sorridevano, per renderle il travaglio meno pesante e per accompagnarla dolcemente nel suo nuovo ruolo. Poi a Mogadiscio le partorienti venivano messe a riposo: erano le altre donne della comunità ad aiutare la coppia mamma-figlio. Le donne regalavano alla partoriente il loro tempo e la loro cura. Un modo per iniziare ad affrontare il mestiere più difficile del mondo. Ma nell’Occidente tanto evoluto tutto invece deve essere veloce. Non ti danno il tempo nemmeno per renderti conto che sei diventata mamma. Devi essere efficiente da subito. Niente sconti. (Ibid.: 61-62).

La ricorrenza nei romanzi di M’Rabet et Scego della scena del parto, unita alla centralità del corpo che dà forma al racconto di Bouraoui, conferma come la memoria coloniale non rappresenti soltanto una questione legata al discorso collettivo e alla Storia ufficiale, ma si configuri anche come un’esperienza intima, che lascia una traccia indelebile nelle vite comuni degli uomini e delle donne che ne hanno subito le conseguenze sul piano privato e familiare. La consegna finale della storia ai lettori, *topos* frequente nei romanzi postcoloniali e di migrazione, si rivela in questo senso una “strategia che suggella la volontà di ricucire la memoria divisa tra le due sponde del Mediterraneo per crearne finalmente una comune tra l’Italia e le sue ex colonie” (Mengozi 2018, 441-442).

3. *Riempire i vuoti: la stele di Axum*

La stele, conosciuta come stele di Axum, si ergeva maestosa al centro della piazza, dove era stata collocata, come bottino di guerra, il 28 ottobre 1937. [...] Il 7 novembre di quel 2002 la stele fu smontata da piazza di Porta Capena. Naturalmente questo aumentò il volume delle polemiche. Però la stele ce l’ha fatta. È tornata a casa sua. E noi? Cosa abbiamo fatto per colmare il vuoto della piazza?

Il vuoto è colpevole, il vuoto mi sembra carico di odio. Ma si può trasformare l’odio? In amore magari? O anche solo in consapevolezza? (Scego 2012, 75)

La rimozione di un’antica stele etiopica da piazza di Porta Capena a Roma – episodio che Igiaba Scego ricorda in questo brano segmentato da martellanti punti interrogativi – e soprattutto la coscienza del vuoto eloquente che segue

la sua scomparsa offrono l'occasione per accendere i riflettori sul problema irrisolto della memoria coloniale. Senza dimenticare le importanti distinzioni che separano il processo di colonizzazione e decolonizzazione franco-algerino e italo-somalo, appare evidente che la memoria coloniale sia stata oggetto di una significativa rimozione nella seconda metà del secolo scorso. In questi ultimi anni, invece, la coscienza pubblica legata a questa pagina così dolorosa della storia africana ed europea sembra essere tornata al centro di ricerche, studi e dibattiti pubblici. Ci si può limitare a fare riferimento a opere molto diverse tra loro, pubblicate nello stesso 2021. Si tratta, in ambito italiano, della ricerca storica di Francesco Filippi, *Prima gli italiani. Sì, ma quali?* (Filippi 2021) e del libro per l'infanzia della stessa Igiaba Scego, *Figli dello stesso cielo. Il razzismo e il colonialismo raccontati ai ragazzi* (Scego 2021). Sul fronte francese, del piccolo volume intitolato *Mémoires coloniales* (Nora-Stora 2021) che presenta la trascrizione del dibattito tenuto nel 2018 al Musée national de l'histoire de l'immigration di Parigi, tra Pierre Nora, dell'Accadémie française, curatore de *Les lieux de mémoire*, et Benjamin Stora, specialista di storia del Maghreb e di memoria algerina.¹¹

Risulta evidente, sin dal titolo, la scelta di parlare di “mémoires coloniales” al plurale: non esiste, è chiaro, una sola memoria coloniale ma una moltitudine di memorie, legate ai diversi paesi, epoche, tradizioni culturali e punti di vista messi in campo. Dopo un lungo silenzio, durato qualche decennio, in diversi paesi europei la questione sembra accendere a più riprese il dibattito pubblico. Nora data la “montée en puissance de la mémoire coloniale et immigrée au début des années 1990” (Nora-Stora 2021, 31) e spiega anche la mancanza di una sezione dedicata alla questione nei suoi *Lieux de mémoire*. La memoria coloniale è infatti una post-memoria in cui la possibilità di ricordare e assimilare i traumi del passato salta una generazione:¹² “dans la mesure même où la première génération, comme toujours, avait, elle aussi, plus ou moins refoulé les souvenirs, ce sont les enfants qui ont retrouvé cette mémoire” (Ibid.: 32-33). Si tratta di un processo di sedimentazione, perché le pareti della

11 A conferma della ripresa del dibattito su questi temi in ambito francese e francofono si aggiunge anche la recente pubblicazione di Brun, Ledoux, Mesnard 2022. Al rapporto tra scrittura femminile e memoria coloniale, in chiave transdisciplinare e transmediale, è dedicato anche l'interessante numero monografico della rivista *Oltreoceano* curato da Valeria Sperti e Catherine Douzou (Sperti-Douzou 2022).

12 Per il concetto di post-memoria si rinvia in particolare a Hirsch 2012.

memoria sono sempre stratificate: “je crois – osserva ancora Nora – que cette mémoire coloniale est elle-même clivée, qu’elle est constituée de sédiments, que cette sédimentation comporte des failles entre ses différentes strates... La mémoire algérienne est elle-même multiple, complexe: la mémoire diffère entre les parents et les enfants; entre les rapports officiels et les travaux des historiens; entre la France et l’Algérie” (Ibid.: 36-37).

Una delle parole chiave del dibattito si rivela allora il termine *réfoulement*, il grande rimosso con il quale i discendenti di coloro che hanno vissuto la storia coloniale si trovano inevitabilmente a fare i conti e che si realizza sul piano culturale, oltre che su quello politico e sociale. Alla domanda venuta dal pubblico a proposito della possibilità di uscire da questo conflitto di memorie, Nora risponde indicando tre mezzi, diversi ma complementari: il lavoro degli storici, l’autorità morale dello Stato e il tempo. Si potrebbe forse aggiungerne un altro, il cui lavoro sotterraneo di rappresentazione della complessità, tra l’intimo e il comunitario, il privato e il collettivo, è già all’opera da qualche decennio: si tratta della letteratura e in particolar modo del romanzo, forma onnivora e fluida, in grado forse più di altre di assorbire al suo interno le contraddizioni irrisolte della realtà e della storia recente e di farsi strumento privilegiato di una riflessione su un passato a lungo rimosso. Come accade nei tre romanzi contemporanei qui accostati, la finzione letteraria, soprattutto nei casi in cui si ibrida con le molteplici forme di scrittura del sé, può offrirsi come indispensabile chiave di lettura di un fenomeno complesso nel quale la storia e l’immaginario, il vissuto individuale e la narrazione collettiva si mescolano nel lavoro incessante della memoria contro ogni forma di semplificazione o di oblio.

Bibliografia

- Abignente, Elisabetta. 2021. *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*. Roma: Donzelli.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Bouraoui, Nina. 2005. *Mes mauvaises pensées*. Paris: Stock.
- Brun, Catherine, Ledoux, Sébastien, et Mesnard Philippe (a cura di). 2022. “Mémoires contemporaines de la guerre d’Algérie”, *Mémoires en jeu*, no. 15-16. Bagnolet: Mémoires des signes.
- Curti, Lidia. 2019. *La voce dell’altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Roma: Meltemi.
- Demanze, Laurent. 2016. “Sang d’encre. Filiation et mélancolie dans la littérature contemporaine”. In *Écriture contemporaine. Le roman contemporain de la famille*, a cura di Sylviane Coyault, Christine Jérusalem, et Gaspard Turin, 37-49. Paris: Garnier.
- Fabbiano, Giulia. 2009. “Mémoires familiales en question”. *Revue Projet* 4, no. 311: 49-57.
- Filippi, Francesco. 2021. *Prima gli italiani. Sì, ma quali?*. Roma-Bari: Laterza.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generations of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Leoni, Iacopo, e Lussone Teresa (a cura di). 2021. *Le Père comme métaphore. Représentation de l’instance paternelle dans la littérature française moderne*. Pisa: Pisa University Press.
- Maalouf, Amin. 2004. *Origines*. Paris: Grasset.
- MacLachlan, Rosie. 2017. *Nina Bouraoui, Autofiction and the Search for Selfhood*. Bern: Peter Lang.
- Magdelaine-Andrianjafitrimo, Valérie. 2006. “Histoire et mémoire: variations autour de l’ancestralité et le filiations dans les romans francophones réunionnais et mauriciens”. *Revue de littérature comparée*, 2, no. 318, 195-212.

“Par un trou dans le mur”, SQ 23 (2022)

Mari, Lorenzo. 2021. “Running In (and Out) the Family. Postcolonial Family Novels in Perspective”. *Il Tolomeo*, no. 23, 85-101.

Mengozi, Chiara. 2018, “Il romanzo degli altri: postcoloniale e migranza”. In *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, 435-447. Roma: Carocci.

Moll, Nora. 2010. “Studi interculturali e immaginari mondiali”. In A. Gnisci, F. Sinopoli, e N. Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*, 117-186. Milano: Mondadori.

Nora, Pierre, e Stora, Benjamin. 2021. *Mémoires coloniales*, avec Alexis Lacroix. Paris: Bayard.

Pears, Pamela. 2012. “The Guest/Host Dichotomy of ‘L’Hôte’ in Leïla Sebbar’s *Marguerite* and Nina Bourauoi’s *Garçon manqué*.” *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 66, no. 1, pp.64-75.

Proto Pisani, Anna. 2010. “Igiaba Scego, scrittrice post coloniale in Italia”. *Italies*, no. 14, 427-449.

Rand, Lucy. 2020. “Transgenerational shame in postcolonial Italy: Igiaba Scego’s *Adua*”. *Journal of Postcolonial Writing*, 56, no. 1, 4-17.

Ricoeur, Paul. 2000. *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. Seuil: Paris.

Scego, Igiaba. 2010. *La mia casa è dove sono*. Torino: Loescher.

Scego, Igiaba. 2021. *Figli dello stesso cielo. Il razzismo e il colonialismo raccontati ai ragazzi*. Milano: Piemme.

Sinopoli, Franca. 2015. “Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia”. In *La letteratura degli altri*, a cura di B. Ronchetti, M. A. Saracino, F. Terrenato, 27-44. Roma: La Sapienza.

Skalle, Camilla. 2019. “The Quest for Identity Through Bodily Pain. Female Abjection in the literary work of Igiaba Scego”. *Borderlands*, 18, no. 1, 64-87.

Sperti, Valeria, e Douzou Catherine (a cura di). 2022. “Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d’auteures contemporaines”. *Oltreoceano*, no. 20.

Viart, Dominique. 1999. "Filiations littéraires". In *Écritures contemporaines 2. État du roman contemporain*, a cura di Jan Baetens e Dominique Viart, 115-139. Paris: Minard.

Viart, Dominique. 2016. "Fictions familiales versus récits de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature". In *Écritures contemporaines 12. Le roman contemporain de la famille*, a cura di Sylvaine Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin, 17-35. Paris: Garnier.

Vitali, Ilaria. 2005. "Fadéla M'Rabet, *Une enfance singulière*". *Studi Francesi* XLIX, I, no. 145, 207.

Yourcenar, Marguerite. 1988. *Quoi? L'éternité*. Paris: Gallimard.

Elisabetta Abignente è ricercatrice (RtdB) in Critica letteraria e letterature comparate nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II. Si è occupata della rappresentazione dell'attesa nel romanzo del Novecento (*Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento*, Carocci 2014), del translinguismo letterario (*In eredità l'altrove. Andreï Makine all'incrocio tra due mondi*, Ad est dell'equatore 2018), di studi inter artes (cap. *La letteratura e le altre arti* in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Carocci 2020) e del genere delle memorie di famiglia (*Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli 2021). Coordina insieme a Francesco de Cristofaro l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo e insieme a Laura Di Fiore il progetto *SECRET. Spies in European Culture Between Reality and Tales*.

Riccardo Antonangeli
“Sapienza” Università di Roma

The Avatars of Prometheus: Mythical Phantasmagorias in Shelley and Rimbaud

Abstract

This essay outlines the alternative tradition of a ‘fantastic’ Prometheus throughout the 19th century. The main points of reference are Shelley’s *Prometheus Unbound*, Rimbaud’s *Lettres du voyant* and *Illuminations*. The myth of Prometheus plasticator and ‘second maker’ allows Shelley and Rimbaud to shape their respective poetics around the ideal of the poet-demiurge. Their Prometheus is a ‘seer’ who glimpses true reality behind the veil of appearances and, by taking those visions as models, initiates a rebirth and new genesis of creation. He no longer moulds lifeless matter, but the phantasms and shadows of a spiritual otherworld. The results are not living statues, but avatars of reality, replicas animated through the modern form of fire: electricity. His creation is a metempsychosis which does not superadd life to matter, but which proceeds through dissolution, absorption, fusion of subject and object, self and other, in a dynamic flow of multiple and identical lives.

1. *Introduction*

1.1. *Prometheus, the poet and the origins of virtual creations*

To track the myth of Prometheus throughout the 19th century resembles the hunt for a ghost. It means to grasp the progressive evanescence of a solid form into an airy, shapeless silhouette. The task of the following pages, then, would be an almost impossible one: to stop and freeze an ongoing metamorphosis. From being one of the fundamental myths of origin of our civilization and culture, the story of Prometheus becomes a tale of unending transformation, a myth that founds poetry as the dissolving activity capable of turning reality into virtual illusion.

This essay identifies and explores a mythical pattern shared by two apparently distant authors: Percy Bysshe Shelley and Arthur Rimbaud. At different stages of their lives, the two poets both identified with the figure of Prometheus: the former, rewrote and amplified Aeschylus in the ‘lyrical drama’ *Prometheus Unbound* (1820), the magnum opus of a poetic maturity interrupted too soon; whereas the latter, right at the beginning of his equally brief artistic career, alluded to the hero in the famous *Lettres du voyant* to Georges Izambard (May 13th, 1871) and to Paul Demeny (May 15th), where he declared: “donc le poète est vraiment voleur de feu” (Rimbaud 1975, 140). While, in Shelley’s work, the myth takes the shape of a direct reference in a drama of titanic scope and design, in the work of Rimbaud, we only get a passing glimpse.

Shelley’s Prometheus marked a veritable turning point in the reception of the myth throughout the 19th century: Prometheus, from rebel and trickster, became the herald of a new civilization and the galvanizer of a revitalized Nature. He is the author of a second, better, creation, the hero of humankind’s second chance, after the destruction and decay of tyranny and greed. Rimbaud used the image of the fire-bringer to define a new poetics. In his adagio the fire symbolizes the unattainable truth hidden behind the veil of appearances, and Prometheus is the mask of the poet-oracle, the ‘seer’ that pierces through the phantoms of reality in search of Truth in its purest form.

1.2. *The ‘Prometheus Plasticator’ and Pygmalion*

In what follows, I intend to demonstrate, first, how the shadow of Prometheus is present also in other works by Rimbaud, especially the *Illuminations*, second, that his reworkings of the myth helped projecting Shelley’s example through modernity, turning the archetypal figure of Prometheus *plasticator*¹ and of the subsequent image of the poet as ‘*second maker*’,² into a creator of

1 The first appearance of this motif traces back to Ovid’s *Metamorphoses*, when Prometheus made man by mixing soil and water: “that earth which the son of Iapetus mixed with fresh, running water, and moulded into the form of the all-controlling gods” (Ovid 1977 ll. 82-83: 9)

2 The formula was an invention of Shaftesbury: “Such a Poet is indeed a second Maker: a just Prometheus, under Jove. Like that Sovereign Artist or universal Plastic Nature, he forms a Whole, coherent and proportion’d in itself” (Shaftesbury 1723, 207).

the phantasms and *simulacra* of imagination, shaping optic perceptions and ideas rather than matter, statues, or bodies. The figure of the Titan, as we will see, often merges with another creator, Pygmalion, in paradigmatic cases of “coalescence des mythes” (Geisler-Szmulewicz 1999, 17). In fact, both stories have a peculiar duplicity, they are myths of animation and, simultaneously, of phantasmatic projection: “a myth of animation *and* the result of an imaginary projection” (Stoichita 2008, 10). The point of encounter is Pandora: in Hesiod she is the *kalón kakón* heavenly creature that deceives human beings, while in Calderón and Goethe, she is the statue that Prometheus moulds and then animates with Minerva’s help.³ Throughout its evolution, the Prometheus myth maintains some recurrent, and yet often overlooked patterns, which have to do with the topics of virtuality (he is a prophet-oracle), illusion (he deceives the gods), doubleness (he has a brother who is his reversed and opposite image). The temporality of the mythologeme is the future, the destiny of regeneration. Like Gaston Bachelard and Otto Rank noted, the Prometheus complex involves an intellectual sphere, a *projection* more than an identification: the imitation and the attainment of a higher, divine, superhuman, parental model of wisdom and truth (Bachelard 1949, 3-25; Rank 1996, 201-211). In Aeschylus fire allows humanity to free itself from divine necessity and from a hostile nature, in Humanism Prometheus’s gift is the love for knowledge, the *curiositas* that turns *homo naturalis* in *homo civilis* (Boccaccio 2011, 534), while, in the Renaissance, Prometheus stimulates the progress of science (Rossi 2017, 177-188; Seznec 1963; Lemmi 1933), during the Enlightenment that of reason against religion, the Romantic Prometheus is the hero of freedom and emancipation: he symbolizes the creative mind conquest of a private sphere of independence and immortality, finally freeing itself from the “absolutism of reality” (Blumenberg 1985, 3). From beginning to end, he is the *inventor* of a new life, and, fire, from representing the ‘spark’ of the human soul, finally turns, on the threshold of the 20th century, into electricity.⁴

3 I am referring here to *La Estatua de Prometeo* (1672) by Calderón de la Barca, and to Goethe’s dramatic fragment Prometheus and to the ode with the same title (1772-1774).

4 Scholarship treating the myth of Prometheus is, of course, vast. For a general overview, see (Graf 1920; Séchan 1951; Kerényi 1963; Raggio 1958; Trousson 1976; Blumenberg 1985; Lecourt 1996; Piattoni 2012-2013; Duchemin 2019).

1.3. *An experiment in mythocritique*

This study is an attempt of “mythocritique” (Brunel 1992), its focus being not so much the influence of one poet on the other,⁵ but the transformations of myth from a Romantic author like Shelley to a pioneer of Symbolism, and a precursor of Surrealism, like Rimbaud. In *Prometheus Unbound* first and in *Illuminations* later, Prometheus turns into a sculptor of airy, ‘happier’ ephemeral forms, the Pygmalion of “the Romantic Image” and of its French counterpart “the Symbol”, those ethereal *effigia* of Truth that Frank Kermode saw as the only reward for the existence of suffering and solitude led by the poet-seer, who is alone and encircled by ‘visions’ and voices like Prometheus on the peak of Caucasus (Kermode 1961, 5). The aim of this experiment in “mythocritique” is to outline the tradition of a ‘fantastic’ Prometheus, demiurge of *phantasmagorias* rather than carver and moulder of living bodies.

2. Prometheus Unbound: *Shelley and the principle of life*

2.1. *Shadows, doubles and the ghosts of imagination*

At the turn of the Nineteenth century, Astronomy, Biology, Chemistry, Medicine and many other branches of Science launched themselves in search for the principle of life, for the origin of the universe, for the ‘spark’ that animates otherwise dead matter (Holmes 2009). Shelley was acquainted with many of the works of the main protagonists of this quest backwards to the motives of existence. He knew about Herschel’s findings about stars’ clusters and nebulae, about Humphry Davy’s notion of electrical matter, about the vitality debate between William Lawrence and John Abernethy, whether life was something superadded to the body or an immanent function of matter

5 Mario Praz compared Peyre, author of *Shelley et la France* (Peyre 1935), who attempted to find tangible proofs of Shelley’s influence in French literature, to the protagonist of Kafka’s *The Castle*, always running in circles without the possibility of reaching the target “Professor Peyre tries, like the Land Surveyor in the German novel, to get into touch with the Castle authorities, *i.e.* to trace the presence of Shelley in French Literature: he gets a glimpse of “Klamm” every now and then, but in the end the object of his search remains hopelessly remote” (Praz 1938, 115).

(Grabo 1930; Ruston 2005). In “On Life”, Shelley asks: “What is the cause of life? – that is, how was it preceded, or what agencies distinct from life, have acted or act upon life?” (Shelley 2009, 636). *Prometheus Unbound* is an answer to that question in a dramatic and idealized form.

Act I takes place all inside Prometheus’ mind, his *ratio* being the theater where the imagination’s *phantasmata* reenact the curse and the prophecy that he has cast against Zeus, predicting his final fall. First, he asks the voices of the natural world to repeat those words that his memory cannot rescue. After a description of the terror and disruption that the curse provoked throughout the cosmos, Prometheus evokes the phantom of Jupiter: the curse will be pronounced by the tyrant’s *shadow*:

The Magus Zoroaster, my dead child,
Met his own image walking in the garden.
The apparition, sole of men, he saw.
For know there are two worlds of life and death:
One that which thou beholdest; but the other
Is underneath the grave, where do inhabit
The shadows of all forms that think and live
Till death unite them and they part no more;
Dreams and the light imaginings of men,
And all that faith creates or love desires,
Terrible, strange, sublime and beauteous shapes.
(Shelley 2000, Act I, Scene i, ll. 192-202: 488-489)

Here Shelley is drawing from the Platonic and Neoplatonist belief of a lower world, a Hades where shadows and *simulacra* of the upper world reside, as in an upturned, obscure, reflection. It is from this underworld of empty images that the ghost of Jupiter comes forth: “Why have the secret / powers of this strange world / Driven me, a frail and empty phantom, hither / on direst storms?” (Ibid.: ll, 240-242, 491). Characteristic of Zoroastrianism was a Manichean contrast between good and evil, a world of light and one of darkness embodied respectively by the powers of Ormuzd and Ahriman. The theme of the double was a recurrent pattern in Shelley. Once, he even faced the phantom of his own double at Casa Magni:

A figure wrapped in a mantle, came to his bedside, and beckoned him. He got up, and followed, and when in the drawing room, the phantom lifted up the hood of his cloak, and said, “*Siete soddisfatto*,” and vanished. (Medwin 1913, 405).

Prometheus is no longer the *Plasticator* surrounded by his statues and Praxitelean shapes waiting to be animated. Instead, he is placed at the center of the whirlwind of spirits and doubles of his own imagination, playing with his ideas like an infant with puppets.⁶

2.2. *Regeneration through dissolution: Panthea's dream*

After the encounter and dialogue with the spectre of Jupiter, Act II starts with the “beauteous shapes” of imagination. This time the evoked *simulacra* are not the shadows of the underworld but the vague images of a dream. In order to free Prometheus, symbol of the creative spirit of man, Panthea flies to the Indian vale where Asia is waiting for her. Asia represents Love, Nature or Beauty and only her awakening and union with Prometheus’ animating principle can trigger the regeneration of life in the cosmos. Panthea arrives with the rising sun, still overwhelmed by two dreams she had during her journey. While she cannot remember the first one, Asia can read through her eyes the content of the second one, which prefigures the future transfiguration of Prometheus into the pure energy that will permeate everything with new life. She remembers-foresees his warm embrace, her being suddenly dissolving in his true light, and their two souls intertwining and melting into one another:

The overpowering light
Of that immortal shape was shadowed o’er
By love; which, from his soft and flowing limbs,
And passion-parted lips, and keen, faint eyes,
Steamed forth like vaporous fire; an atmosphere

⁶ Thomas Love Peacock, in his parodical gothic novel *Nightmare Abbey*, will portray Shelley as Scythrop, a young man of letters of atrabiliar mood, always secluded in his lonesome tower, lost in perennial *reveries*, reading old romances and German tragedies, studying “tomes of transcendental philosophy” (Peacock 1986, 46), learning their “necromantic imagery” (Ibid.), in order to build with all these ideas “many castles in the air, and peopled them with secret tribunals, and bands of illuminati” (Ibid.) or sow phantastic seeds which would, in due time, “germinate into a crop of chimeras, which rapidly shot up into vigorous and abundant vegetation” (Ibid.). All these creations were “the imaginary instruments of his projected regeneration of the human species” (Ibid.). He will eventually fall in love with a young lady named *Marionetta*.

Which wrapped me in its all-dissolving power,
 As the warm ether of the morning sun
 Wraps ere it drinks some cloud of wandering dew.
 I saw not, heard not, moved not, only felt
 His presence flow and mingle through my blood
 Till it became his life, and his grew mine,
 And I was thus absorbed.
 (Shelley 2000 II, i, ll. 71-82: 530-531)

Prometheus' immortal energy spreads and dissolves through Panthea, her name meaning "All-the-gods" or "Deity-in-all" and, thus, standing, within Shelley's Pantheist vision, for the powers or realities of the Universe and of Nature: "dissolution involves the transformation and preservation of one substance into and in another substance" (Wilson 2013, 101). The scene seems to be describing a mesmerising session, an exchange of galvanising life-force, "a kind of life-transplant enacted" (Ruston 2005, 111). According to mesmerism and electromagnetism, a vitalising agent could be transmitted from one more powerful body to an agonising, weaker one: vitality is a synonym of electromagnetism. Prometheus is acting like a reserve of transferable energy, his radiance channels vitality through Panthea, into Nature's soul and body, igniting her rebirth. The fire of the archetypal myth turns into pure electricity, light and heat, all instruments capable of metamorphosing inert matter into a living creature. Panthea takes Pandora's place into the modern Prometheus' laboratory, into his "workshop of filthy creation" (M. Shelley 2019, 35):

I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter. [...] Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. (Ibid.)

2.3. *The metamorphosis of Hermaphroditus and the crossing of boundaries between self and other*

In the *Witch of Atlas* the mythologemes of Prometheus mix with those of Pygmalion and Hermaphroditus. The poem is probably composed of materials coeval to *Prometheus Unbound* and which were ultimately discarded from the lyrical drama. Once again, a scene of creation is described. The witch does not

forge a new creature carving stone, rather by conducting flows and currents of ethereal and liquid elements. From the mud and clay used by Prometheus to shape the first man in the *Metamorphoses*, life now stems from a combination of fire and snow:

Then by strange art she kneaded fire and snow
Together; tempering the repugnant mass
With liquid love – all things together grow
Through which the harmony of love can pass;
And a fair Shape out of her hands did flow –
A living image, which did far surpass
In beauty that bright shape of vital stone
Which drew the heart out of Pygmalion.

A sexless thing it was, and in its growth
It seemed to have developed no defect
Of either sex, yet all the grace of both.
(Shelley 2009 ll. 321-331: 496)

In the *Metamorphoses*, the coalescence of the nymph Salmacis with the beautiful son of Hermes, and of the goddess of Cythera, is imagined as an embrace resembling those of the eagle holding a serpent in its claws, of the ivy enveloping the trunk of a tree, and of the sea-polyp catching the enemy. It is the clasp of all Nature, as such examples encompass sky, earth, and sea. The nymph sees the boy swimming into transparent waters, cannot resist, and joins him into the pool, entangling his body and praying the gods that she may never be parted from him, and him from her:

Grant me this, ye gods, and may no day ever come that shall separate him from me or me from him. The gods heard her prayer. For their two bodies, joined together as they were, were merged in one, with one face and form for both. As when one grafts a twig on some tree, he sees the branches grow one, and with common life come to maturity, so were these two bodies knit in close embrace: they were no longer two, nor such as to be called, one, woman, and one, man. They seemed neither and yet both. (Ovid 1977 IV, ll, 371-79: 205)

In the text, Ovid envisages the impossible unity as reflection and repetition of personal pronouns: the “a me nec me” (Ibid.: 204) of the nymph’s prayer is later realized by the final “neutrumque et utrumque” (Ibid.) with the

latter pronoun absorbed in the former. When Asia sees in Panthea's eyes the embrace of Prometheus, she seems to witness Hermafroditus' creation after the dissolution of one *me* in the *other* me. The *complexus* and the *coitus* described are one and the same, and they both recall those exhalations and radiant vapours that embrace earth at the beginning of Creation: in Lucretius' *De rerum natura*, when the cosmos starts taking a recognizable shape out of chaos, fiery ether wraps the emerging earth in every part and direction, with its *avido complexu*.

Prometheus creates life as God created the universe. The poet imitates them both and, in fact, Shelley, in *On Life*, describes the stance of the creative mind towards the outside reality as dissolution, absorption, lack of any distinction and collapse of boundaries:

Let us recollect our sensations as children. What a distinct and intense apprehension had we of the world and of ourselves. [...] We less habitually distinguished all that we saw and felt from ourselves. They seemed as it were to constitute one mass. There are some persons who in this respect are always children. These who are subject to the state called reverie feel as if their nature were dissolved into the surrounding universe, or as if the surrounding universe were absorbed into their being. They are conscious of no distinction. [...] The words, *I, you, they*, are not signs of any actual difference subsisting between the assemblage of thoughts thus indicated, but are merely marks employed to denote the different modifications of the one mind. [...] The words *I*, and *you* and *they* are grammatical devices invented simply for arrangement and totally devoid of the intense and exclusive sense usually attributed to them. (Shelley 2009, 636)

2.4. *The Poet-Prometheus and the animation of dead matter*

Prometheus' creation proceeds from disembodiment and from the dissolution of limits, from the synthesis of two distinct entities in one unity, from the disruption and annihilation of difference. Selfhood melts into radical hybridity and borders become fluid. The gap between self and other, subject and object, individual identity and multiple, possible worlds is filled by those sublime, terrible, beautiful shapes of a mind absorbed in its *reverie*. The phantasms, and *simulacra*, that the creative minds of Prometheus, and of the poet, can create are "forms more real than living man / Nurslings of immortality!" (Shelley 2000 I, i, ll. 748-49: 521). Also, the differences between senses disappear within

this schema of fusion and interpenetration. The dissolving power of speech, and music, has, according to Shelley, a capacity to animate dead matter stronger than sculpture. In *To Constantia*, Prometheus' spirit, i.e. the mind of man, transfigures objects in "happier form again" (Shelley 2009, 128), surpassing, at once, Pygmalion and the gods. In *Defense of Poetry*, the poet and Prometheus are both godlike, demiurgic figures able to recreate the universe anew:

It creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration. It justifies that bold and true word of Tasso: *Non merita nome di creatore se non Iddio ed il Poeta*. (Shelley 2009, 698).

3. *The reception of Shelley in 19th century French literature*

3.1. *the shelley-prometheus Equation: The Avatars of the Poet*

The fortune of Shelley in France, after the first, incomplete, translations by Madame Amable Tastu in 1834, reaches a turning point with the January 1848 issue of *Revue Des Deux Mondes*, dedicated to modern novelists and poets from Great Britain. E. D. Forgues, in his overview of Shelley's life and work, defines the British poet as a "précoce Titan" (Forgues 1848, 250) in war against Jupiter for the freedom of the oppressed. The creator's identity superimposes onto that one of his creature: the author of *Prometheus Unbound* becomes his hero, a modern, young, Prometheus, paladin in the fight against tyranny. Furthermore, Forgues describes Shelley as a half-pantheist, half-sceptic, in between Platonism and Spinozism, poet-philosopher with a neurotic, mutable personality, prone to the ecstatic raptures and hallucinations reminiscent of Christian hermits: "cette ferveur, cette constitution nerveuse, extatique, sujette à des hallucinations de tous genre qui rappellent tout ce qu'on a lit des grandes solitaires chrétiens" (Ibid.: 250-1). Rimbaud, as we will see, in his *Lettres du Voyant*, written at only 17 years of age, *precociously* identifies with Prometheus, the 'seer' and trickster who stole fire from Jupiter for the sake of humanity. In *Une Saison en Enfer* he will grow accustomed to "l'hallucination simple" (Rimbaud 2009: 265). Moreover, Forgues includes in his survey also a translated passage from the preface of *The Revolt of Islam*, where Shelley declared about his *poetics*: "J'ai descendu le course des grands fleuves" (Forgues

1848, 262), a sentence that will be echoed in the famous incipit of *Le Bateau Ivre*: “Comme je descendais des Fleuves impassibles” (Rimbaud 2009, 162). Two other important critical portraits of Shelley, containing elements that will, perhaps, inspire Rimbaud in his allusion to Prometheus in the 1871 letters, appear in 1866 and 1867. First, Hippolyte Taine, in the fourth volume of the *Histoire de la littérature anglaise*, writes that “dans *Prométhée*, il n’a produit que des fantômes sans substance” (Taine 1866, 324). He is a ‘seer’ that had “la vision’ de la beauté” (Ibid.: 323) in a parallel world “au de-là du notre” (Ibid.: 325), in between “le rêve et le symbole” (Ibid.) where his creations could move resembling ethereal, airy “fantômes colorés” (Ibid.) and “figures fantastiques” (Ibid.). Second, Odysse Barot, in the November 30 and December 15 issues of *Revue Contemporaine*, publishes a long account of Shelley’s biography and poetry, fixing the image, already sketched by Forgues twenty years before, of an identification with Prometheus. He refers to Shelley as “ce Prométhée imberbe” (Barot 1867, 209), “ce Titan de dix-huit ans” (Ibid.) who conducted an “existence vagabonde” (Ibid.: 217). Taine too had noticed that he spent most of his life “en plein air, en bateau” (Taine 1866, 325). According to Barot, Shelley’s *Prometheus* is a symphony which weaves together the voices of Nature:

Nous écoutons aussi le chœur des esprits, des génies du ciel et de la terre, les chants des faunes, des heures, des échos, des furies. Toutes les voix de la nature, toutes les notes de la création, toutes les symphonies du monde se font entendre dans ce majestueux concert. (Ibid.: 454)

Thus, Shelley is not only the modern Prometheus, but also “le Lucrèce du XIX siècle” (Ibid.). Each work represents a change of mask, a metamorphoses of the author’s mutable self, a variation of the theme:

Dans la plupart des poèmes il s’est représenté lui-même sous les traits d’un de ses héros, auquel il prête toutes ses idées, ses croyances, ses sentiments, ses aspirations. Tantôt Shelley s’appelle Alastor, tantôt il prend le nom de Laon, le héros de *La révolte d’Islam*. Ce personnage idéal, cet être supérieur, qui se dévoue et meurt pour le bien de l’humanité, ce chevalier errant de la liberté et de la fraternité universelles, ce défenseur né de toutes les nobles causes, cet apologiste de tous les vaincus, ce chantre de tous les opprimés, ce champion du juste et du vrai, ce consolateur de toutes les souffrances, ce martyr, ce Christ, s’appelle aujourd’hui *Le prince Athanase*; demain il s’appellera Prométhée. C’est toujours, sous noms divers, le même type sublime. (Ibid.: 466)

Shelley and the Titan share the same multiplicity of *avatars*. The different incarnations of the poet coincide with the various roles that the fire-bringer played throughout history. *Prometheus Unbound* is just one of the many manifestations of a myth which had prophetically prefigured the future evolution of science and religion, politics and justice:

Le représentant de la vérité contre la formule, de la justice contre l'iniquité, de la liberté contre l'oppression, de la lumière contre les ténèbres, de la science contre l'ignorance, de la minorité contre les masses abruties, de l'humanité contre la terrible fiction qui l'écrase. Prométhée est le symbole du droit, du progrès, de la libre pensée, du dévouement et de l'amour; c'est le type le plus humain et, en même temps, le plus réellement divin qu'ait jamais conçu notre esprit; Prométhée est le précurseur de Socrate, de Vanini, de Galilée; Prométhée, c'est le grand persécuté; le Caucase rappelle le Golgotha. (Ibid.: 455).

In 1838 Quinet publishes his *Prométhée*, where the Titan is seen as *voyant* and prophet, *figura* of Christ before Christ: "il renferme le drame intérieur de Dieu et de l'homme, de la foi et du doute, du créateur et de la créature" (Trousson 1976, 353). In 1843 another Prometheus appears, Louis Ménard's *Prométhée délivrée*, where Shelley's influence is even more explicit than in Quinet. Prometheus here embodies the progress of science. Finally, in Jules Michelet's *La Bible de l'humanité*, published in 1864, once again the Titan is a prophet who was punished for his visions:

C'est la torture intime de l'esprit prophétique. De ces pics effrayants où l'a porté son vol, il voit l'immensité, l'*incognita terra*. Mais comment la décrire? Cette vision trouble qu'on ne peut ni éclaircir ni écarter, accable le voyant. (Michelet 1864, 267)

During the first half of the nineteenth century, other authors identified with Prometheus, making the Titan an artistic model, the "perfect image to express their ideals" (Corbeau-Parsons 2020, 70). Hugo evokes the hero in 'Le Génie,' associating the figure of Prometheus with the artistic genius; in 'Le couchant flamboyant à travers les bruines' Prometheus is juxtaposed to Satan, like in the preface to *Prometheus Unbound*. "Les Satans comme les Prométhées" are the phantoms that the genius' mind glimpses through the mists of the infinite; in 'La Vision des montagnes' he is, again, a *figura Christi*, while in 'La Fin de Satan' he is the herald of science. In *The Unknown Masterpiece* Balzac associates the failure of a work of art with the lack of

Prometheus's fire, once again stressing his creative and animating force. After the *voyant* and the Christ before Christ, the *plasticator*, the second maker resurges, bringing back the old superimposition of Pygmalion and Prometheus. Balzac himself is another modern Prometheus, the characters of his Titanic *oeuvre*, the *Comédie Humaine*, recall the countless statues fashioned and turned into living beings by Prometheus. Finally, on the wake of Shelley, Baudelaire's Satan in *Les Litanies de Satan* is indebted to the rejuvenating hero of *Prometheus Unbound*.

4. Rimbaud and the myth of Prometheus

4.1. *The metamorphoses of poet-seer in the Lettres du voyant*

When Rimbaud wrote the *Lettres du voyant* in May 1871, all the above variants of the myth, which directly or indirectly pointed back to Shelley's version, might have contributed to Rimbaud's interpretation of the hero. First, it is clear that the reference to Prometheus takes place within the framework of the relationship between creator and creature, to be intended, first, as bond and communication between the sacred and the mundane spheres, between divinity and humanity, immortality and finitude, second, as consonance between genius and creation, artist and work of art.

In the first one of the two letters, dated May 13th and addressed to the schoolteacher, mentor, friend, Georges Izambard, Rimbaud briefly declares a new poetics of revolt, based on the opposition between a *subjective* approach to poetry and an *objective* one, "une mission qui dépasse les limites du sensible" (Matucci 1986, 18). This is the spring of the Paris Commune and Rimbaud is still animated by a revolutionary passion that, from reality, now extends to the literary sphere. "Poésie objective" (Rimbaud 1975, 112) means "perception évidemment oblique, paradoxale, fugace de l'en-soi démasqué des choses" (Bonnetoy 2009, 127), dissolution of borders between self and other, reason and sensory perception, idea and word, fusion with the *anima mundi*, conquered after a process of self-knowledge, introspection, and *anamnesis*:

C'est faux de dire: Je pense, on devrait dire On me pense – Pardon du jeu de mots. – Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon (Rimbaud 1975, 113).

Like Shelley wrote in *On Life*, in the creative mind the distinction between *me, you, they* is meaningless, because through the act of creation, through poetry, the unity between outer and inner reality, individual and universal, is attained. Like in the *Metamorphoses* a similar bodily “dérèglement” (Rimbaud 1975, 137) marked the mutual dissolution of *self* and *other*: “*me nec me*” (Ovid 1977, 204). The poet of the future will be conscious of his double nature: both violin and bow, instrument and musician, matter, and spirit. Thanks to the synthesis and fusion with the universal soul, he will be able to live multiple lives simultaneously, to be one and many at the same time, to metamorphosize into all the possible selves.

In the second letter dated May 15th and addressed to Paul Demeny, Rimbaud returns to the same ideas of the previous one, in a longer and expanded *manifesto*. He insists on the Socratic imperative of *knowing thyself*. The poet needs to look for his soul: “il l’inspecte, il la tente, l’apprend” (Rimbaud 1975, 136). The apprehension of the soul echoes Shelley’s “apprehension of life” (Shelley 2009, 633), that unity, attained by the dissolution of individual identity with the surrounding universe, that synthesis of life and meaning, that fullness of being which only Greek poetry could really grasp. “Il s’agit de faire l’âme monstrueuse” (Rimbaud 1975, 137). The process of creation reshapes both creature and creator, turning his identity into an *excessive*, overflowing being, both part and whole, both in and out of frame, both individual and universal soul. Finding the principle of life means, perhaps, the creation of a monstrous existence like the one animated by Dr. Frankenstein, the modern Prometheus? The new poet, like the fire-bringer, will be a ‘seer,’ the prophet who is cursed for his own visions, for having seen that true life is attained by the death and dissolution of the self:

Je dis qu’il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit – et le suprême Savant – Car il arrive à l’*inconnu*! (Rimbaud 1975, 137)

The poet-voyant sees the true face of things, lifts the veil of appearances, and reveals the infinite behind, the otherworld where the double images, the phantoms, and shadows of beings, “les phosphènes du fantastique”

(Bonnefoy 2009, 116) can be grasped. His poetry will erase the distance between word and meaning, between the original idea and its bodily, material double: speech. In the above paragraph, the allusions to the Prometheus myth become more frequent and increasingly explicit. ‘Torture that needs faith’ might be another *calembour*, a veiled allusion to the Titan’s actual torture: the eagle eating his liver, *foi* standing for *foie*. Then, the self, after having transcended, surpassed, exceeded the limits of a fixed identity, can acquire all those multiple, different existential *avatars* that, in the previous section, were attributes of Prometheus: the criminal-rebel, the cursed martyr and the savant. Like the Titan, who stole fire from heaven and bestowed life, intellect, imagination to humanity, the poet-*voyant*’s mission is to make visible and tangible the ethereal truths ‘seen’ *au de-la*, beyond our subjective, common, habitual perception of things: “imagination remakes the world, finds another reality” (Lawler 1992, 121). The product of his visions will be the creation of hybrid forms, a synthesis and harmony of contraries, dead statues animated by a spark, a soul, phantom of life:

Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l’humanité, des *animaux* même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu’il rapporte *de là-bas* a forme, il donne forme: si c’est informe, il donne de l’informe. Trouver une langue; [...] Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment *un multiplicateur de progrès!* (Rimbaud 1975, 140)

Rimbaud evokes two *avatars* of Prometheus: first, the fire-bringer and, second, the *plasticator*. His creations must be ethereal like a symphony, like Orpheus’ music, and tangible, pulsing like Pygmalion’s vitalized statue. Like Hermaphroditus, and like the merging of Prometheus and Panthea, the act of creation is, also, a process of absorption and dissolution of the words “norme” and “enormité”, like in Ovid’s *Metamorphoses* “neutrum” absorbed “utrum”. A new language will be necessary, a language that unites signifier and signified, spirit and matter, one that marks the juncture between the world of appearance and the underworld of shadows, phantoms, *simulacra*, like in *Prometheus Unbound*: “How canst thou hear, Who knowest not the language of the dead?” (Shelley 2000 I, ll. 137-138, 485). A truly universal language will be form and formless together, image and imageless at once, like the voice in *Jeunesse* is “sans image” (Rimbaud 2009, 317) and “imageless” like in the dialogue between Demogorgon and Asia:

DEMOGORGON: If the Abyss
Could vomit forth its secrets: – but a voice
is wanting, the deep truth is imageless;

ASIA: [...] And of such truths
Each to itself must be the oracle.
(Shelley 2000 II, iv, ll. 116-118, 122-123, 564)

Prometheus, second maker, oracle, and poet, will communicate the stolen fire-universal truth to humankind through a new language which combines French Symbol and Romantic Image, Plato and Oriental mysticism. An imageless truth is an unfixed message, a meaning not yet finalized in static form: it is the instantaneous, fleeting intuition of the real face of things when the veil of temporality is lifted and the essence of being appears as dynamic flux, as constant change and metamorphoses. *Je est un autre* is the creative mantra of the modern Prometheus, engraver of phantoms, carver of fluid and hybrid forms, creator of a new *self* caught in an endless chain of different *avatars*, of a *subject* lost and reborn in the current of *objects*. His universe is “marqué par la prolifération” (Murphy 2009, 455) and he is the multiplier of reincarnations, the mesmerizer infusing the universal soul, the *anima mundi*, in the individual soul, dissolving its actuality and uniqueness in the unending excess of infinite, possible existences, like in the paragraph below from *Alchimie du verbe*:

À chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu’il fait: il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d’une de leurs autres vies. – Ainsi j’ai aimé un porc. (Rimbaud 2009, 268)

According to André Guyaux this tryptic of multiple lives resemble “une interprétation de la métempycose” (Guyaux 1991, 27) and it will be recalled by the passage below from *Vies III*, where the *self* remembers a variety of past phantasmatic identities. The creations-souvenirs of memory are paralleled to the infinite characters generated by the author of *La Comédie humaine*. Memory, too, like Balzac, is a shadow of Prometheus, and the subject’s reminiscence imitates the rebirth and resurrection initiated by the Titan:

Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans j’ai connu le monde, j’ai illustré la comédie humaine. Dans un cellier j’ai appris l’histoire. A quelque fête de nuit dans une cité du Nord,

j'ai rencontré toutes les femmes des anciens peintres. Dans un vieux passage à Paris on m'a enseigné les sciences classiques. Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite. (Rimbaud 2009, 296)

4.2. *The Illuminations and the simulacra of poetic creation*

If *Une saison en enfer* marked a rejection of the *voyance*, some of the *Illuminations* betray, instead, a reemergence of that Promethean idea of poetic creation. Presumably written in between 1873 and 1875, the prose poems reveal the impact that a closer encounter with British culture and literature had on Rimbaud. His first trip to and around London is with Verlaine, in the fall of 1872. During their stay, the two might have visited the Universal Exposition at the Crystal Palace, where pyrotechnical shows might have inspired the title *illuminations*⁷ (Underwood 1976, 74). They frantically started to study English, and several issues of *La Renaissance* made them acquainted with Longfellow, Whitman, and Swinburne (Ibid.: 79-86). During the 1870s, Shelley's fortune lived a sort of renaissance, especially under the influence of the pre-Raphaelites and of their reevaluation of Romanticism (Chewning 1955). In 1870, William Michael Rossetti edited and published in two volumes the poetical works of Shelley. It was the first critical edition of Shelley's poems, introduced by a long biography, *Memoir of Shelley*, where he is depicted as having "a practical eye for ghosts and fiends" and as having "studied the occult sciences, watched for specters, conjured the devil, and speculated on a visit to Africa for the purpose of searching out the magic arcana", (Rossetti 1870, 8) and where *Prometheus Unbound* is defined "the ideal poem of perpetual and triumphant progression – the Atlantis of Man emancipated" (Ibid.: 97). Furthermore, besides having watched Gilbert's *Pygmalion and Galatea* at the Haymarket Theatre, he might have seen at the Gustave Doré Gallery the painting *Les Oceanides*, depicting Prometheus enchained on a rock while the vulture is eating his liver. Prometheus and the vulture are only two barely visible silhouettes in the background, the focus of the scene being the nymphs: some surround the rock, while others appear in a Dantesque, and Shelleyan, whirlwind of spirits flying

7 For the 'riddle' of the possible meanings of *Illuminations* see *Poétique du fragment* (Guyaux 1985).

over a raging sea. The setting is reminiscent of another illustration by Doré, *Le déluge*, portraying the Biblical flood.

Après le déluge is the first fragment of the *Illuminations*. Rimbaud looked back at Ovid's *Metamorphoses* more than at the *Book of Genesis*. The story of Deucalion and Pyrrha – linked to the Prometheus myth since the former is the son of Prometheus and the latter is the daughter of his brother Epimetheus – begins with the flood and ends with the creation of the human species out of the stones that they threw in the ocean. The flood is the first step, the *pars destruens* of Rimbaud's demiurgic project, his will to create humankind and the world anew: "chez Rimbaud c'est le demiurge qui est le modèle de l'entreprise poétique" (Murat 2013, 322). The poet of the *Illuminations* is a second maker, the father of a second creation:

On assiste à l'antagonisme de la vie et de la mort, de la création et de la destruction, à l'antagonisme aussi de deux déluges. Antagonisme peut-être des deux créations, des deux destructions, celle à laquelle a voulu dit-on, présider Dieu, celle à laquelle veut présider le poète. (Brunel 2004, 51)

From the apocalyptic inundation described in *Après le Déluge*, emerges a mysterious *idole*, "yeux noirs et crin jaune" (Rimbaud 2009, 290), whose appearance opens *Enfance*. It is the first allusion to an artificial creature, and, according to Brunel, who recognized this as one of the main recurrent themes of the *Illuminations*, it might have a double meaning: "il désigne une imitation sans valeur, – une poupée, mais pas seulement celle avec laquelle jouent les enfants, une poupée avec laquelle joue encore l'humanité enfante" (Ibid.: 66). In the next paragraphs, the creature seems to come to life, a new color animates her body, "la fille à lèvres d'orange" (Ibid.: 290), and, then, she multiplies herself in a procession of different *avatars*:

Dames qui tournoient sur les terrasses voisines de la mer; enfantes et géantes, superbes noires [...] jeunes mères et grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages, sultanes, princesses de démarche et de costume tyranniques, petites étrangères et personnes doucement malheureuses. (Ibid.)

In the fourth session of *Enfance*, it is the poet himself who modulates in a series of anaphors his successive identities: "Je suis le saint, en prière sur la terrasse, [...] Je suis le savant au fauteuil sombre, [...] je suis le piéton de la grand'route, [...]"

serais bien l'enfant abandonné [...]” (Ibid.: 291). Rimbaud never went to India, but read extensively about Hinduism and its belief in the many lives of the soul, i.e. the multiple *avatars*. “Qu’a-t-on fait du brahmane qui m’expliqua les Proverbes?” (Ibid.: 295) asks the poet in *Vies I*, reminiscing and evoking the phantasm of a past life. In *Conte*, a sort of narrative fragment imitating *One Thousand and One Nights*, the Prince and the Genie are two phantasms of the same identity, each one being the double of the other, whereas, in *Parade*, the poet-demiurge creates a series of “drôles très solides” (Ibid.: 293), acrobats and actors in the spectacle staged for the reader. They play different roles, wear many masks and, like André Guyaux noticed, they compose a parade of virtual beings, *simulacra* of multiple forms:

Dans des costumes improvisés avec le goût du mauvais rêve ils jouent des complaintes, des tragédies de malandrins et de demi-dieux spirituels comme l’histoire ou les religions ne l’ont jamais été. Chinois, Hottentots, bohémiens, niais, hyènes, Molochs, vieilles démenes, démons sinistres, ils mêlent les tours populaires, maternels, avec les poses et les tendresses bestiales. Ils interpréteraient des pièces nouvelles et des chansons “bonnes filles”. Maîtres jongleurs, ils transforment le lieu et les personnes, et usent de la comédie magnétique. (Ibid.: 293-94)

The poet fills his new world with “une cohorte chaotique de fantômes analogiques, apparences imparfaites ou partielles” (Guyaux 1985, 232), grotesque marionettes, deformed and excessive beings belonging more to the virtual, overflowing, universe of imagination than to the rational and causal laws of reality. The fantastic vision, the phantasmatic *comédie*, has a magnetic, totalising force of attraction for the eyes of the viewer. Magnetism is evoked, again, as a galvanising impulse which vitalizes all the surrounding atmosphere within this improvised theatre of the self’s creative power.

After the glimpses of the phantasmagorias brought to the threshold of visibility and existence by the poet’s imagination, two consecutive fragments further reveal his attempt to renovate creature and creation. *Antique* and *Being Beauteous* portray the modern Prometheus at work, and the genesis and nature of the artificial being he forges:

Gracieux fils de Pan! Autour de ton front couronné de fleurettes et de baies tes yeux, des boules précieuses, remuent. Tachées de lies brunes, tes joues se creusent. Tes crocs luisent. Ta poitrine ressemble à une cithare, des tintements circulent dans tes bras blonds. Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe. Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette seconde cuisse, et cette jambe de gauche. (Ibid.: 294)

Antique is a creation myth, the tale of an origin: the genesis of a being at once mythological and artificial. “Le double sexe” suggests an allusion to Hermaphroditus, while the eyes of stones, the final lines with the rhythmical movement of one leg after the other, seem to evoke the first steps of a statue or of an automate, a newly animated Galatea:

L’antiquité, fondue dans sa mythologie, déplace l’objet et le désir, leur donne une manière d’exister, de paraître: L’hermaphrodite est relié à son âge originel, et figé tel un marbre, mais invité au mouvement, convié à devenir vivant, à déambuler dans notre monde contemporain. (Guyaux 1985, 203)

Ancient statues, though, do not have hearts and, in *Antique*, the rhythm of a new, second existence reverberates through inert matter precisely from the beating heart. Like a lyre, the organ-instrument sets the tone for a rebirth, a resurrection, the return from the dead of a creature that once was alive: “le corps devient l’instrument et le joueur, unis dans un même accomplissement visuel et musical” (Guyaux 1985, 200). The overall structure of the fragment, with the first invocation and the final invitation to rise and walk, recalls ancient epitaphs, like those of Bion quoted in Shelley’s *Adonais*. Besides the multiple pleas to live and rise again, other elements come back in *Antique*: in the XXV and XXXVI stanzas, first, Shelley compares Keats’ dead body to a funerary statue, a “monumental stone” (Shelley 2009 l. 310, 540), and, second, he pictures a precocious, untimely death as a “silver lyre unstrung” (Ibid.) as a song held back in “one breast alone” (Ibid.). Both in *Ode to the West Wind* and in *A Defence of Poetry*, Man is associated to a body-lyre that turns sensory impressions into a new harmony, a lasting accord between outside and inside, subject and object, self and other. He, then, juxtaposes child and poet, insomuch as they both respond to reality “as the lyre that trembles and sounds after the wind has died away” (Shelley 2009, 675). Poetry is “the reflected image of that impression” (Ibid.), the reverberation of a chord struck by an external agent, or the lasting effect of something that delights and moves a child to imitate it. *Antique* stages the beginning of Pan’s son resurrection, a new life that the poet imparts to a lifeless statue by addressing it the command “Promène-toi”, an expression which echoes and sounds almost like *Promé-thée*. The poet, like a second maker, creates by naming its creature. The *real* movement of the final lines was announced and prepared by a sort of ‘inner’ movement, only perceivable, at first, as music: “il s’agissait d’une mobilité intérieure, d’un magnétisme, d’une électricité du corps, musicale” (Guyaux 1985, 201).

The next prose poem, *Being Beauteous*, continues further the story of creation. Here the poet reveals his parallel identities and *avatars*: he is Ovid's *plasticator*, a new Pygmalion and, finally, Victor Frankenstein, the modern Prometheus. The setting of the scene is reminiscent of the 'sea of ice' where the famous encounter between Frankenstein and his *Being* takes place. Furthermore, both creatures are gigantic and they are brought to life in a sort of laboratory-*chantier*. If in *Antique* the poet-demiurge animated his artificial being through mainly acoustical means, by striking the chord of a pulsing heart-lyre, now the *being of beauty* materializes into flesh, into a living body, from his previous status as airy form, phantasm, "spectre" and Vision. The poet's creation consists in making visible the invisible by covering, wrapping it with the veil of life: "couleurs propres de la vie" and "nouveau corps amoureux". Life force is transmitted to lifeless matter through an embrace, like Prometheus did when Panthea dissolved within his arms. Once again, Prometheus is the maker of visions, the poet and sculptor that carves the "beauteous shapes", the genii, specters, and spirits, "défilé de féeries" (Rimbaud 2009, 301), that the mind glimpses when the veil of reality is lifted.

4.3. *From fire to electricity: Prometheus and fantastic literature*

The *Illuminations* were published in 1886, the same year of *L'Ève future* by Villiers de l'Isle-Adam, a fantastic novel where the myths of Prometheus and Pygmalion are tightly intertwined, on the wake of Hoffmann's works. Here the modern Prometheus is Edison himself and the vitalising principle is the modern *avatar* of fire, electricity:

La lumière, instrument de toutes les fantasmagories, est ainsi saluée comme la source de toute vérité, non pas en vertu de l'idée platonicienne selon laquelle tout l'univers visible serait l'émanation ou la dégradation d'une lumière primordiale, mais en raison de l'universelle incertitude dont elle enveloppe toute chose. (Milner 1982, 213)

Light, energy, life are, once again, the agents of creation like they were, at the beginning of the 19th century, in Shelley's *Prometheus Unbound*. In Chapter VI, within a dialogue between Edison and Lord Ewald about the impossible task of bestowing lifeless substance with being, the author inserts an apparently decorative allusion to the Prometheus myth. After Lord Ewald remarked that

he is not like Prometheus and, hence, he cannot steal “une étincelle de ce feu sacré dont l’Esprit du Monde nous pénètre” (Villiers de L’Isle-Adam 1986, 841), quite a pantheist and Neoplatonist reference to the *anima mundi* and to Shelley’s Spirit of the Earth, Edison, first, corrects his friend:

Bah! tout homme a nom Prométhée sans le savoir – et nul n’échappe au bec du vautour, répondit Edison – Milord, en vérité je vous le dis: une seule de ces mêmes étincelles, encore divines, tirées de votre être, et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain !) d’animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en vivifier l’ombre. (Villiers de L’Isle-Adam 1986, 841)

Like Prometheus tried to animate Pandora, and Pygmalion Galatea, Lord Ewald is in love with a “being beautiful”, but, unfortunately, with no intelligence: the American actress Alicia Clary. He asks Thomas Edison for help, and the scientist has the idea of turning Hadaly, an android previously fabricated by Edison and kept until then in an artificial, ‘electric’ Eden, into a better, perfected copy of Alicia:

La fusion de la science et de la magie exprime la toute-puissance d’Edison et en fait un avatar de Prométhée, comme Villiers le suggère à trois reprises au moins: Edison se rapproche du voleur de feu par sa maîtrise de l’électricité, “cette étincelle léguée par Prométhée, qui court, domptée autour de cette baguette vraiment magique en impressionnant cet aimant”, du titan rebelle par son projet démesuré de donner l’intelligence à son androïde et de surpasser la création divine, du père des hommes par son rêve de créer une nouvelle race d’Eves, qui remplacera l’ancienne, obsolète et imparfaite. (Geisler-Szmulewicz 1999, 361)

Edison persuades a perplexed Lord Ewald that the project is reasonable by making him realize that they will not need to recreate a real human, identical to the model, but only its *shadow*, since love objects, and reality in general, are mere projections of the subject’s desires and illusions:

C’est cette *ombre* seule que vous aimez: c’est pour elle que vous voulez mourir. C’est elle *seule* que vous reconnaissez, absolument, comme RÉELLE! Enfin, c’est cette vision objectivée de votre esprit, que vous appelez, que vous voyez, que vous CRÉÉZ en votre vivante, *et qui n’est que votre âme dédoublée en elle.* (Ibid.)

What the self loves, like Narcissus did, is an illusion, a *simulacrum* fashioned by its own *phantasia*: “illusion pour illusion, c’est la copie qui est la moins

illusoire” (Milner 1982, 212). In this sense, everyone is like Prometheus, *plasticator* of shadows in the *camera obscura* of imagination. His creations are ephemeral doubles and mirror images, *avatars*, objectified illusions and “beauteous shapes”. We are back to Boccaccio’s Prometheus in the *Genealogy of the Pagan Gods* who was “twofold, just as the man he produced is twofold” (Boccaccio 2011, 535) or, to remain in the 19th century, to Teophile Gautier’s *Avatar* (1856). The doctor Balthazar Cherbonneau, who is in search for the principle of life, abandons Sculpture and Medicine, *i.e.* the projects of Pygmalion and Frankenstein, to embrace Hinduism and the brahmin’s teachings on *metempsychosis*:

Las d’avoir interrogé avec le scalpel, sur le marbre des amphithéâtres, des cadavres qui ne me répondaient pas et ne me laissaient voir que la mort quand je cherchais la vie, je formai le projet – un projet aussi hardi que celui de Prométhée escaladant le ciel pour y ravir le feu – d’atteindre et de surprendre l’âme, de l’analyser et de la disséquer pour ainsi dire; j’abandonnai l’effet pour la cause. (Gautier 1981, 241-242)

Prometheus’ project survives in India,⁸ thanks to formulas and mysterious words, “syllabes du Verbe créateur” (Ibid.: 243), a new, unknown *Alchimie du verbe* guiding the self “dans ses Avatars à travers les formes différentes” (Ibid.: 245).

5. Conclusion

In the tragedy of Aeschylus, Prometheus taught humanity how to *make* things, both the beautiful creations of art and the useful ones of technology. Shelley’s Prometheus taught human beings how to *reform* things, how to *transform*, to renew and galvanize the vitality of an extinguished and dull world on the brink of death. *Prometheus Unbound* revitalizes the myth by operating this shift: from creation to change, from matter to ideas. The Titan enters the 19th century as a spiritual, ethereal force triggering the strife of the human soul toward a new

8 Jaqueline Duchemin, after Sir James Frazier, traces the origin of Prometheus back to the Vedas: the name Prometheus originates from the root *math-manth*, the verb *manthami*, meaning “to rub”, and from *pramantha*, the stick used to light fire through the rubbing. Frazier juxtaposes Prometheus to *Mâtarisvan*, who, like the titan, brought fire to human beings (Duchemin 2019, 29-30).

life, a second chance. Prometheus becomes now the archetype and model of the poet who transfigures the world through imagination, who sees beyond matter the simultaneous presence of alternative realities. This is how Rimbaud approaches the myth, Prometheus being one of the many *avatars* of his poetic creativity. The poet-*voyant* creates by rejecting a fixed, static identity and by dissolving the Self in a flux of dynamic transformations, in a parade of metamorphosis and metempsychosis. According to Rimbaud, creation entails dematerialization, derangement and *dérèglement*. Hence, by the end of the 19th century, Prometheus the ‘fire bringer’ has vanished into the element of ‘fire’, into the very unmaterial, vaporous object of his gift to humanity: light and electricity, something impalpable and shapeless as the principle of life itself.

We might say that the myth enters Modernity with this disruptive energy capable of undermining the boundaries between self and other, subject and object, the artist and the product of artistic creation. The last, brief, incursion in the fantastic literature of Gautier and Villiers de l’Isle-Adam unveils the destructive potentiality of the Promethean principle: it also blurs the distinction between real and virtual, between body and soul, cause and effect. The modern Prometheus, Dr. Frankenstein *and* Edison, instead of creating a new world have finally turned the old one into the *simulacrum* of itself, a world of shadows, copies and disembodied illusions.

Bibliography

- Bachelard, Gaston. 1949. *La Psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- Barot, Odysse. 1867. "Un poète Philosophe. Shelley. Sa vie et ses œuvres." *Revue Contemporaine* 95, no. 30: 193-234, no. 15: 430-478.
- Blumenberg, Hans. 1985. *Work on Myth*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Boccaccio, Giovanni. 2011. *Genealogy of the Pagan Gods*, edited by Jon Solomon, Cambridge MA: Harvard University Press – I Tatti Renaissance Library.
- Bonnefoy, Yves. 2009. *Notre besoin de Rimbaud*. Paris: Seuil.
- Brunel, Pierre. 1992. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Brunel, Pierre. 2004. *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*. Paris: José Corti.
- Chewning, Harris. Winter 1955. "William Michael Rossetti and the Shelley Renaissance." *Keats-Shelley Journal*, no. 4: 81-96.
- Corbeau-Parsons, Caroline. 2020. *Prometheus in the Nineteenth Century*. London-New York: Routledge.
- Duchemin, Jacqueline. 2019. *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Forgues, Paul-Emile Daurand. 1848. "Percy Bysshe Shelley." *Revue des deux mondes*, no. 21: 250-277.
- Gautier, Teophile. 1981. *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Paris: Gallimard.
- Geisler-Szmulewicz, Anne. 1999. *Le Mythe de Pygmalion au XIXe Siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Grabo, Carl. 1930. *A Newton Among Poets*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Graf, Arturo. 1920. *Prometeo nella poesia*. Torino: Giovanni Chiantore.
- Guyaux, André. 1985. *Illuminations*. Neuchâtel: À la Baconnière.

Guyaux, André. 1991. *Duplicités de Rimbaud*. Paris–Genève: Champion-Slaktine.

Kerényi, Karol. 1963. *Prometheus*. Translated by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press. <https://press.princeton.edu/books/ebook/9780691214580/prometheus>

Lawler, James. 1992. *Rimbaud's Theatre of the Self*. Cambridge MA –London: Harvard University Press.

Leader, Zachary, and O'Neill, Michael. 2009. *The Major Works*. Oxford-New York: Oxford University Press.

Lecourt, Dominique. 1996. *Prométhée, Faust, Frankenstein. Fondaments imaginaires de l'éthique*. Paris: Le Livre de Poche.

Lemmi, Charles W. 1933. *Classical Deities in Bacon. A Study in Mythological Symbolism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Matucci, Mario. 1986. *Les Deux Visages de Rimbaud*. Neuchâtel: À la Baconnière.

Medwin, Thomas. 1913. *The Life of Percy Bysshe Shelley*. London: Oxford University Press.

Michelet, Jules. 1864. *Bible de l'humanité*. Paris: F. Chamerot.

Milner, Max. 1982. *La fantasmagorie*. Paris: Puf.

Murat, Michel. 2013. *L'art de Rimbaud*. Paris: Éditions Corti.

Murphy, Steve. 2009. *Stratégies de Rimbaud*. Paris: Honoré Champion.

Ovid. 1977. *Metamorphoses*. Translated by Frank Justus Miller. Cambridge MA–London: Harvard University Press – Loeb Classical Library.

Pattoni, Maria Pia. 2012-2013. *Prometeo*. Special issue of *Aevum Antiquum* N.S. 12-13.

Peacock, Thomas Love. 1986. *Nightmare Abbey/Crochet Castle*. New York: Penguin.

Raggio, Olga. 1958. "The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, no. 1-2: 44-62.

- Rank, Otto. 1996. *A Psychology of Difference. The American Lectures*, edited by Robert Kramer. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Rimbaud, Arthur. 2009. *Œuvres complètes*, edited by André Guyaux and Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.
- Rossetti, William Micheal. 1870. “Memoir of Shelley.” In *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley, 1-157*. London: E. Moxon, Son, & Co.
- Rossi, Paolo. 2017. *I filosofi e le macchine 1400-1700*. Milano: Feltrinelli.
- Ruston, Sharon. 2005. *Shelley and Vitality*. Basingstoke-New York: Palgrave MacMillan.
- Schaeffer, Gérald. 1975. *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*. Genève: Librairie Droz.
- Séchan, Louis. 1951. *Le mythe de Prométhée*. Paris: Presses universitaires de France.
- Seznec, Jean. 1963. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Shaftesbury, Earl of. 1723. *Characteristicks of Men, Manners Opinions, Times*, 3rd Edition. London.
- Shelley, Mary, 2019. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Shelley, Percy Bysshe. 1959. *Shelley’s Prometheus Unbound. A Variorum Edition*, edited by Lawrence John Zillman. Seattle: University of Washington Press.
- Shelley, Percy Bysshe. 2000. “Prometheus Unbound.” In *The Poems of Shelley: Volume Two: 1817-1819*, edited by Kelvin Everest and Geoffrey Matthews, 456-649. London: Longman.
- Stoichita, Victor I. 2008. *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. Translated by Alison Anderson. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Taine, Hippolyte. 1866. *Histoire de la littérature anglaise*, t. 4: 234-386. Paris: Librairie de L. Hachette.

Trousseau, Raymond. 1976. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: Librairie Droz.

Underwood, Vernon Ph. 1976. *Rimbaud et l'Angleterre*. Paris: A.G. Nizet.

Vernant, Jean Pierre. 1990. "The Myth of Prometheus in Hesiod." In *Myth and Society in Ancient Greece*. Translated by Janet Lloyd, 183-201. New York: Zone Books.

Villiers de l'Isle-Adam. 1986. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.

Wilson, Ross. 2013. *Shelley and the Apprehension of Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Riccardo Antonangeli is currently adjunct lecturer in English and Anglo-American Studies at "Sapienza" University of Rome. He studied comparative literature at "Sapienza" in Rome and at "USI" in Lugano. He earned his Ph.D in Italian Studies from New York University in 2018. He has taught Italian literature, cinema and language at NYU, CUNY and FIT. His research interests include narratology, the philosophy of time, the intersections between history and narrative, and the reception of classical myths in medieval and modern literature. His work has appeared in many journals such *Strumenti Critici*, *Comparatismi*, *Intersezioni*, *Studium*, *Nuova Informazione Bibliografica*, *The Italianist* and *The Journal of Italian Cinema and Media Studies*. He is the author of *Non esisterà più il tempo. Eternità e trama nel romanzo europeo* (Stadium: Roma, 2020).

Valerio Camarotto
Sapienza Università di Roma

L'«anima» e la «macchina». Foscolo e le ambiguità
del *Sentimental Journey*

Abstract

The essay focuses on Foscolo's translation of Sterne's *Sentimental Journey* (1812-1813), examining, in particular, the places where the confrontation with materialist anthropology comes to the fore. Starting from two well-known passages of Sterne's novel centred on the relationship between soul and body (Chapters II and LXIII), on the one hand we intend to show how in his version Foscolo consciously keeps intact the unresolved ambiguity that marks the profession of spiritualism pronounced by the character of Yorick. On the other hand, we aim to focus on the points of contact and divergence between Sterne and Foscolo (especially in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*) with regard to other problematic nodes of materialism, such as free will, the natural goodness of man, the role of instinct and the passions.

1. *Yorick e la "scuola de' materialisti"*

Quando si tratta di indicare le risonanze più significative del materialismo nell'opera di Foscolo, è prassi comune rinviare ad alcuni passaggi delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (come la lettera del 13 maggio: "[...] la materia è tornata alla materia; nulla scema, nulla cresce, nulla si perde quaggiù; tutto si trasforma e si riproduce"; Foscolo 1955, 363); oppure ai versi, altrettanto noti, dei *Sepolcri* incentrati sulla "forza operosa" che "affatica / di moto in moto" tutte le "cose" (vv. 18-20). Stranamente trascurato, da questo punto di vista, è invece uno dei testi ai quali l'autore si è dedicato con maggiore cura e tenacia, vale a dire la traduzione del *Sentimental Journey* di Laurence Sterne. Eppure proprio questa versione, conclusa nel 1812-1813 dopo un

lungo processo redazionale,¹ ha posto di necessità Foscolo nella condizione di misurarsi, sia pure mediante la peculiare lente sterniana, con alcuni nodi problematici riconducibili a quella che lui stesso ha definito la “scuola de’ materialisti”.²

A chiamare in causa tale ordine di questioni sono, infatti, le stesse riflessioni del personaggio di Yorick, specialmente in due luoghi tra i più famosi e discussi del romanzo di Sterne. Il primo si incontra già nel capitolo II: il protagonista ha appena concluso di “desinare” e, grazie anche agli effetti ritempranti del buon “vino di Borgogna”, non solo deponde il suo risentimento nei confronti del “re di Francia” (manifestato nel capitolo precedente), ma si sente animato da un impulso di generosità, “in pace con il mondo” e con sé stesso. È a questo punto che, non senza maliziose allusioni, osserva:

[...] – Frattanto io mi sentiva le vene dilatarmisi per la vita; le mie arterie battevano in armonia; e tutte le mie potenze vitali adempivano a’ loro uffici, con attrito così soave, che io avrei confuso la più *saccente fisichessa* di Francia; appena con tutto il suo materialismo si sarebbe attentata di chiamarmi una macchina –

– Mi torrei l’impresa, diss’io, di mandarle sossopra il suo *Credo*.

[...]

– Or, esclamai, foss’io re di Francia! – or sì che un orfano dovrebbe ridomandare a me la valigia del suo povero padre. (Foscolo 1951, 43)³

1 Per maggiori dettagli, mi limito a rinviare all’ancora utile Fasano 1974 e, da ultimo, a Ravera 2019.

2 Così nella *Memoria intorno ai Druidi e ai Bardi Britannici* (uscita nel 1811 sugli *Annali di Scienze e Lettere*): cfr. Foscolo 1933, 351. Per un interessante quadro del rapporto di Foscolo con il materialismo, cfr. Neppi 2005, 23 e sgg.

3 Corsivi nel testo. Questo l’originale, secondo l’edizione consultata da Foscolo: “[...] it would have confounded the most *physical précieuse* in France: with all her materialism, she could scarce have called me a machine – I am confident, said I to myself, I should have over-set her creed. [...] – Now, was I a King of France, cried I – what a moment for an orphan to have begged his father’s portmanteau of me!” (Sterne 1802, 27). Quanto alla “*saccente fisichessa*”, nella relativa nota alla traduzione, attribuita all’alter ego Didimo Chierico, l’autore spiega che è un riferimento alle “Parigine” che “allora studiavano fisica; oggi, chimica” (Foscolo 1951, 43). Il successivo riferimento alla “valigia”, a sua volta, è un richiamo al “*droit d’aubaine*” (già evocato da Sterne nel cap. I), in base al quale gli “averi del forestiero che moriva in Francia s’incameravano” da parte del monarca (Ibid.: 41).

Il secondo passo è invece contenuto nel cap. LXIII, all'interno di uno degli episodi che più hanno garantito fortuna e circolazione al *Sentimental Journey*; quello cioè in cui Yorick, deviando appositamente dal suo percorso, incontra la sventurata Maria (la “poor Mary” già ritratta nel *Tristram Shandy*, nonché fonte di ispirazione per la storia di Lauretta nell'*Ortis*), e le offre il proprio conforto:

[...] M'assisi accanto a lei; e Maria mi lasciava che mentre le cadeano le lagrime, io le asciugassi col mio fazzoletto – e lo bagnai delle mie – e nelle sue – poi nelle mie – e rasciugai poscia le sue – sentiva intanto io tali commozioni e sì inespugnabili, ch'io sono certo che non potrebbero ascriversi mai a veruna combinazione di materia e di moto. Sì; sono persuaso che ho un'anima: e tutti i libri di cui i materialisti appestano il mondo non sapranno convincermi mai. (Ibid.: 160-61)

In entrambi i casi il lettore è di fronte, se non altro in apparenza, a edificanti slanci di bontà, suggellati dalla contestazione della dottrina meccanicomaterialistica e dalla correlata rivendicazione della centralità dell'“anima” (“soul” nel testo inglese: Sterne 1802, 179).⁴ Siamo dunque ben lontano, almeno a prima vista, dall'orizzonte ideologico e filosofico foscoliano: intanto perché, a questa altezza cronologica, Foscolo aveva da tempo individuato il principio regolatore delle umane relazioni non certo nella benevolenza, ma nell'esercizio della “forza” e dell'“interesse” egoistico (si pensi alle cruciali orazioni *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* e *Sull'origine e i limiti della giustizia*, 1809).⁵ E in secondo luogo perché, all'incirca un anno prima, nello scritto *Degli effetti della fame e della disperazione* (1811), non aveva esitato a

4 E del resto anche poco sopra, ancora nel cap. LXIII, Yorick aveva già affermato: “[...] I am never so perfectly conscious of existence of a soul within me, as when I am entangled in them [cioè, nelle “melancholy adventures”]” (Sterne 1802, 177); cui corrisponde nella versione foscoliana: “[...] io non mi sento sì pienamente conscio dell'esistenza d'un'anima in me, se non quando mi trovo ravvolto nelle malinconie” (Foscolo 1951, 159).

5 Proprio “interesse”, in particolare, è una parola chiave dell'antropologia materialistica, da Helvétius a d'Holbach: cfr. al riguardo Naville 1976, Duchet 1977, Di Domenico 1994. Quanto alle due orazioni pavesi, si rinvia ai rilievi di Neppi 2005, 67 e sgg.; e di Campana 2009, 34-52 e 58-62. Da ricordare anche, a questo proposito, le cupe riflessioni sulla supposta “probità naturale” e sulla (inesistente) “reciproca benevolenza” affidate da Jacopo Ortis alla lettera da Ventimiglia: cfr. Foscolo 1955, 432.

definire l'uomo – esattamente al contrario – una “*macchina passiva*”:⁶ con ciò intendendo, in linea con i *philosophes* più radicali, non solo l'ineludibile subordinazione dell'individuo ai “bisogni” fisico-biologici e al dominio delle “passioni”, ma anche la sua dipendenza dalle circostanze e dagli stimoli esterni.⁷

Non si tratta, dunque, di uno scarto di poco conto: tanto che viene da chiedersi perché Foscolo, generalmente poco incline a una resa letterale del dettato sterniano, abbia deciso di restituire in maniera sostanzialmente fedele proprio queste considerazioni di Yorick, a lui così poco congeniali. Il quesito – va subito precisato – è probabilmente destinato a rimanere privo di una soluzione certa e univoca. E tuttavia a mettere sulla giusta strada può essere il fatto che, a un esame più ravvicinato, questi passi si rivelano carichi di implicazioni riposte e sottaciute, meritevoli di essere ponderate con calma. A questo fine, è utile abbandonare momentaneamente i due luoghi in questione e volgere lo sguardo alla parabola di Sterne negli anni che immediatamente precedono il suo romanzo.

2. Sterne (e Foscolo) tra corpo e anima

Vale infatti la pena ricordare che, specie a causa degli audaci contenuti del *Tristram Shandy*, e complici pure alcune sue controverse frequentazioni,⁸ prima della stesura del *Sentimental Journey* lo scrittore inglese aveva ricevuto da più parti accuse di immoralità; e si era visto imputare, in particolare, la collusione proprio con il fronte del materialismo (con i cui più rilevanti

6 Il testo in questione (pubblicato anonimo sugli *Annali di Scienze e Lettere*, luglio 1811) è una traduzione-riscrittura di un estratto del *Voyage dans la Haute Pensylvanie et dans l'État de New-York* (1801) di Michel-Guillaume-Jean de Crèvecoeur: cfr. Foscolo 1933, 363-79. Da notare che il sintagma “macchina passiva” (Ibid.: 367) è assente nell'originale e del tutto da ricondurre, dunque, alla penna di Foscolo. Su questo scritto foscoliano di grande interesse l'unico studio espressamente dedicato è, a quanto mi risulta, quello di Del Vento 2009.

7 Per questi problemi in seno al materialismo settecentesco, e per quello saldamente connesso dell'effettiva libertà dell'uomo, rinvio, tra i molti studi possibili, a Crocker 1975, 149 e sgg., Punzi 2003, 99 e sgg., ed Ehrard 1994, 659-72.

8 Come quella con i libertini (e in odore di ateismo) John Wilkes e John Hall-Stevenson: cfr. During 2003 e Nowka 2009.

esponenti, in effetti, aveva intessuto stretti contatti, da d'Holbach a Diderot fino a Hume).⁹ Piuttosto indicativo, per esempio, è che in uno dei *pamphlet* pubblicati a suo discredito Sterne era stato addirittura rappresentato alla stregua di un automa, dedito alle sole funzioni corporali e al tutto privo di vita spirituale.¹⁰

Ebbene, dal canto suo Foscolo è senza dubbio consapevole della riprovazione di cui Sterne è stato oggetto. Non solo, infatti, nel profilo biografico che accompagna la sua edizione del *Sentimental Journey* si fa riferimento alle “censures” avanzate, in merito alla “purity” e alla “morality”, da “some of the overrigid clergy” e da “some invidious critics”;¹¹ ma è lui stesso, in una nota della *Notizia intorno a Didimo Chierico*, a rimandare (benché laconicamente) alle pagine di uno dei più accesi detrattori, vale a dire il letterato e prete anglicano Vicesimus Knox.¹² Quest'ultimo, pur riconoscendo che Sterne è dotato di “real genius”, e pur attribuendogli il merito di aver promosso “the benignant doctrines of a general philanthropy”, complessivamente lo reputa nientemeno che un “destroyer of the morales”, sia nel *Tristram Shandy* (in merito al quale non esita a parlare di “obscenity”, “corruption” e “libertinism”), sia nello stesso *Viaggio sentimentale*, impreziosito sì dagli “exquisite touches of the pathetic”, ma, a suo parere, anch'esso causa di una “pernicious influence on the virtue and consequently on the happiness, of public and private society”; e addirittura motivo della “ruin of thousands of our countrymen and countrywomen”.¹³

Non può lasciare certo indifferenti – sia detto per inciso – che Foscolo si mostri tra le righe pienamente conscio di presentare al pubblico italiano, in

9 Cfr. Kors 1976, 110-12 e Battestin 1994a. In un libello satirico, per esempio, gli si attribuisce la colpa “to espouse the accursed doctrine of Materialism” e di fornire giustificazioni filosofiche ai “declared libertines” (*Clockmakers* 1760, 11). E del resto, in *Tristram Shandy*, IV (*Slawkenbergius's Tale*) si fa diretto riferimento al dibattito sulla “thinking matter” (di lockiana definizione): cfr. Sterne 1986, 266.

10 Cfr. Flagellan 1761, 7-8. Su questo testo, e in generale sulla riprovazione di cui Sterne è stato oggetto, si veda Battestin 1994b, 192-93; e Bosch 2007, 223-53. Per un quadro complessivo del dibattito e degli interventi (libelli, recensioni, lettere), cfr. infine Howes 2002.

11 Cfr. “Some Account of the Life and Writings of Laur. Sterne”, in Sterne 1802, 11-13.

12 Cfr. Foscolo 1951, 176.

13 Si cita da Knox 1800, 154-59. Su questo rinvio foscoliano, cfr. le utili considerazioni di Toschi 1990, 98-100.

una versione non tagliata e purgata,¹⁴ un romanzo dai contenuti moralmente controversi, se non forse dannosi; un romanzo, insomma, potenzialmente “nocivo” e dotato di “veleno”, come avrebbe poi detto lui stesso del suo *Ortis* nella *Notizia bibliografica* del 1816.¹⁵ Seguire fino in fondo anche questa pista porterebbe, però, troppo lontano. Quel che ora interessa di più è che, dunque, al momento della sua traduzione Foscolo dispone di spunti sufficienti per cogliere nei luoghi sopra riportati il probabile tentativo da parte di Sterne di prendere le distanze, se non altro sulla carta, da orientamenti etici e filosofici difficilmente conciliabili con il suo ruolo ecclesiastico; e anzi di presentarsi come un autore capace di nobili insegnamenti anche nella finzione romanzesca e non solo nei suoi irreprensibili *Sermons*.¹⁶

Ma ammesso pure che tali fossero davvero le intenzioni sterniane, in ogni caso – e qui sta il punto – all’acuto e smaliziato occhio foscoliano non deve essere sfuggito quanto entrambi i passi siano, a una lettura appena più attenta, quantomeno equivoci o perfino volutamente incongruenti. Ciò vale, anzitutto, sul piano morale: il benevolo proposito di altruismo proclamato nel primo estratto (“[...] or sì che un orfano dovrebbe ridomandare a me...”) è, infatti, smentito immediatamente dopo, allorché il protagonista rifiuta, non senza sprezzo, di dare l’elemosina a un frate francescano presentatosi al suo cospetto (capp. III e IV). E nel secondo brano, a voler tacere di altri episodi antecedenti e successivi, in cui Yorick mostra un interesse tutt’altro che spirituale nei confronti di giovani donne, il sostegno caritatevole offerto a Maria lascia pure intravedere, in realtà, una sottintesa cifra erotica, cui pare alludere, soprattutto, lo scambio di fluidi tra i due personaggi (“[...] lo bagnai [il fazzoletto] delle mie [lagrime] – e nelle sue – poi nelle mie [...]”).¹⁷ Una simile

14 Quale era, invece, la versione anonima di Sterne 1792 (basata a sua volta su quella francese di Joseph Pierre Frénais, 1769), non a caso giudicata molto negativamente da Foscolo (che la definisce addirittura «laida» in una lettera a Niccolò Bettoni del maggio 1806: Foscolo 1952, 104-107: 107). Sulla questione, cfr. Bertoni 1990, 33-34; e più in generale, sulla circolazione dei testi sterniani tra Sette e Ottocento, cfr. Santovetti 2004.

15 Cfr. Foscolo, 1955, rispettivamente 530 e 487. Già d’altronde nell’orazione *Dell’origine e dell’ufficio della letteratura* (Foscolo 1933, 36) si fa riferimento alle “ipocrite virtù” e alle “oscenità” messe in circolo dai “romanzi”: cfr. al riguardo Barbarisi 1988, 113-17.

16 Sull’intenzione da parte di Sterne di proporre il *Sentimental Journey* come un libro ‘morale’, cfr. (tra gli altri), Sertoli 1983, IX-XXXV; Jack 1984, XIV-XVI; e Battestin 1994b.

17 Come è stato notato da Keymer 2009, 90-91. Sull’intreccio tra lacrime ed eros in Sterne (e nella narrativa settecentesca, soprattutto libertina), cfr. inoltre Pepe 2012, 29-46.

ambiguità affiora del resto, in maniera perfino accentuata, anche a proposito dei nodi filosoficamente più spinosi. A ben guardare, infatti, le affermazioni di Yorick si avvalgono di termini e concetti medico-filosofici tipicamente riconducibili proprio al vocabolario dei materialisti: tali sono la “combinazione di materia e di moto” (“combinations of matter and motion”), l’azione delle “vene” e delle “arterie”, l’“attrito” (“friction”) con cui le “potenze vitali” (“every power which sustained life”) compiono i loro “uffici”. Non solo: lo stesso rigetto dell’associazione tra uomo e “macchina” – che peraltro si era affacciata già nel *Tristram Shandy*¹⁸ –, così come la complementare certezza di possedere “un’anima”, si presentano come l’effetto di determinate condizioni tutte attinenti alla sfera corporea (quali sono il benessere indotto dal pasto e le “commozioni” provate vicino a Maria).¹⁹ Ne risulta cioè una connessione tra il *physique* e il *morale* che Foscolo, dal canto suo, condivide pienamente,²⁰ e che non sarebbe affatto dispiaciuta al La Mettrie de *L’Homme machine* e ai *philosophes* di nuova generazione, peraltro ormai propensi a declinare il meccanicismo in una chiave meno rigida e a combinarlo con la ‘sensibilità’ organico-vitalistica.²¹

18 Cfr. in particolare IV, 8 (Sterne 1986, 280), dove si usa appunto la metafora della “machine”, parlando dell’uomo come “the most curious vehicle”, delicato (“of so slight a frame”) e vacillante (“so totteringly put togheter”). Su questa e sulle altre immagini meccaniche nel *Tristram*, cfr. Corso 2004, 64-92. Da tenere presenti anche le *Lettere sterniane*, che Foscolo può conoscere sia tramite l’edizione del *Sentimental Journey* curata da Paulin Crassous (cfr. Sterne 1801), sia mediante la traduzione francese di Sterne 1789: cfr. a questo proposito, in particolare, *Ibid.*: 28, dove l’autore inglese definisce il proprio corpo “ma pauvre machine”. Per ulteriori notizie sulle edizioni sterniane a disposizione di Foscolo, si rinvia a Nicoletti 1978, 16 e sgg. e 50.

19 Sulla primaria rilevanza del corpo nella scrittura sterniana, cfr., tra i molti studi, McMaster 2002, 95-III; Porter 2004, 286-304; e Pepe 2012.

20 Cfr., per esempio, *Sull’origine e i limiti della giustizia* (Foscolo 1933, 174), in cui si afferma che non si dà “anima senza corpo”. E si veda anche la sintomatica convergenza tra i “medici” e i “moralisti” cui si fa riferimento in una nota di *Degli effetti della fame e della disperazione*: qui, non diversamente da quanto si legge al già citato cap. II del *Viaggio sentimentale* (“Or, esclamai, foss’io re di Francia!...”), si istituisce un nesso causa-effetto tra l’affabilità e la soddisfazione della fame; e si ricorda come, secondo un non precisato “libretto italiano, intitolato *Manuale della povertà*”, le “visite a’ potenti e a’ distributori di grazie vanno fatte dopo il desinare” (*Ibid.*: 370).

21 Basti ricordare che proprio La Mettrie pubblica, nello stesso anno del suo scritto più noto, anche *L’Homme-plante* (1748); e che, per es., il d’Holbach del *Système de la nature* (1770) chiama l’organismo “machine sensible” (cap. X: cfr. d’Holbach 1978, 213). Ma sulla correzione del meccanicismo in direzione organicista, cfr., per Sterne, Corso 2004, 135-37; e più in generale, Moravia 1978 e Punzi 2003, 70-71.

Tutt'altro che netta e cristallina è, insomma, la professione di spiritualismo di cui si fa portavoce il personaggio sterniano.²² E del resto, sulla stessa lunghezza d'onda si collocano vari altri luoghi del romanzo, in cui ad assumere rilievo è appunto la dimensione del 'sensibile'. L'insistenza di Yorick sulla componente biologica e fisiologica – le “pulsazioni delle arterie” (XI), l'affluire del “sangue” e degli “spiriti” (XIII), l'eccitabilità dei “sensi” (XVIII) – restituisce più volte l'idea di una inestricabile sinergia tra il corpo e l'anima, se non addirittura la preminenza del primo sulla seconda.²³ Perfino quando si tratta di elogiare l'armonia del cosmo, il protagonista finisce ancora con il ricorrere al lessico medico-scientifico, paragonando – nel rivolgersi ammirato al “gran SENSORIO dell'universo” – il funzionamento del “creato” a quello dell'organismo umano.²⁴

È probabilmente anche per queste ragioni, oltre a quelle cui si è accennato sopra, che nella premessa *A' lettori*, firmata come Didimo Chierico, Foscolo insinua, con accorte formule dubitative, il sospetto circa la dirittura morale e l'autentica osservanza dottrina di Sterne: “era d'animo libero”, vi si legge, e “voleva a ogni modo *parere*, ed era *forse*, uomo dabbene e [...] seguace sincero dell'evangelo [...]” (Foscolo 1951, 39). In bilico come sono tra ortodossia e miscredenza, le parole del protagonista si prestano difatti a interpretazioni anche piuttosto divergenti, sulle quali pesa una duplice difficoltà: quella di mettere a fuoco nitidamente il rapporto tra l'autore e la sua controfigura (fino a che punto Sterne è sovrapponibile con Yorick?); e quella di conciliare questa equivoca oscillazione con i testi in cui lo scrittore inglese, indossati ufficialmente i panni del prete anglicano, si mostra invece un convinto e coerente assertore dei dogmi cristiani.²⁵

22 Lo aveva già notato, per es., l'editore anonimo di una edizione del 1803 (London, Hurst and Chapple), secondo il quale la dichiarazione di Yorick “seems to arise more from the immediate impulse of sensibility, than a steady and well grounded belief and reliance on the important truths of revealed religion” (si cita da Sterne 2006, 158).

23 Per dirlo con il Diderot della voce *Ame* nell'*Encyclopédie*: la “dépendance mutuelle du corps & de ce qui pense dans l'homme” (Diderot 1976, 344-53: 347).

24 Menzionato dal protagonista (“great *SENSORIUM* of the world!”) all'interno di una lunga apostrofe alla “sensibilità” (“Dear sensibility!”), e già adottato nell'*Ottica* di Newton in riferimento al rapporto tra Dio e l'universo, il termine *sensorium* (che compare anche nel *Tristram Shandy*, II, 10 e 19) è usato tra Sei e Settecento per indicare il luogo del corpo (precisamente nel cervello) in cui convergono e si uniscono i fasci nervosi. Sulla complessa questione, e sul passo sterniano, cfr. le utili osservazioni di Dussinger 1982, e Sertoli 1983, 287-88.

25 Sull'ortodossia dei *Sermons*, ai quali Foscolo rinvia nelle note del *Viaggio sentimentale* attribuite a Didimo (mediante l'edizione Sterne 1801), cfr. in particolare Parnell 2009.

Ecco, dunque, che in questi passi del *Sentimental Journey* si potrebbe ravvisare l'intenzione di assorbire le acquisizioni materialiste entro una cornice latamente religiosa;²⁶ oppure ancora l'ironica volontà di mostrare il divario tra ciò che Yorick si illude di conoscere con certezza – l'autonomia e la trascendenza dell'anima – e ciò che le sue affermazioni, paradossalmente e involontariamente, parrebbero invece confermare: ovvero il determinismo del corpo e il fatto che l'uomo sia assimilabile a una macchina.²⁷ Neppure è da escludere, infine, che questa irrisolta ambivalenza sia da ricondurre in ultima analisi a una vena scettica di fondo,²⁸ che in Sterne è peraltro alimentata da una trafila di autori – da Montaigne a Cervantes fino a Swift – ben presenti anche a Foscolo.²⁹ A questo proposito basterà rammentare, a titolo rappresentativo, che all'inizio del cap. XLVII ci si imbatte in quella che può sembrare una vera e propria dichiarazione di pirronismo: “io non sono mai sì perplesso” – dice Yorick – “come quando ho da dire a taluno chi io mi sia” (Ibid.: 126); alla quale si può per esempio accostare quanto si legge nell'*Ortis* in un frammento (desunto da Pascal) che Lorenzo Alderani ricava dagli appunti di Jacopo (lettera del 20 marzo): “Io non so né perché venni al mondo; né come; né cosa sia il mondo; né cosa io stesso mi sia” (Foscolo 1955, 455).³⁰

3. “*I cant' get out*”: libertà e passioni

Quale che sia la spiegazione più plausibile, resta il fatto che la sottile ambiguità che cifra questi passaggi è rimasta volutamente intatta nella versione foscoliana; e che, più in generale, il *Sentimental Journey* ha indubbiamente offerto a

26 Cfr. Battestin 2003, 412-18.

27 Come suggerisce Keymer 2008, 325-27. E d'altronde, già tra i contemporanei di Sterne non è mancato chi ha visto nel *Sentimental Journey* un orientamento materialistico: cfr. ancora Ibid.: 326-27; e Bosch 2007, 223-26.

28 Sullo scetticismo sterniano, cfr. Wehrs 1988, Parnell 2006, e da ultimo Capoferro 2017, 192-93.

29 Specialmente (ma non solo) nei testi “didimei”: cfr. Barbarisi 1988; e in particolare per l'intreccio Cervantes-Sterne, Parmegiani 2011, 36 e sgg.

30 Ma cfr. anche il *Ragguaglio d'un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* (testo a forte impronta sterniana), capo quinto: “[...] non ho potuto conoscere mai *perché* vivo, m' importa poco del *come* e pochissimo del *quanto* vivrò” (Foscolo 1933, 243; corsivi nel testo).

Foscolo l'occasione di inquadrare da una diversa angolatura anche altri nuclei fondamentali dell'antropologia materialista, da lui a più riprese meditati e tutti strettamente connessi all'idea dell'uomo-macchina.

Tra questi, anzitutto, la messa in discussione del libero arbitrio, che in varie zone della produzione foscoliana è puntualmente espressa mediante metafore e similitudini meccaniche: si pensi soprattutto, oltre alla già citata "macchina passiva", alle immagini dell'"anello" (anch'esso "passivo"), della "catena" e delle "ruote dell'orologio", impiegate nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* per sancire la subordinazione coatta di ogni uomo sia alla propria costituzione psicofisica, sia al moto incessante della natura e dei "destini" (Foscolo 1955, 327-28 e 437). Anche nel romanzo di Sterne si pone appunto in rilievo, in alcuni significativi momenti, come il raggio d'azione della libertà possa essere fortemente ristretto, e perfino annullato, ora dalle influenze esterne ("le circostanze mi governano – né io so governarle", osserva per esempio Yorick al cap. XLIV: Foscolo 1951, 120), ora da incontrollabili pulsioni e spinte interne, di cui l'individuo è necessariamente prigioniero: per esempio, da una "irresistibile forza" ("impulse"), come quella che costringe il protagonista a cercare notizie di Maria (LXIII, Ibid.: 159);³¹ o ancora da quell'indomabile "flusso e riflusso de' nostri umori" (III, Ibid.: 43), al quale non a caso si fa esplicito riferimento, con tanto di citazione, anche nell'*Ortis*.³² In questo senso, un sottinteso valore simbolico si può allora anche scorgere nell'episodio in cui Yorick, nel cortile del suo "hôtel" parigino, tenta inutilmente di far uscire dalla gabbia uno "stornello" che ripete senza sosta "I can't get out" (XL): tanto più perché, significativamente, le "note" emesse dall'uccello sono definite da Sterne "mechanical", e da Foscolo, per una eloquente equivalenza semantica, "materiali" (Ibid.: 113-14).³³

Su questa stessa falsariga è poi altrettanto rilevante, ancora in prospettiva foscoliana, il ruolo preminente assegnato alla dimensione istintivo-passionale.³⁴

31 Nel testo originale (Sterne 1802, 177): "I could not resist an impulse which prompted me [...]"

32 Cfr. la lettera dell'11 maggio (in merito al repentino passaggio dall'ira al perdono nei confronti di un contadino), con rinvio appunto a Sterne-Yorick: "Diceva quel viaggiatore: *Il flusso e riflusso de' miei umori governa tutta la mia vita*" (Foscolo 1955, 358).

33 Una interessante (ma diversa) interpretazione dell'episodio, in chiave metaletteraria, è offerta da Owen 2002.

34 Barbarisi 1988, 120, pone appunto in rilievo come al cuore della versione sterniana vi sia, anzitutto, il costante interesse di Foscolo per il "flusso delle passioni e dei sentimenti".

Specie in alcuni luoghi del *Sentimental Journey*, infatti, non solo l'“istinto” (XI) e i “trasporti” del “cuore” (XXVIII) prevalgono sul “giudizio”, ma si consuma pure, di sponda, una complementare svalutazione della “ragione”. Dal canto suo Foscolo – esplicitamente diffidente dinanzi alla concezione dell'uomo quale “animale ragionevole” –,³⁵ può ben concordare con Yorick laddove quest'ultimo, per esempio, sostiene che le “perturbazioni” emotive (“commotions”) possono essere placate e superate non grazie alla facoltà razionale, bensì all'intervento pari e contrario di altre “emozioni” (XLVIII).³⁶ E allo stesso modo, non può che convenire con l'opposizione tra il freddo distacco dettato dal raziocinio e lo slancio caloroso della compassione, che per lui è la sola vera virtù possibile. Non è un caso che nella già menzionata premessa della traduzione (*Didimo Chierico A' lettori salute*), si sottolinei come Sterne abbia voluto prima di tutto “insegnarci a conoscere gli altri in noi stessi” (Ibid.: 39);³⁷ e non lo è neppure il fatto che la tirata anti-stoica pronunciata nel *Viaggio sentimentale* (LII: “– Flagella codesti stoici, diss'io nel mio cuore, o grande Rettore della natura! flagellali! [...]”, Ibid.: 136) riecheggi puntualmente, fin dalle prime redazioni dell'*Ortis*, anche nel frammento ad alto tasso di patetismo – e per l'appunto di ispirazione sterniana – della storia di Lauretta.³⁸

35 Già nell'*Ortis* del 1802 la “ragione” è un “dono [...] funesto” (Foscolo 1955, 263). Ma cfr. anche, per esempio, *Degli effetti della fame e della disperazione*, dove si pone in risalto la presunzione con cui gli uomini “osano chiamarsi ragionevoli”, quando in realtà il loro “criterio” è spesso meno efficace dell'“impulso d'istinto” che guida gli animali (cfr. Foscolo 1933, 368).

36 È questa, in fin dei conti, la dinamica interiore descritta nella *Notizia bibliografica* a proposito di Jacopo Ortis. Se infatti quest'ultimo non compie fino in fondo ciò cui l'“amore” lo induce, è per effetto “non tanto della ragione, quanto di passioni più forti”; e più in generale, la sua storia lascia supporre che “l'uomo non agisca per volontà illuminata da un principio di verità e di giustizia; bensì per facoltà prepotenti conferitegli dalla natura [...]” (Foscolo 1955, 532).

37 Nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*, come già nell'orazione *Sull'origine e i limiti della giustizia*, si ribadisce appunto la convinzione che la “compassione” sia, insieme al “pudore”, l'unico strumento per attenuare le “forze guerriere del genere umano” (cfr. Foscolo 1951, 183; e Foscolo 1933, 184).

38 “Stoico! or non sai tu che le lagrime di un uomo compassionevole sono per l'infelice più dolci della rugiada su l'erbe appassite?” (Foscolo 1955, 351; ma cfr. anche le edizioni del 1798 e del 1802, Ibid.: 47 e 185).

4. *Sentimento e colpa*

Vale tuttavia la pena di sottolineare, in coda, che a queste sintomatiche tangenze fanno da contraltare alcuni scostamenti tutt'altro che marginali, anch'essi riscontrabili soprattutto nelle maglie testuali dell'*Ortis*. Decisamente differente, intanto, è la prospettiva sul rapporto che intercorre tra sfera individuale e sfera divina. Il personaggio di Yorick – che è pur sempre un parroco – si affida infatti senza remore al “Dispensatore dell’universo” (XL) e alla sua “giustizia” (LII), sicuro com’è delle ricompense del “cielo” in favore dei meritevoli (Foscolo 1951, 114 e 136-37). In un capitolo tra i più noti, per esempio, non perde l’occasione di raccontare la storia di un “valoroso soldato” caduto in rovina, il quale, grazie al generoso supporto del re in persona, vede infine ripagata la sua incrollabile speranza nella “Provvidenza” (XLIV; *Ibid.*: 119-21). Nello sfondo tragico del romanzo foscoliano, invece, non solo le vicende degli sventurati sono lungi dall’essere risollevate dal soccorso di Dio (e tantomeno dai “potenti”);³⁹ ma si fa strada una concezione delle umane sorti estranea a ogni lettura armonizzante, provvidenzialistica o anche solo orientata in senso teleologico.

Analogamente, le sue coordinate filosofiche di riferimento impediscono a Foscolo di condividere la fiducia di Yorick nella sostanziale “good nature” degli uomini,⁴⁰ più volte evocata nel corso del *Sentimental Journey* e idealmente rappresentata, in particolare, dalla famiglia di umili contadini pronta ad accogliere il curato in un’agape fraterna (LXVII):⁴¹ tanto è vero che nell’*Ortis*, esattamente al contrario, ci si imbatte semmai in un “ribaldo contadinello” intento a trafugare e a devastare l’“orto” di Jacopo (che in tutta risposta non

39 Semmai, come si legge nell’orazione *Sull’origine e i limiti della giustizia*, la storia insegna che Dio è sempre dalla parte del “vincitore”: cfr. Foscolo 1933, 178.

40 La benevolenza naturale è sostenuta da Sterne anche e soprattutto nei *Sermoni* (in linea con la dottrina latitudinaria): cfr. su questo punto Müller 2009, 281-325. A cogliere nel *Sentimental Journey* la convinzione che l’uomo, al netto delle sue contraddizioni, sia dotato di una “good nature” (o se si vuole di un *moral sense*), pronta a manifestarsi mediante il ‘sentimento’, sono per es. Sertoli 1983, XXVIII-XXXV, e Battestin 2003. Non è tuttavia affatto da escludere che, come nel caso del materialismo, anche a questo proposito il punto di vista di Yorick non coincida pienamente con quello dell’autore; e che dunque Sterne, attestandosi su una posizione ben più sfumata e problematica, nutra in realtà seri dubbi sulla predisposizione virtuosa degli uomini: cfr. su questo le interessanti considerazioni di Keymer 2009.

41 Nel testo inglese (Sterne 1802, 185) si parla appunto di “a feast of love” (Foscolo 1951, 165: “un convito d’amore”). Sul valore morale dell’episodio, cfr. Battestin 1994a e Müller 2009, 318.

esita ad afferrarlo “nel collo”: lettera del 24 ottobre); e ancora in un altro “contadino” che, scambiando il protagonista per un vagabondo nullatenente, lo caccia “bruscamente” dal prato sul quale si era fermato a riposare (11 maggio).⁴²

Ancora più interessante, infine, è notare che anche sul terreno di maggiore convergenza si consuma, a ben guardare, un distanziamento degno di attenzione. Se infatti Foscolo, come si è visto, può certo stabilire una sintonia di fondo con il *Viaggio sentimentale* sul piano del patetico e del compassionevole, non pare invece che possa approvarne l'accettazione complessivamente pacificata, e a tratti divertita, delle passioni. Ciò vale soprattutto, ancora una volta, per l'autore dell'*Ortis*, che non sembra poter condividere, da una parte, la tendenza di Yorick a dissociare la componente emotivo-passionale dall'orizzonte della colpa (LII: “[...] potrete reprimere o mascherare le vostre passioni – ma rispondetemi: Che colpa ha l'uomo s'egli le sente? [...]”);⁴³ e, dall'altra parte, la convinzione che l'eros possa distogliere da ogni “trista azione” e, anzi, predisponga ai comportamenti virtuosi:⁴⁴ non va dimenticato che, all'opposto, è proprio l'attrazione per Teresa a precipitare Jacopo nel vortice delirante del “delitto” e del rimorso.⁴⁵

42 Cfr. Foscolo 1955, 357-60. Ciò non toglie che nell'*Ortis* vi siano anche raffigurazioni positive (benché mai idealizzate come quella del *Sentimental Journey*): cfr. la lettera del 22 gennaio (sulla “limosina” dei contadini a una “vecchierella”), e l'episodio in cui, poco prima di darsi la morte, Jacopo chiede e ottiene da bere: cfr. Ibid.: 329-31 e 470.

43 E ancora, poco più avanti, secondo la metafora del “filo” della vita: “Che se la natura nel tessere la sua tela della benevolenza, v'ha intrecciate alcune trame di desiderio e d'amore – si dovrà dunque per istrapparle lacerar tutta quanta la tela?” (Foscolo 1951, 136).

44 Cfr. per es. il cap. XVI, dove l'“amore” è incompatibile con gli “egoisti” e gli “ipocriti”; e il cap. XXII, dove Yorick osserva: “[...] la mia coscienza è convinta che s'io commettessi una trista azione, la commetterei sempre quando un amore è in me spento, ed il nuovo non è per anche riacceso [...] e il riacendermi e il risentirmi pieno di generosità e di benevolenza è tutto un punto [...] – Ma, e queste parole sono certamente più a lode della passione – che mia”. (Ibid.: 66 e 74).

45 Come si ricorderà, Jacopo non solo nutre il desiderio di versare il “sangue” del rivale Odoardo e del Signor T*** (cfr. lettera da Ferrara del 20 luglio, Foscolo 1955, 396), e non solo arriva quasi a istigare Teresa al suicidio (Ibid.: 465); ma, in preda al furore amoroso, si macchia pure, per quanto involontariamente, di un omicidio a lungo tenuto nascosto e infine confessato (cfr. la lettera del 14 marzo, Ibid.: 444-46). Su questi aspetti – dirimenti per l'intera interpretazione del romanzo, ma curiosamente poco considerati dagli studi critici – rinvio a D'Intino 2020.

Anche al di fuori del romanzo, d'altronde, Foscolo si mostra costantemente vigile sulle conseguenze distruttive che gli slanci passionali, se non indirizzati e limitati, possono comportare. Non a caso perfino Didimo Chierico, l'alter ego sterniano per eccellenza, è presentato nella relativa *Notizia* come un uomo che, prudentemente, “teneva chiuse le sue passioni; e quel poco che ne traspariva, pareva calore di fiamma lontana” (Foscolo 1951, 184).

Bibliografia

- Barbarisi, Gennaro. 1988. "Le ragioni della traduzione del «Viaggio sentimentale»." In *Atti dei convegni foscoliani (Firenze, aprile 1979)*, III, 113-27. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Battestin, Martin C. 1994a. "Sterne among the Philosophes: Body and Soul in *A Sentimental Journey*." *Eighteenth-Century Fiction* 7, no. 1: 17-36.
- . 1994b. "*A Sentimental Journey*: Sterne's "Work of Redemption"." *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 38: 189-204.
- . 2003. "The Critique of Freethinking from Swift to Sterne." *Eighteenth-Century Fiction* 15, no. 3-4: 341-420.
- Bertoni, Clotilde. 1990. "Il filtro francese: Frenais & C. nie nella diffusione europea di Sterne." In *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, 19-59. Pisa: Nistri-Lischi.
- Bosch, René. 2007. *Labyrinth of Digressions. Tristram Shandy as Perceived and Influenced by Sterne's Early Imitators*. Translated by Piet Verhoeff. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Campana, Andrea. 2009. "Le Orazioni e lezioni pavesi: il libro filosofico di Ugo Foscolo." In Ugo Foscolo, *Orazioni e lezioni pavesi*, a cura di Andrea Campana, 9-73. Roma: Carocci.
- Capoferro, Riccardo. 2017. *Novel. La genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*. Roma: Carocci.
- Clockmakers. 1760. *The Clockmakers Outcry against the author of The Life and Opinions of Tristram Shandy [...]*. London: Burd.
- Corso, Simona. 2004. *Automi, termometri, fucili. L'immaginario della macchina nel romanzo inglese e francese del Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Crocker, Lester G. 1975. *Un'età di crisi. Uomo e mondo nel pensiero francese del Settecento*. Bologna: Il Mulino.

Del Vento, Christian. 2009. “«Degli effetti della fame e della disperazione sull’uomo». Nuove considerazioni su Foscolo e Crèvecoeur.” *Rassegna della letteratura italiana* 113, no. 1: 52-87.

d’Holbach, Paul-Henry Thiry. 1978. *Sistema della natura*. A cura di Antimo Negri. Torino: Utet.

Diderot, Denis. 1976. *Encyclopédie I (Lettre A)*. Édition critique et annotée présentée par John Lough and Jacques Proust (*Oeuvres complètes*, to. V). Paris: Hermann.

DiDomenico, MariaGiovanna. 1994. *Natura Uomo Dio. Saggiosull’antropologia di d’Holbach*. Napoli: Loffredo.

D’Intino, Franco. 2020. “Il «segreto» del ladro di virtù. Costruzione e occultamento della soggettività libertina nell’*Ortis* di Foscolo.” In *L’amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani e Luca Danti, 53-65. Firenze: Franco Cesati.

Duchet, Michèle. 1977. *Le origini dell’antropologia. IV. Helvétius e Diderot*. Traduzione e cura di Sergio Moravia. Roma-Bari: Laterza.

During, Simon. 2003. “Taking Liberties: Sterne, Wilkes and Warburton.” In *Libertine Enlightenment. Sex Liberty and License in Eighteenth Century*, edited by Peter Cryle and Lisa O’ Connel, 15-33. New York: Palgrave Macmillan.

Dussinger, John A. 1982. “The Sensorium in the World of ‘A Sentimental Journey’.” *Ariel* 13: 3-16.

Ehrard, Jean. 1994 (1963). *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Paris: Albin Michel.

Fasano, Pino. 1974. *Stratigrafie foscoliane*. Roma: Bulzoni.

Flagellan, Cristopher. 1761. *A Funeral Discourse Occasioned by the Much Lamented Death of Mr. Yorick [...]*. London: W. Nicoll.

Foscolo, Ugo. 1933. *Lezioni articoli di critica e di polemica (1809-1811)*. Edizione critica a cura di Emilio Santini (Edizione Nazionale, VII). Firenze: Le Monnier.

———. 1951. *Prose varie d’arte*. Edizione critica a cura di Mario Fubini (Edizione Nazionale, V). Firenze: Le Monnier.

———. 1952. *Epistolario. II (luglio 1804-dicembre 1808)*. A cura di Plinio Carli (Edizione Nazionale, XV). Firenze: Le Monnier.

———. 1955. *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Edizione critica a cura di Giovanni Gambarin (Edizione Nazionale, IV). Firenze: Le Monnier.

Howes, Alan B. 2002 [1971]. *Sterne: The Critical Heritage*. London: Routledge.

Jack, Ian. 1984. "Introduction to *A Sentimental Journey*." In Laurence Sterne, *A Sentimental Journey, with The Journal of Eliza and A Political Romance*, edited by Ian Jack, IX-XX. Oxford: Oxford University Press.

Keymer, Thomas. 2008. "Materialism, Mechanism, and the Novel." In *Text and Context: Essays in Literary History presented to Howard-Erskine Hill*, edited by David Womersley and Richard Anthony McCabe, 307-33. Newark: University of Delaware Press.

———. 2009. "*A Sentimental Journey* and the failure of feeling." In *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, edited by Thomas Keymer, 79-94. Cambridge: Cambridge University Press.

Knox, Vicesimus. 1800. "On the moral tendency of the writings of Sterne." In *Essays moral and literary*, III, 154-59. Basil-Strasburgh: Decker.

Kors, Alan Charles. 1976. *D'Holbach's Coterie. An Enlightenment in Paris*. Princeton: Princeton University Press.

McMaster, Juliet. 2002 [1990]. "'Uncrystallized Flesh and Blood': The Body in Tristram Shandy." In *Laurence Sterne*, edited and introduced by Marcus Walsh, 95-111. London: Pearson.

Moravia, Sergio. 1978. "From Homme Machine to Homme Sensible: Changing Eighteenth-Century Models of Man's Image." *Journal of the History of Ideas* 39, 45-60.

Müller, Patrick. 2009. *Latitudinarianism and Didacticism in Eighteenth-Century Literature. Moral Theology in Fielding, Sterne, and Goldsmith*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Naville, Pierre. 1976. *D'Holbach e la filosofia scientifica del XVIII secolo*. Milano: Feltrinelli.

Neppi, Enzo. 2005. "Foscolo, pensatore europeo. La dualità dell'essere nell'Orazione pavese." In Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, introduzione, edizione e note di Enzo Neppi, 5-85. Firenze: Olschki.

Nicoletti, Giuseppe. 1978. *La biblioteca fiorentina del Foscolo nella Biblioteca Marucelliana*, a cura di Giuseppe Nicoletti. Firenze: S.P.E.S..

Nowka, Scott. 2009. "Talking Coins and Thinking Smoke-Jacks: Satirizing Materialism in Gildon and Sterne." *Eighteenth-Century Fiction* 22, no. 2: 195-222.

Owen, Jim. 2002. "Laurence Sterne and the Caged Starling of *A Sentimental Journey*." *CEA Critic* 64, no. 2-3: 22-34.

Parmegiani, Sandra. 2011. *Ugo Foscolo and English Culture*. London-New York: Routledge.

Parnell, Tim. 2006. "Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition." In *Laurence Sterne's Tristram Shandy: A Casebook*, edited by Thomas Keymer, 23-49. Oxford: Oxford University Press.

———. 2009. "The Sermons of Mr. Yorick: the commonplace and the rhetoric of the heart." In *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, edited by Thomas Keymer, 64-78. Cambridge: Cambridge University Press.

Pepe, Paolo. 2012. *La linea spezzata. Corpo e mente nel «Tristram Shandy» di Sterne*. Bologna: Il Mulino.

Porter, Roy. 2004. *Flesh in the Age of Reason*. London: Penguin Books.

Punzi, Antonio. 2003. *L'ordine giuridico delle macchine. La Mettrie Helvétius D'Holbach. L'uomo-macchina verso l'intelligenza collettiva*. Torino: Giappichelli.

Ravera, Giulia. 2019. "Foscolo e la traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne: la redazione inedita del 1812." *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 4, no. II: 175-95.

Santovetti, Olivia. "The Sentimental, the 'Inconclusive', the Digressive: Sterne in Italy." In *The Reception of Laurence Sterne in Italy*, edited by Peter de Voogd and John Neubauer, 193-220. London-New York: Thoemmes Continuum.

Sertoli, Giuseppe. 1983. "Introduzione." In Laurence Sterne, *Viaggio sentimentale*, traduzione di Ugo Foscolo, a cura di Giuseppe Sertoli e con uno scritto di Mario Fubini, IX-XXXV. Milano: Mondadori.

Sterne, Laurence. 1789. *Lettres de Sterne à ses amis, traduites sur les originaux nouvellement publiés à Londres*. La Haye [s.n.].

———. 1792. *Viaggio sentimentale del sig. Sterne sotto il nome di Yorick*. Venezia: Zatta e figli.

———. 1801. *Voyage sentimental de Sterne, suivi des Lettres d'Yorick à Elisa*. Traduction nouvelle par Paulin Crassous, accompagnée des notes historiques et critiques. Paris: Didot.

———. 1802. *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Paris: Renouard.

———. 1986. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Edited by Graham Petrie, with an introduction by Christopher Rocks. Harmondsworth: Penguin Classics.

———. 2006. *A Sentimental Journey and Continuation of the Bramine's Journal with Related Texts*. Edited by Melvyn New and W. G. Day, Indianapolis: Hackett.

Toschi, Luca. 1990. "Foscolo e altri «sentimental travellers» di primo Ottocento." In *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, 90-120. Pisa: Nistri-Lischi.

Wehrs, Donald R. 1988. "Sterne, Cervantes, Montaigne: Fideistic Skepticism and the Rhetoric of Desire." *Comparative Literature Studies* 25, no. 2: 127-51.

Valerio Camarotto è Ricercatore a tempo determinato di Letteratura italiana contemporanea (Sapienza Università di Roma). I suoi principali campi di ricerca sono l'opera di Giacomo Leopardi (al quale ha dedicato le monografie *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)* e *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*. Quodlibet, 2016), e la letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento (con studi su Manzoni, d'Azeglio, Capuana, Pirandello). Ha inoltre curato l'edizione delle *Novelle (1930-1955)* di Bruno Cicognani (Pagliai, 2012) e ha pubblicato il volume *Il critico narrante. Romanzi e novelle di Ugo Ojetti* (Bulzoni, 2018). Collabora con il "Laboratorio Leopardi" (Sapienza) ed è membro della redazione del *Lessico Leopardiano*.

Valerio Cordiner
Università di Roma “La Sapienza”

Mieux la servitude que l’anarchie:
l’Histoire des Neuf Roys Charles de Belleforest

Abstract

A work of propaganda by the French monarchy, *l’Histoire des Neuf Roys Charles* maintains an interest for 16th century specialists as a testament of the mood shared by contemporaries of the civil wars, above all Montaigne: a strong desire for order and stability announcing the triumphs of the absolutist state, as well as safeguarding, in the middle of the storm, the bases of civil humanism. A careful analysis of this text questions the widespread idea of a fundamentalist Catholic Belleforest, and more generally, reconsiders the real stakes of the so-called wars of religion. His social condition and the state of his career urge him to unite with the established order, against extremism of all kinds. This unexpected position results, in particular, from his formal adherence to the conciliation policy carried out at the time by the Queen and the Chancellor of the Hospital.

Tout écrit sorti des presses se sépare de son créateur pour s’offrir à la communauté. Celle-ci en fait l’usage qui lui convient le mieux, par une incessante mise à jour dont dépend la survivance des œuvres et des auteurs. Après avoir écarté les emplois que le texte suggère, je me servirai donc de *l’Histoire des Neuf Roys Charles*¹ pour tirer au clair la pensée politique et religieuse de Belleforest à la fin des années 60. Rédigé entre 1561 et 1568, ce gros volume s’articule en deux volets: le premier qui s’applique à l’illustration des rois portant le nom de Charles avant le souverain régnant; le second entièrement voué à ce dernier. L’élaboration prolongée, la structure inégale et le trop de matières, notamment dans la deuxième partie, nuisent à la cohérence et à la lisibilité de l’ensemble. Et ce, malgré les intentions de l’auteur, qui l’a expressément conçu dans une visée

1 François de Belleforest. *L’Histoire des Neuf Roys Charles de France* (Paris: P. L’Huillier, 1568).

pratique: obtenir de son royal destinataire la charge d'historiographe à son service (Belleforest 1568, Aij v^o). Œuvre de propagande offerte au Valois (Ibid.: 424), les *Neuf Roys Charles* sont présentés comme un travail préparatoire à une entreprise plus ambitieuse et comme l'essai des talents du Commingeois dans la narration historique.² En dépit des efforts prodigués, les résultats furent décevants. L'interdiction temporaire à l'initiative de Thevet, puis la froideur montrée par son dédicataire, enfin la précarité chronique de la carrière de Belleforest, témoignent à l'unisson de l'échec essuyé (Fossier 1985, 385).

Inefficaces comme moyen de parvenir, les *Neuf Roys Charles* ne sont pas pour autant un livre sans intérêt. J'en veux pour preuve les études savantes que Simonin et Lestringant lui ont consacrées (Simonin 1992, 87-92; Lestringant 2009, 145-70). Pour en apprécier les qualités, il faut néanmoins se passer des théories aléatoires qui l'inspirent; et d'abord de celle qui attribue un surplus de bénédiction céleste aux rois portant le nom de Charles (Belleforest 1568, Aij r^o). Farfelue en soi, cette conjecture est pour comble démentie par l'exemplarité douteuse des huit (qui en réalité sont neuf) prédécesseurs du fils de Catherine. Excepté l'empereur à la barbe fleurie (Livres 1^{er}-2^e), bâtisseur de l'État et tuteur de l'Église, la procession des rois Charles n'a rien d'éclatant ni, pour tout dire, de digne; Charles II (Livre 3^e), haï des siens, trahi et empoisonné; Charles le Gros (Livre 4^e), déposé à cause de sa démente; Charles III (Livre 5^e), "plus simple qu'une brebis" (Belleforest 1568, 128), "ombre de roi" (Ibid.: 113) mort en prison; Charles IV (Livre 6^e), spectateur inerte de la "tragedie ioüée" (Ibid.: 143) par les princes européens; Charles V (Livres 7^e-9^e), "demeurant assis" (Ibid.: 160) tandis que Du Guesclin se bat contre les Anglais; Charles VI (Livres 10^e-12^e), le Fol, abandonnant la France à la merci des étrangers; Charles VII (Livre 13^e), qu'on "appelloit timide et coüard" (Ibid.: 292), hissé sur le trône par une pauvre bergère; Charles VIII (Livres 14^e-15^e), enfin, hardi et belliqueux, mais désolant l'Italie sans le moindre profit (Ibid.: 374-375, 385, 388, 390, 415). Quant à la "félicité" (Ibid.: Aij r^o, 4) et "valeur" (Ibid.: 652-53) de Charles IX (Livres 16^e-19^e), Belleforest s'exprime au futur. Malgré les éloges dont on le gratifie, le Valois, à ses dix-sept ans, n'est qu'une promesse de roi (Ibid.: 2, 4, 99, 145, 419, 652); et tout le mérite de ses succès – très relatifs en fait – revient à l'œuvre de son chancelier, de ses gens d'armes et surtout de "la saige et prudente Princesse la Roine sa mere" (Ibid.: 620). Plus généralement, le tableau qui résulte de

2 Il envisage la rédaction d'une histoire complète des rois de France (Ibid.: Aij v^o, Av v^o, 419).

ce cortège de têtes couronnées est dans la pénombre. Chronique d'éclipses plutôt que de rayonnements, l'histoire des Charles manque de continuité dans la réussite. Enfance, maturité et vieillesse s'échangent, d'un roi à l'autre, leur moisson de joies ou leur lot de disgrâces: une alternance du jour à la nuit, dont Belleforest s'arrange pour sauver de son mieux le principe fondateur de l'ouvrage (Ibid.: 97, 103-104, 110, 159, 247-248, 291), mais qui ne saurait occulter la décadence inexorable des âges et des Charles depuis la perfection première (Ibid.: Aij r°, 103, 106).

Apologie peu convaincante, la Carlaide est aussi discutabile comme *Institutio*, l'enseignement qu'elle dispense au prince étant parcellaire et incongru. Selon les occurrences que lui fournissent les Charles, le Commingeois conseille l'audace ou la mansuétude, la clémence ou la rigueur.³ Adonné à la guerre mais aimant la paix, enclin au pardon ou au châtement, le roi s'en remettra aux desseins de la Providence, tout en guettant à chaque pas les avertissements du Ciel et les mauvais tours qu'il lui prépare (Ibid.: 33-4, 59, 103-04, 112, 154, 335). Il couvrira de son épée le primat de l'Église, sans pour cela souffrir aucun empiètement de la part de ce dernier.⁴ À plus forte raison il ne tolèrera ni troubles dans son État, ni dissensions parmi ses sujets. Absolu, indiscuté, intraitable sur les grands dossiers, il gardera l'unité de la nation et son pouvoir indivisé. Et ce, sans la moindre exception, comme la loi la plus sacrée et imprescriptible, en garantie de sa personne et de son royaume. Insistant sur ce point avec son jeune roi jusqu'à l'obsession et au fanatisme, l'auteur des *Neuf Roys Charles* lui montre du doigt le pire ennemi de son repos: la sale populace, fustigée des épithètes les plus dégradantes, espèce sous-humaine autant sotté que vile, qui doit rester la tête basse, près de la terre et prête aux coups.⁵ Si c'est là qu'est le cœur du catéchisme commingeois, les appendices recommandent aussi: de ne pas porter la guerre au-delà des frontières; d'assurer la défense du *statu quo* par

3 Voir, pour l'inflexibilité, Ibid.: 7, 108, 127, 132, 225, et, pour l'indulgence, 101, 123, 145, 239, 330.

4 Son rôle de "protecteur du primat de l'Église romaine" (Ibid.: 45) est motivé par la spiritualité exclusive dans laquelle est cantonné le siège de saint Pierre "n'ayant et n'usant point du glaive matériel" (Ibid.: 551).

5 Cette race maudite, que le roi doit "tenir en bride" (Ibid., 332), est qualifiée de "beste plus dangereuse" (Ibid.: 126), "beste à plusieurs testes" (Ibid., 147), "monstre furieux" (Ibid.: 148); "populace furieuse" (Ibid.: 184), "folle moltitude" (Ibid.: 207), "lie et souillure du royaume" (Ibid.: 282). À noter que Belleforest discerne dans l'égalitarisme primitif du peuple (que, bien entendu, il condamne) le mobile de l'indocilité de ce dernier. Voir en particulier Ibid.: 150, 230.

une méfiance éveillée à l'endroit de toute innovation, dans le domaine aussi bien public que privé.

Conservateur en politique, Belleforest se révèle aussi un chroniqueur traditionnel. Sa réputation auprès de ses collègues et le jugement des critiques modernes concordent sur ce point. À une époque où Pasquier, Bodin, Vignier et La Popelinière s'essayent à la philologie des sources ou se lancent dans la découverte des lois du développement, lui, en revanche, se contente de brouter en arrière les herbes sèches (Huppert 1973, 88). Exemplaire et fondée sur le principe d'analogie, chauvine et volontiers panégyrique, moralisée et même édifiante, sa chronique vieillotte s'encombre d'anecdotes fabuleuses et de harangues inventées de toutes pièces, se repaît de miracles, de monstres et de comètes et sombre assez souvent dans la superstition.⁶ La divine Providence – à laquelle sont ramenées la fortune et la vertu, celles des Charles par antonomase – est le “premier moteur” et l’“influence fatale” (Belleforest 1568, 2) des destinées humaines, dont le sillon est déjà tracé dans les Saintes Écritures. L'histoire de France, commencée par la conversion, tient de manière stable dans la main de Dieu. Son récit servirait donc à confirmer le lecteur dans la foi catholique et dans l'obéissance à l'Église.⁷

À défaut de célébrer le trône des Charles, cette œuvre serait-elle une louange de la chaire de Pierre? Point du tout. Vu que, sauf le respect qui est dû à l'institution, bien des pontifes y sont réprimandés: Boniface VIII (Ibid.: 579), Clément VII (Ibid.: 213), l'antipape Jean XXIII (Ibid.: 273), Jules II (Ibid.: 579), Alexandre VI (Ibid.: 357 ss.), etc. Et il y a plus que cela, le texte imputant à la convoitise des papes les schismes survenus, et à leur inconduite la diffusion des hérésies (Ibid.: 123, 175-77, 181-83, 273). Belleforest, qui, en une occurrence, ose même traiter de “singerie” (Ibid.: 176) le Concile de Trente,⁸ ne craint pas de blâmer, et en des termes fort violents, les richesses scandaleuses (Ibid.: 77, 141, 182-83) et la folle arrogance (Ibid.: 88, 181, 198) des primats de l'Église. D'après lui, les rois et les empereurs sont tenus de surveiller et, au besoin, de punir les

6 Les prodiges, qu'il débite dans son Histoire comme n'importe quel auteur de canards, sont tellement incroyables qu'il doit se défendre à l'avance contre les accusations de crédulité (Ibid.: 162, 256).

7 Dans la “Preface” il déclare que ceci serait proprement le “But de ceste histoire” (Ibid.: Aiiij v°).

8 Ce jugement est révisé aux p. 452-453, 476, 534.

abus de ces derniers,⁹ dont aucune intrusion dans le domaine temporel ne doit être tolérée.¹⁰ Et ce, alors qu’il paraît admis, pour s’en tenir aux chroniques anciennes et conformément à la Pragmatique sanction, que l’inverse ait eu lieu dans le royaume de France.¹¹ Quoi qu’il en soit, injonction est faite aux “Vicaire[s] de Iesus Christ” de “maintenir le faict du Prince” (Ibid.: 172): à savoir de donner main forte à l’autorité constituée – qui est telle bien entendu par la volonté de Dieu – pour que les fidèles demeurent dans la soumission aux lois et au magistrat, comme saint Paul le leur prescrit, sans exception d’aucune sorte (Ibid.: 44-45).

Ni trophée des Charles, ni plaidoyer pour les papes, ni histoire nouvelle, ni miroir du prince, l’*Histoire des Neuf Roys* a quand même de quoi surprendre les spécialistes de cet auteur. Mon exposé sommaire semble par exemple nuancer l’idée reçue d’un Belleforest ultra et proche des Ligueurs. La question est si délicate qu’une mise au point à ce sujet s’impose. Or, comme chacun sait, il n’y a pas une seule Ligue, mais plusieurs Ligues, se succédant à partir des années 70 – et même 60 dans certaines provinces (Jouanna 2013, 264) – toutes différentes les unes des autres et unies entre elles par le mastic ou le vernis de la religion. Celle dont le Commingeois se réclamerait, se situe en-deçà du tournant subversif de 1584: Ligue catholique bien sûr, mais encore plus conservatrice, véritable parti armé du roi et de l’État.¹² Il faut ajouter à cela que sa situation personnelle, à la fin des années 60, ne le dispose nullement à l’aventure. Ni manant forcené, ni soldat pillard, ni aristocrate prétentieux, ni moine visionnaire, mais tout simplement professionnel des Lettres, de noblesse récente et fort controversée, jouissant à l’époque d’une

9 Il se plaint même des monarques trop longs à intervenir dans la répression des abus (Ibid.: 77, 88, 183).

10 Il insiste sur la nécessité de tenir séparés l’État et l’Église, en confinant les papes dans le seul domaine spirituel (Ibid.: 91, 356, 466), en les invectivant quand ils suscitent des guerres (Ibid.: 182-83, 199, 213), en leur interdisant d’excommunier les grands de la terre, les protestants compris (Ibid., 196, 578-79).

11 S’il affirme les bienfaits de la Pragmatique sanction (Ibid.: 326) et l’utilité des conciles nationaux (Ibid.: 77, 379), il ne s’abstient pas de rappeler la puissance conférée à Charlemagne de “cognoistre et iuger de la cause et sur le faict du Pape” (Ibid.: 48-49) et même de “proceder en l’élection et creation du Pape” (Ibid.: 51-52).

12 Il est par ailleurs évident que l’auteur des *Neuf Roys* Charles n’aurait pu consentir au “constitutional claim to sovereignty of the Estates” du Statut de fondation de la Ligue de 1576 (Parrow 1993, 45).

“courte aisance” (Simonin 1992, 146) que la faveur du monarque pourrait accroître, il a motif de redouter l’instabilité sociale et profit à s’attacher à la cause de l’ordre.¹³ C’est d’ailleurs par ce biais, d’homme rangé et postulant, qu’il envisage dans ce texte la question religieuse, sans jamais s’immiscer dans les disputes théologiques, qui ne sont pas de son ressort ni d’aucune utilité (Belleforest 1568, 142, 176). Si l’on doit lui coller une étiquette, ce serait donc celle de gallican, prônant l’union sacrée entre l’Église de France et son roi très chrétien, recommandant bien sûr l’obéissance au pontife, mais à condition qu’il n’empiète pas sur les prérogatives des grands et sur les intérêts du trône.¹⁴

Belleforest est en somme si peu ‘papimane’ qu’il ne s’abstient pas de critiquer les prêtres et la hiérarchie, imputant à leur dérèglement, avarice et négligence, l’essor de l’hérésie et le déclenchement des guerres, qui menacent de son temps la sûreté de l’État.¹⁵ Être catholique pour lui, ainsi que pour la plupart de ses contemporains, veut dire avant tout se soumettre aux puissances du Ciel et de la terre.¹⁶ Et il l’est autant par choix que par tradition, ayant résolu, comme loyal serviteur de la couronne, “de vivre, et mourir en la religion, et foy de [s]es maieurs” (Ibid.: 475), sans rien changer à l’ordre des choses, ni bouger d’un pas de la voie routinière.¹⁷ L’hérésie au contraire, et c’est pourquoi il l’exècre, implique le désaccord et cause la sédition (Ibid.: 651). Une fois qu’elle a pris pied, c’est une peste qui se répand. Et il y a pire encore, vu que tout huguenot cache en son sein un anabaptiste, c’est-à-dire un fauteur de troubles et donc un ennemi public.¹⁸ Instabilité politique, mobilité sociale, crise économique et désordres moraux: voici les fruits vénéneux de l’hérésie, ses hypostases sataniques qu’il ne se lasse pas de poursuivre, car elles exposent la monarchie française – et lui-

13 A. Jouanna attribue, en revanche, aux éléments radicaux de la Ligue des “aspirations à la mobilité sociale” (Jouanna 1989, 200).

14 Il repousse “l’opinion arrogante de Boniface 8. qui se disoit avoir droit de conferer les royaumes des Rois et Monarques” (Belleforest 1568, 579).

15 Les accusations portées contre l’Église aux États d’Orléans de 1560 sont approuvées (Ibid.: 431-32).

16 Il adhère à l’avis de Michel de L’Hospital, selon lequel “sédition et religion [...] sont aussi incompatibles ensemble que l’eau, et le feu” (Ibid.: 430).

17 Le culte public de la religion réformée est pour lui “chose pleine de nouvelleté, et parain-si dommageable” (Ibid.: 465).

18 En ce qui concerne le danger de la conversion du protestantisme religieux en protestation sociale, Belleforest donne des exemples pour le Midi de la France (Ibid.: 461, 505) et pour les Flandres, “païs amy de nouvelleté et changement” (Ibid.: 471, 681).

même comme sujet du prince – au dépérissement et puis à la ruine.¹⁹ La fin d'un monde unitaire, logique et en cela parfait, est pour lui un risque concret et pressant. Pour éviter la catastrophe, que serait sa désagrégation, s'impose l'anéantissement de tout élément de discorde et d'incohérence. Comme la foi est le ciment idéologique de l'État,²⁰ dont le chef est censé l'être par grâce divine,²¹ deux cultes sont inconcevables en France. Ce serait avoir deux cœurs dans un seul corps, voire une tête séparée d'une partie de ses membres: l'anarchie donc, autant dire l'autodestruction de la machine et de ses rouages. D'où l'exigence pour Belleforest de chercher dans le conformisme un remède efficace à la perte imminente. Contre tout particularisme attentatoire à la paix, le bien public se fonde à ses yeux sur l'unité de la nation derrière son souverain:²² Charles IX en l'occurrence, majeur et légitime détenteur d'un pouvoir indivis et indiscutable, quoi que puissent arguer les partisans de la monarchie élective ou constitutionnelle.²³ Devant cet homme-Dieu, qui est la source de toute noblesse, les grands sont obligés de plier la tête.²⁴ Les petits se prosterneront humblement à ses pieds, en obéissant à ses ordres du seul fait qu'il est roi.²⁵

Ainsi va le monde depuis toute antiquité, et l'on en serait encore là, d'un commun accord et pour l'intérêt général, si des esprits inquiets et trop soucieux de subtilités ne se fussent hasardés (n'importe si par zèle, curiosité ou démagogie), à éplucher les dispositions du Ciel et les lois naturelles (Ibid.: 27, 142, 612). Belleforest, qui rejette en connaissance de cause toute sorte d'innovation, voudrait à l'instant leur fermer la bouche (Ibid.: 176). Par un même souci de conservation sociale, il interdirait les places publiques aux

19 Il craint que les puissances étrangères ne profitent de la situation pour s'emparer de la France (Ibid.: 484, 510, 516, 544-45).

20 "Or, le lien propre pour telle obeissance est la religion, non diverse, mais une en mesme compaignie" (Ibid.: 606).

21 Pour lui, c'est "l'ordonnance et voulonté du Seigneur qui a fait les Rois Princes et Magistrats" (Ibid.: 201).

22 L'union du roi et de son peuple est sûrement le thème majeur de cet ouvrage. On le retrouve partout, dès l'origine de la monarchie française (Ibid.: 114-15).

23 Sur la négation historique de l'élection des rois de France, de la part de Belleforest, voir Jackson 1972, 167.

24 Il prescrit à la noblesse et aux princes de sang l'obéissance absolue envers le monarque (Belleforest 1568, 126, 187, 190, 224, 274, 605).

25 La hantise des séditions populaires, sous prétexte de la religion, est le fondement idéologique de son hostilité à l'encontre de la Réforme (Ibid.: 136, 461, 510, 528, 576, 594).

prêcheurs de tout bord, ainsi qu'il prohiberait la vente des libelles diffamatoires et d'autres aiguillons de troubles.²⁶ Comme il le sait par expérience directe, ce sont les paroles enflammées qui ont échauffé les cœurs. La foi ardente a brûlé les maisons et le feu a enveloppé la ville (Ibid.: 136, 510). La plèbe infâme, inhabile au discernement, pour avoir prêté l'oreille aux discours incendiaires, est tombée dans les pires excès, comme il lui arrive toujours quand elle sort du joug de la discipline. La sédition a généré la guerre, et les soldats ont fait le reste, les mercenaires en tête (Ibid.: 494, 524-25, 528-29, 681). Aussi la suspicion, la haine et la violence – que Belleforest condamne d'où qu'elles viennent et où qu'elles portent – sont-elles devenues les mœurs et coutumes d'une nation auparavant paisible et le spectacle uniforme d'un État venu à son terme.²⁷

Le point est capital et il mérite attention. Accusant les Huguenots d'avoir ouvert les hostilités, il n'absout pas pour autant leurs adversaires, quand ils se battent hors du cadre légal.²⁸ Et encore, s'il comble d'éloges Guise et Monluc, ce n'est pas comme chefs de bande, mais en tant que serviteurs du roi, dont la guerre est sainte car elle défend la monarchie.²⁹ Ceci revient à dire que, s'il y a eu à l'époque des guerriers de Dieu, ce dont je me permets de douter après tant de démentis contemporains,³⁰ l'auteur de la *Carlaide* ne figure à aucun

26 Non seulement il s'en prend aux "boutefeux" (Ibid.: 119, 505) et "trompettes de guerre [...] tant d'un costé que d'autre" (Ibid.: 525), mais il regrette encore qu'en son temps "le moyen de tacher le renom du plus homme de bien du monde consiste sur le point de la diversité de la religion" (Ibid.: 358). Il voue également aux gémonies les "libelles diffamatoires" écrits contre les grandes familles de la noblesse catholique et protestante (Ibid.: 569).

27 La guerre civile, avec son cortège de violences anthropologiques, "a esté un dangereux apprentissage pour chacun" (Ibid.: 514).

28 "Je ne veux tant accuser un costé, que pour cela i'excuse l'autre, et diray que les Catholiques userent un peu de trop de cruauté en plusieurs endroits, iettans dans les rivieres sans iugement ny proces, plusieurs de ces pauvres gens qu'on appelloit, ou estimoit Huguenots: et estoit telle et si aveuglée la rage du peuple qu'il ne falloit que dire c'est un Huguenot, que soudain vous ne veissiez les massacres plus cruels que ne seroient les mesmes Canibales" (Ibid.: 491). Voici des propos qui ne jureraient pas dans les *Essais* de Montaigne.

29 Si Monluc se "monstr[e] entier tout outre en la fidelité pour service de son Roy" (Ibid.: 630), François de Guise est l'étalon même du "bon et fidele serviteur du Roy" (Ibid.: 553, 555, 561, 564), si bien que son assassin est condamné à subir l'écartèlement "veu le crime qui estoit de leze maiesté, et proditoire s'estant attaqué à celui qui representoit la maiesté du Roy" (Ibid.: 554).

30 Voir, entre autres: Benedict 2013, 122; Salmon 1987, 101.

titre dans leurs rangs. La preuve en est que, n'ayant rien à gagner des guerres de religion, il ne professe jamais une foi combattante.³¹ La paix, au contraire, et le repos public sont tout son horizon et son vœu le plus sincère:³² un irénisme convaincu qui lui enjoint de cautionner la politique de détente menée par la reine (Ibid.: 422-23, 618, 620), et qui le pousse de même à encenser la sagesse de Michel de L'Hospital.³³ Pour que la guerre cesse, et le désordre qu'elle entraîne, un compromis lui semble souhaitable. Et c'est bien la modération qu'il prône à l'encontre de la partie adverse:

Je parle icy comme politique, et comme celuy qui souhaite que l'estat public demeure en son entier, relaschant quelque chose des rigueurs des loix. Et afin qu'en voulant estre par trop severes, on ne causast un desespoir qui occasionnast la ruine non souhaitée d'aucun" (Ibid.: 481).³⁴

Certes, à côté de ces attestations de bon sens, on trouve des nombreuses marques d'intolérance, parsemées dans les *Neuf Roys Charles*: en l'espèce, des appels à durcir les dispositions limitant la liberté de culte dans les lieux publics. Nous savons également que le Commingeois désavouera bientôt la paix de Longjumeau, quitte à applaudir en 1572 aux tueries parisiennes (Simonin 1992, 100, 149-50). Mais, dans un cas comme dans l'autre, avant de conspuer le catholique intégriste, il faudra se demander s'il n'agit pas plutôt par loyalisme envers la politique du trône.³⁵ Mort en 1583, il n'y a guère moyen de

31 Il regrette la "mort de tant de grands seigneurs, de bons capitaines et excellens soldats [de] quelque camp qu'ils fussent" (Belleforest 1568, 544), survenue lors de la bataille de Dreux.

32 Convaincu que "iamais une guerre civile puisse estre autre que calamiteuse, de quelque costé que le sort de la victoire se rende favorable" (Ibid.: 479), il approuve les mesures de tolérance des Édits de Saint-Germain et d'Amboise (Ibid.: 481, 533, 565-67).

33 Du chancelier, "sage à l'esgal de la mesme sagesse" et "appellé pour le sçavoir, vertu et integrité à ceste charge", Belleforest reproduit la "harangue si saintement proposée" aux États d'Orléans (Ibid.: 427-32).

34 Je conseille au lecteur qui douterait de la religion de Belleforest en 1567 de lire tout le passage d'où cet extrait est tiré. Il approuve aussi la politique d'apaisement conduite par Charles IX à l'endroit des huguenots (Ibid.: 423, 460, 552, 620 ss., 652, 684).

35 En fait, dès septembre 1568, l'Édit de Saint-Maur abolit les accords de Longjumeau et, deux mois seulement après la signature de la paix, la couronne révoque M. de l'Hospital de sa charge (Mellet, 2006, 83).

savoir s'il aurait suivi la Ligue 'nouvelle mouture' (celle qui, après le décès du duc d'Anjou, prit la relève des Huguenots à la tête des 'malcontents') dans la sédition ouverte contre le prince et la loi. Pour s'en tenir à la Carlaide, il y a raison d'en douter, autant sur les dossiers techniques (loi salique, majorité des rois, efficacité des excommunications etc.), que sur les grands principes, au sommet desquels il place la défense de l'ordre, l'obéissance au magistrat et l'inviolabilité de la personne du roi.³⁶ Sans évoquer la fameuse fièvre eschatologique – qu'il remplace par une vague angoisse sur la suite du règne (Belleforest 1568, Aiiij v^o, 683-684) –, un abîme sépare l'aède des Charles de la Ligue populaire dressant des barricades pour chasser son roi.³⁷ Entre autres, parce que lui, comme il ne cesse de le redire, exècre sur tous les factieux et la canaille. Et encore, autant est-il perspicace sur les mobiles des guerres – espoir de gain, convoitise de pouvoir, nécessité alimentaire ou soif de vengeance –³⁸ autant est-il clairvoyant sur leur issue prosaïque et démystifiante. Avant même les pirouettes clownesques des années 90, il pressent l'insuffisance de la religion à surmonter les antagonismes qui divisent les partis confessionnels en leur sein même.³⁹ Il annonce aussi les choix collectifs des élites sociales qui, devant la menace du peuple en armes, feront appel au glaive du roi, pour la sauvegarde de leurs vies et la protection de leurs biens. Mieux vaut l'inconscience et la servitude que de succomber à la liberté.⁴⁰ le mot de passe de l'absolutisme est déjà le crédo de l'auteur des *Neuf*

36 Il juge "impitoyables et desnaturez, ceux qui se plaisent en la defaictte de ceux que Dieu a contituez ministres de sa iustice" (Belleforest 1568, 28).

37 Sur le caractère démo-populaire de la dictature des Seize, voir: Jouanna 1977, 186-87; Weill 1892, 222.

38 Belleforest indique deux causes principales pour les guerres en cours: l'ambition des grands (Belleforest 1568, 461, 483, 505, 655-56) et l'espoir de profit (Ibid.: 482, 505, 552, 679). La frustration des combattants après la fin des guerres d'Italie, l'arrêt des carrières dans l'administration royale et, plus généralement, le blocage social qui intéresse la France dans la seconde moitié du siècle sont, pour A. Jouanna, la toile de fond des guerres de religion (Jouanna 2016, 329).

39 Longtemps avant la désagrégation sociale des partis confessionnels, Belleforest dénonce ceux qui, "faschez de ne rien profiter en ceste querelle, se sont attaquez contre ceux de leur secte mesme, tant ils sont chatouilleux, et ont l'esprit ne pouvans pas vivre en repos" (Belleforest 1568, 552).

40 Belleforest, ennemi juré d'"une trop licentieuse liberté" (Ibid.: 509), se déclare "content d'avertir le lecteur de penser que mal-heur est advenu à nostre France par ceste esclave liberté de conscience" (Ibid.: 471).

Rois Charles, qui ne saurait concevoir deux soleils dans le même ciel (Ibid.: 57, 75, 198), mais tout au plus un soleil et une lune – entendez le roi et le pape – chacun éclairant une partie différente de la terre.

Avant-coureur de la grande fermeture, il préconise une solution politique à la crise religieuse: cette sacralisation de la personne du roi (Ibid.: 224, 226, 384, 462)⁴¹ que le double régicide rendra bientôt nécessaire et urgente. La conversion massive des monarchomaques en ‘monarcholâtres’, à laquelle on assistera dès la fin des guerres, témoigne du bien-fondé des intuitions de Belleforest. Ceux qui attendaient la récompense céleste la recevront sous forme de pensions, le Verbe se fera monnaie et il sera la lumière des hommes. La doctrine nous enseigne qu’entre les extrêmes du catholicisme du cœur et de la laïcité de la République, il y a un terme moyen – la religion d’État – par lequel force est de passer. De ce culte immanent de la loi incarnée, les triomphes s’apprêtent sous le manteau des Charles. Et ce, pour que tous, le moment venu, deviennent les croyants de la foi nouvelle. Voici, à mon sens, le propre “but de ceste histoire” (Ibid.: Aiiij v^o), son mérite éclatant, son plus haut intérêt.

41 À souligner que, chez lui, la vénération de la personne du roi concerne aussi des monarques musulmans, comme Mehmet II (Ibid.: 341) et Soliman I^{er} (Ibid.: p. 666).

Bibliographie

Belleforest, François de. 1568. *L'Histoire des Neuf Roys Charles de France*. Paris: P. L'Huillier.

Benedict, Philip. 2013. "Shaping the Memory of the French Wars on Religion. The First Centuries". In *Memory before Modernity*, edited by Erika Kuijpers et al., 112-25. Leiden: Brill.

Fossier, François. 1985. "À propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime", *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 32, no. 3: 361-417.

Huppert, Georges. 1973. *L'Idée de l'histoire parfaite*. Translated by Françoise et Paulette Braudel. Paris: Flammarion.

Jackson, Richard A. 1972. "Elective Kingship and Consensus Populi in Sixteenth-Century France", *The Journal of Modern History* 44, no. 2: 155-71.

Jouanna, Arlette. 1977. *L'Ordre social. Mythe et hiérarchies dans la France du XVI^e siècle*. Paris: Hachette.

Jouanna, Arlette. 1989. *Le Devoir de révolte. La noblesse française et la gestation de l'État moderne (1559-1661)*. Paris: Fayard.

Jouanna, Arlette. 2013. *Le Pouvoir absolu. Naissance de l'imaginaire politique de la royauté*. Paris: Gallimard.

Jouanna, Arlette. 2016. *La France du XVI^e siècle (1483-1598)*. Paris: PUF.

Lestringant, Frank. 1568. "Célébration du prince et renouvellement du genre historique: l'Histoire des Neuf Roys Charles de France de François Belleforest". In *Discours politique et genres littéraires: 16^e-17^e siècles*, 2009. Edited by Sabine Gruffat and Olivier Leplatre, 145-70. Genève: Droz.

Mellet, Paul Alexis. 2006. "Nouveaux espaces et autres temps: le problème de la Saint-Barthélemy et l'horizon européen des Monarchomaques". In *Et de sa bouche sortait un glaive. Les Monarchomaques au XVI^e siècle*, edited by Idem, 79-99. Genève: Droz.

A. Parrow, Kathleen. 1993. "From Defense to Resistance: Justification of Violence during the French Wars of Religion", *Transactions of the American Philosophical Society* 83, no. 6: 1-79.

Salmon, John H. M. 1987. *Renaissance and Revolt. Essays in the Intellectual and Social History of Early Modern France*. Cambridge: Cambridge UP.

Simonin, Michel. 1992. *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*. Genève: Droz.

Weill, Georges. 1892. *Les Théories sur le pouvoir royal pendant les guerres de religion*. Paris: Hachette.

Valerio Cordiner is associate professor of French Literature and Culture at the University of Rome “La Sapienza” and member of the research centre CÉRÉDI. A specialist of the short narrative genre in the second half of the 16th Century, he has also conducted research on the realist novel of the 19th Century and on contemporary fiction.

Franca Dellarosa
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Hybridism, Visual Culture and the Pedagogy of Romantic Drama and Theatre

Abstract

This essay discusses the potentialities of diverse tools and approaches to teaching students about theatrical culture during the Romantic period, with a close focus on the enthralling field of the illegitimate, and also embracing stage music and theatre-related print culture. The function of playbills as mediators advertising theatrical spectacles, pantomimes, and performances of all sorts is explored, as graphically emerging in late-Romantic visual culture. The current and lively debate on the pedagogy of Romanticism, to which the essay intends to contribute, has been running parallel to the ongoing redefinition process investing the entire disciplinary field of Romantic studies. This reshaping of Romantic pedagogy mirrors the “changing canon” (Higgins and Ruston 2010), and records the transformation by focusing on a number of key aspects, including genre, with theatre playing a central role.

1. *Introduction*

This essay sets out to discuss some aspects in the dynamic exchange of current research and teaching practices in Romanticism. Foregrounding the dimension of historicity has been central to the ongoing process of redefinition that invests the disciplinary field of Romantic studies as a whole. The current pluralization of that traditionally uncountable noun – Romanticisms – has made it a viable catchword for a continuing process, aiming at “re-historicizing Romantic literature,” as Michael Bradshaw effectively put it (2019, 1). Present-day dynamic and historically nuanced research practice has invited a shift in focus from the centre to margins in many different ways. This move is significantly mirrored in the reshaping of the very pedagogy of Romanticism, where genre provides a productive entry point, and theatre, a significant case study, to the extent that, as Thomas Crochunis observed, it exemplifies “the pedagogical and curricular re-evaluation of the Romantic era

and of British theatre history that face us in response to recent scholarly work on Romantic theatre and drama” (2010, 24). In what follows, I test in particular the case of illegitimate theatre, which, by its very nature, lends itself ideally to reconsidering with students “how we read historically situated texts” (Crochunis 2010, 25).

2. *Hybridism as Illegitimate Imprint*

By designating a complex, multifaceted set of phenomena, the notion of illegitimate theatre incorporates the nexus of institutional, political, and generic conditions occurring at the specific historical contingency of the decades between the eighteenth and the nineteenth centuries. The emergence of “illegitimate” and increasingly competitive minor theatres was central to a profound mutation in British theatrical culture during the late Georgian period. The conflict between London’s “legitimate” patent playhouses – Covent Garden and Drury Lane, with the addition of the Haymarket for the summer season – and the rising “illegitimate”, i.e., unlicensed, theatres accounts not only for the institutional intricacies marking that phase in British theatre history, but also for the “proliferation” of dramatic forms and genres at that time (Cox and Gamer 2003, xviii), which illustrates the essentially hybrid quality of Romantic-era theatrical culture. This is captured by a satirical print, dated 4th December, 1807, which appeared in *The Satirist* for January 1808, and is known as *The Monster Melo-drame*.



A monster representing the miscegenated state of the theatre, combining tragedy, comedy, and pantomime. Coloured etching by S. De Wilde, 1807, after “Sylvester Scrutiny”.

Wellcome Collection. Public Domain Mark

The print offers a complex and multi-layered satirical commentary on current theatrical culture, including writing conventions, production management and performance practices.¹ Against the silhouettes of the two licensed theatres, Drury Lane and Covent Garden, a many-headed beast – half human, half animal, both male and female – stands in the foreground, sporting a pantomime motley costume, while numerous playwrights are swarming around and suckle from it. The beast tramples Shakespeare’s works, as well as the names of the English “regular” playwrighting tradition – Congreve, Beaumont and Fletcher, Colman the Elder. Its various heads, as a kind of monstrous hydra, feature playwright and Drury Lane manager Richard Brinsley Sheridan, a theatrically dying John Philip Kemble, and clown Joseph Grimaldi reciting his recurring line “Nice Moon”, while Harlequin incongruously sprouts up from the back of the beast. As Mayer and Gamer note, the print captures “a moment of radical uncertainty both on and off stage” (Mayer and Gamer 2021, 125), performing a drastic critique of the current state of the London stage, in which the tradition of regular drama was perceived to be under attack. The prohibition against minor theatres performing tragedy and comedy – the forms of spoken drama that were the domain of legitimate theatres, and subject to the action of institutionalized censorship – triggered the propagation of alternative forms of spectacle, in which the formal absence of the spoken word would be made up for through a variety of circumventing maneuvers, and where the power of the visual dominated.²

As Jane Moody observed, approaching illegitimate theatrical culture entails summoning a world “populated with hack playwrights and dramatic spies,” no less than “lords, sailors and Whitechapel butchers”:

As we enter this world, we discover playhouses magnificently decorated in gilt and rich velvet, and glimpse a stage displaying oriental palaces and naval victories, urban blackguardism and sensational crimes. [We discover] the wonderful excitement of theatregoing in early nineteenth-century London: the hyperbolic typography of playbills hurriedly posted on walls or jostling for space in shop windows; the sight of the Surrey Theatre, brilliantly lit up

1 Cf. Moody 2000, 55-6; Cox and Gamer 2003, x. A recent, extensive discussion of the print and its context is given in Mayer and Gamer 2021.

2 The restriction was in force until the 1843 Theatre Regulation Act. See Moody 2000 for a full discussion of the symmetric “invention” of illegitimate culture and “disintegration” of legitimate theatre. A concise account is given in Moody 2004, 199-215.

on the south bank, to celebrate the one-hundredth performance of Black-Ey'd Susan; the expectant crush of carriages, apprentices and placard-waving protestors around the Adelphi at Moncrieff's Tom and Jerry. (Moody 2000, 1)

This description opens Moody's foundational book, *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840* – a source of knowledge and pleasure for scholars which has shaped contemporary research and will continue to influence the field of Romantic-era theatre studies.³ The book also offers a potentially inexhaustible guide for those who teach Romantic-period drama. Her words conjure up an entire world before our minds' eyes – London's teeming theatrical life, with its sundry sounds and colors, the tactile sensations, the buzz of real people and the roars of fictional wars; the vivid lighting of playhouses and the darkness of the London underworld; all evoking what effectively was – what must have been – a multi-sensorial experience. The complex of phenomena under examination demands that a class on illegitimate theatre necessarily take account of and lay emphasis on the multifaceted traits of performance, as well as, in the words of Elizabeth Fay, “the material conditions of playwriting, acting, and even attending theatres during the period” (2011, online).

3. *Visualizing the Illegitimate: The Poster Man*

Graphic documents offer instructive entry points to the study of illegitimate culture, particularly the extraordinary watercolor painting known as *A London Street Scene*, or *The Poster Man*, by musician, singer, and amateur artist John Orlando Parry. The painting is dated 1835 but was still a work in progress as late as 1837 (Cf. Stein 1987, 286, n. 50; Snowman 2010, 36). As a hyperrealist picture of London's early nineteenth-century theatrical life, and a repository of illegitimate culture, it offers an important historical and imaginative underpinning for students to visualize the illegitimate culture surrounding London's theatres.

3 The multifaceted impact of *Illegitimate Theatre in London* and Jane Moody's subsequent research activity is outlined in Kevin Gilmartin's "Introduction" to the special issue of *Studies in Romanticism* 54: 2 (Summer 2015): *An Illegitimate Legacy: Essays in Romantic Theater History in Memory of Jane Moody* (1-9).



John Orlando Parry, *A London Street Scene, or, The Poster Man*. Reproduced with the permission of Alfred Dunhill Collection.

We are looking at a “London Street scene” – where the main noun is colored with all the nuances of its semantic spectrum: scene as site and spot; as background and context; as an event or happening; as a view and/or spectacle; as performance and as a segment of a play. The unmistakable silhouette of St. Paul’s dome, peeping out at the upper left-hand corner from behind the wooden fence, which partially conceals what looks like ongoing renovation work, appears to be the only element in the picture that is untouched by the overwhelming impression of placards, posters, playbills. The viewer is captivated immediately – less by the human figures in the foreground than by the background wall itself. The Street Scene lends itself to a formidable variety of readings from diverse perspectives, including the cultural historian, the musicologist, and the theatre historian. The painting has proven a veritable goldmine for recent studies on early nineteenth-century and Victorian urban culture. I refer in particular to the work of Nicholas Daly (2015) and Gregory Dart (2012), and to the exemplary work of Peter Sheppard Skærved of the Royal

Academy of Music (2007), where the meticulous partition of the canvas into a rectangular grid enables the orderly identification of the shows that come into view in each of the squares.

From a theatre historian's perspective, the painting offers an amazing metonymic image of London's entertainment industry, where the generating principle had long proven to be a process Moody described as "generic miscegenation." (2000, 12). This phrase describes the increasingly competitive production of hybrid spectacles, which undermined the legitimate domain of patent theatres and were perceived as "monstrous" by writers and graphic satirists alike, marking as they did 'the "disintegration of generic and social hierarchies."' (Moody 2000, 12-13). In the painting, this pervasive contamination of genres finds its objective correlative in the palimpsest-like trait of the countless playbills advertising theatrical spectacles, concerts, pantomimes, and performances of all sorts. In the classroom, the painting lends itself as both testimony to the pervasiveness and variety of illegitimate culture, and an object for close reading and analysis.

As an example of the pedagogic potential of the canvas consider the following. On the left side, exactly overlooking the Dickensian urchin pickpocket in action, a fittingly dark and ominous poster announces, "The destruction of Pompeii every evening,"⁴ ironically pointing to the ephemeral temporal condition, which, in different ways, pertains to both the London Street Scene and to the individual performance.⁵

⁴ The poster may be referred to a diorama show of John Martin's 1821 picture *The Destruction of Pompeii and Herculaneum*, exhibited at the Egyptian Hall. See Daly 2015, 38.

⁵ This is a concept I work on with my students at the beginning of my drama courses, particularly with undergraduate modules. I devote a number of preliminary classes to clarifying the key theoretical concepts in theatre, drama, and performance studies, independently of the selection of dramatic texts that are the object of the course. Keir Elam's classic *The Semiotics of Theatre and Drama* (2nd ed. 2003), and Elizabeth Fischer-Lichte's more recent *Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (2014) have proved to be effective tools in the classroom to explore these aspects, through lectures supported by ppt. presentations, where I combine discussion of relevant theoretical passages with mainly visual exemplifications.



Parry, A London Street Scene. Detail

Volcano disaster entertainments made their appearance on the London stage and other public venues in the early nineteenth century, after the discovery of the Pompeii and Herculaneum archeological sites in 1748 prompted the rise of modern volcanology, with the scientific contribution and support of English Ambassador in Naples, Sir William Hamilton. As Nicholas Daly has discussed extensively, the popularity of volcano disaster entertainments reached its climax from the 1820s throughout the central decades of the

nineteenth century, forcefully signifying ongoing historical change, and operating through various modes of transmutation between the material and the symbolic, by projecting, as he suggests, “the modern into the past and the forces of modernity onto the natural world.”⁶

Returning to the painting, on the right side, peering out from under two clearly more recent playbills, a poster emphatically advertises the “Adelphi Theatre Extraordinary Hit *The Last Days of Pompeii!*” – the “dramatic spectacle” (as it is neutrally described in the late nineteenth-century print edition) by John Baldwin Buckstone, after Bulwer’s “celebrated novel.”⁷ The play had been first produced at the Adelphi on December 15, 1834, with a remarkable run of 64 nights (Nicoll 1955, 274), and offers a perfect classroom case study of the generic hybridity typifying the domain of illegitimate culture. Examining and familiarizing themselves with the immense wealth of source material, including this painting, reviews, and paper advertisements, students can become more aware of the visual dimensions of illegitimate culture; its propensity for reflecting on current events; and as I have stressed in this essay, its dependence upon mixing multiple genre and media forms. Most of these materials are readily available on free or subscription-based online resources (Cf. Behrendt 2010, 120-33).

While contemporary advertisements in the press consistently describe the dramatic spectacle as a “historical burletta,”⁸ Allardyce Nicoll, in line with the *Theatrical Examiner* review (21/12/1834), classifies the play as a melodrama, observing in another context that, as a rule, “these designations are in no way final, and are often indefinite. Thus Domestic and Romantic Dramas fall under the general heading of Melodrama, while a Burletta may be an Operatic Farce or a Burlesque or a Melodrama” (Nicoll 1955, 247). Such a dazzlingly daunting observation from a twentieth-century

6 See chapter 1 of *Demographic Imagination* in particular, and Daly’s earlier article (2011, 221). I have dealt with the political implications of the imagery of the flaming mountain on the London stage in a book chapter (2013, 221-34), and in the article “Between Stereotype and Sedition: Romantic-Era Geo-Histories of the Italian South on the London Stage,” *Textus* (forthcoming 2023).

7 As the title reads: *The Last Days of Pompeii. A Dramatic Spectacle in Three Acts. Taken from Bulwer’s celebrated Novel of the same Title*, by J. B. Buckstone. First Produced at the Adelphi Theatre, Jan. 5, 1835 (London: Dick’s Standard Plays No. 829, [1887]).

8 *The Morning Post*, 15 December 1834; *The Examiner*, 21 December 1834.

magisterial voice of theatre history can serve as a catchphrase for a class on illegitimate theatre, in that it pins down hybridity as its defining trait, as did the iconic Monster Melodrame print, which also serves as an excellent tool in the classroom.⁹

Exceeding the space-time boundaries of the painting, as an indisputable sign of success and a hilarious post-illegitimate coda, the comic treatment for the Pompeii narrative, Robert Reece's burlesque *The Very Last Days of Pompeii!* (1872, Vaudeville Theatre), ideally completes a viable didactic itinerary through the illegitimate paradigm in the direction of self-reflexivity. William Buckstone's "dramatic spectacle" had capitalized on the spectacular potential of the volcanic eruption in the concluding "grand tableau": "At this moment, the fire breaks forth from the mountain, and the walls of the arena fall. Everybody cries, 'The earthquake – the earthquake!' [...] All in confusion and screams till curtain falls on a grand tableau."¹⁰ Reece's burlesque, as the sensational frontispiece of the print edition announces, enacts a complete "Bulwer-ement" of the classic drama, which includes the anti-climactic laying bare of the theatrical device:

Arbaces. (rising) Wretched Pompeians, accept my pity. For see the avenging mountain –
[A Man is seen trying to light a squib at the top of mountain]
All. (laughing) No, it don't!
Glaucus. Not till the tag is spoken, friend, it won't.¹¹

As viewers and students of *A London Street Scene*, we have hardly scratched the surface of this palimpsest of playbills – from Thomas Morton's musical drama *The Slave*, first performed in 1816, which is evoked twice, to Thomas Dartmouth Rice's grim and disturbing Jim Crow entertainment in the barely

9 *The Satirist* print appears to share the cumulative logic that informs *The Poster Man*, and thus lends itself to the students' appreciation of its separate components, while at the same time providing an effective representation of its dynamics of simultaneous interactions.

10 Buckstone [1887], 15. The otherwise unsympathetic review in the *Theatrical Examiner* had remarked "the whole general array and splendour and fitting up of the stage, with the triumphant catastrophe at the close," as contributing "a series of effects of great power and interest." See "Adelphi," *The Examiner*, 21/12/1834, 806.

11 Reece [n. d.], 25. See Daly 2015, 41.

visible playbill of the Adelphi,¹² to an ‘operatic extravaganza’ like William Thomas Montcrieff’s stage adaptation of Pierce Egan’s serialised novel *Tom and Jerry, or Life in London*. A little like Jerry, the country lad initiated to London Life by his cousin, friend, and sly mentor, Tom, we are “at fault,” in the attempt of doing full justice to the amazing richness of this visual text, which replicates the “illegitimate” phantasmagoria of London’s theatrical life in full and defiant prominence.

4. *The Challenges of Romantic Theatre Pedagogy*

In the introduction to their collection of essays on *Teaching Romanticism*, David Higgins and Sharon Ruston discuss the challenges that the expansive conceptualization of “Romanticism(s)” has brought about in teaching syllabi. Significantly, Romantic theatre is the one genre-defined category included in the list of topics and “different teaching contexts,” which mark the “changing canon,” defined increasingly by its new subjects (laboring-class poets and poetry); new (or quasi new) categories of difference and related historical phenomena (gender and sexuality, slavery, empire and race); and new approaches to geopolitical formations, such as the Four Nations and European Romanticism.¹³ In that same collection, Thomas Crochunis (2010, 24-37) highlights the complex questions related to the need for anthologies, edited collections, and digital editions appropriate to the task of teaching Romantic theatre and drama. Jeffrey N. Cox and Michael Gamer, in turn, in

12 The craze for blackface performance materialized in America in the late 1820s, with American actor T. D. Rice embodying the grotesque character of Jim Crow. Rice brought his blackface persona to London in 1836, where he performed both at the Surrey and the Adelphi in a variety of entertainments and slight plays. From the data provided in the Adelphi Theatre Calendar, the first performance of a Jim Crow entertainment appears to have taken place at the Adelphi on 6 November 1836. “The Adelphi has gained a valuable importation in the person of Mr. Rice, ‘the original Jim Crow,’” as *Figaro in London* was to remark, before abusively observing “He is a most perfect representative of nigger characters; that is to say, if niggers have any characters at all, which we are inclined very much to doubt.” See *Figaro in London* 258 (12/11/1836), 188. On Rice’s career in London, see Waters 2008, 94-113.

13 See Higgins and Ruston 2010, 1-8 (2). I assume the notion of “category of difference” in the sense discussed in Wheeler 2000.

the introduction to their *Broadview Anthology of Romantic Drama*, inspiringly begin a complex and substantial piece of academic writing by inviting readers to imaginatively experience Romantic theatre: “Imagine yourself heading on foot through the largely dark streets of London on January 25th, 1813” (2003, vii, my italics). The architectural and performance space of Drury Lane as it appeared during this period; the theatre-related, thriving print culture – the playbill and the print pocket edition of the play, all items for sale outside the playhouse – are all conjured up as from the perspective of a time-travelling theatregoer. In terms of teaching efficacy, this suggestion aiming at the imaginative materialization of illegitimate culture strikes a crucial point, and leads us back where we started.

The full reclamation of illegitimate theatrical performance within a thoroughly nuanced historicizing process is one of the many legacies of Jane Moody’s scholarship (Gilmartin 2015, 153). Her work highlights the relevance of experiencing the vitality of illegitimate productions within Romantic-era theatrical culture in the pedagogic process. We can recreate this experience for our students in the classroom by focusing on specific material artifacts that reproduce the experience of illegitimate performances in the theatre, on the streets, and in print. In addition to artifacts like *A London Street Scene*, there are more and more opportunities to retrieve the music audiences would have listened to, supplementing the visual dynamics with sound recordings. The impressive recorded performance of *Obi*, available in part in the dedicated *Praxis volume of the Romantic Circles site* is a case in point (Rzepka ed. 2002). The collaborative staging of both the pantomime and the melodrama actualizations of this key drama in the repertory of slavery-related plays entailed the involvement of students as well as professional actors and the academic staff in two different venues. Scenes, songs, and dances from the *Obi* pantomime and melodrama are encapsulated in a dramatic frame conceived in homage to the great African-American actor Ira Aldridge.¹⁴ The *Obi* performance available for public use on the Romantic Circles site reminds us of the great relevance of ICT (Information and Communications Technology) tools in retrieving

14 Cf. Charles Rzepka’s introduction in Rzepka 2002. The first staging of *Obi: A Play in the Life of Ira Aldridge*, the “Paul Robeson” of the 19th Century was at the Playwright’s Theater in Boston, on July 18, 2000. The second production was at Arizona State University, during the Conference of the North American Society for the Study of Romanticism (NASSR).

and resuscitating the dramatic life of texts from the distant past; at the same time, the virtual coexistence of its different forms in the digital space conveys the primary significance of genre in the performance and transmission of the values and ideology underlying the theatre of Romanticism (Cf. Cox 2002).

Acted performance is by definition a most effective tool for teachers and students. The relevance of experiencing the vitality of both legitimate and illegitimate Romantic-era theatrical culture in and outside the classroom comes to fruition in events such as the memorable premiere of Joanna Baillie's mixed drama *Witchcraft*, held at the University of Bologna by Lilla Maria Crisafulli's students in 2002. On a much less demanding but fully satisfying basis, I can add the performance experiments of the pantomimical sofa scene in Hannah Cowley's comedy *A Day in Turkey, or The Russian Slaves* (1791), which proved to be extremely successful in a class of Italian undergraduate students and in a hilarious post-graduate seminar on Romantic theatre I held in Liverpool.¹⁵ Retrieving the scores and recording the stage music of legitimate and illegitimate plays alike, thus making them available anew,¹⁶ are still other viable ways to bring Romantic-era theatrical culture back to life, as was also the case with the Slavery on Stage experiment.¹⁷ These forms of documentation allow the repossessing of material traces of that world, in the same way as they take on supplementary life in that still life snapshot – the unceasing, ever-repeating and ever new performance work of *The Poster Man*.

15 I owe this teaching tactic to Greg Kucich, who first experimented it during a one-day conference at the University of Parma in 2007, hosted by Diego Saglia. On the 'illegitimate' sofa scene in Cowley's comedy, see Kucich 2006, 96.

16 As aims to do the website "Romantic-Era Songs," set up by Paul Douglass and Frederick Burwick, which collects music sheets and recordings of "Theater and Popular Songs, Catches, Airs, and Art Songs of the Romantic Period, as well as Some Later Settings of Lyrics and Poems of Romantic-Era Poets." <http://www.sjsu.edu/faculty/douglass/music/index.html> (accessed 27/11/2022).

17 The recording of a number of musical pieces from the scores of the comic operas *The Padlock* (Charles Dibdin) and *Inkle and Yarico*, and the pantomime *Obi* (both by Samuel Arnold), was carried out by musicologist and performer Angela Annese, who took part in the project of my Slavery on Stage (2009).

Bibliography

“Adelphi.” *Theatrical Examiner*. 21.12.1834. The British Newspaper Archive. Adelphi Theatre Calendar. <https://www.umass.edu/AdelphiTheatreCalendar/> (accessed: 27/11/2022).

Buckstone, John Baldwin. 1887. *The Last Days of Pompeii. A Dramatic Spectacle in Three Acts. Taken from Bulwer’s celebrated Novel of the same Title*, by J. B. Buckstone. First Produced at the Adelphi Theatre, Jan. 5, 1835. London: Dick’s Standard Plays No. 829.

Behrendt, Stephen. 2010. *Teaching Romanticism with ICT*. In *Teaching Romanticism*, edited by David Higgins and Sharon Ruston, 120-33. New York: Palgrave Macmillan.

Bradshaw, Michael. 2019. “‘Its Own Concentred Recompense’: The Impact of Critical Disability Studies on Romanticism.” *Humanities* 8, n. 103; <https://doi.org/10.3390/h8020103> (accessed: 30/11/2022)

Cox, Jeffrey N., and Gamer, Michael, eds. 2003. *The Broadview Anthology of Romantic Drama*. Petersborough, Ontario: Broadview Press.

Cox, Jeffrey N. 2002. “Theatrical Forms, Ideological Conflicts, and the Staging of Obi,” *Obi: A Romantic Circles Praxis Volume*. <https://www.rc.umd.edu/praxis/obi/cox/cox.html> (accessed: 27/11/2022).

Crochunis, Thomas. 2010. “Romantic Theatre.” In *Teaching Romanticism*, edited by David Higgins and Sharon Ruston, 24-37. New York: Palgrave Macmillan.

Daly, Nicholas. 2015. *The Demographic Imagination and the Nineteenth-Century City*: Paris, London, New York. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2011. “The Volcanic Disaster Narrative: From Pleasure Garden to Canvas, Page, and Stage,” *Victorian Studies* 53, no. 2: 255-85.

Dart, Gregory. 2012. *Metropolitan Art and Literature, 1810-1840: Cockney Adventures*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dellarosa, Franca. 2013. “‘All in silence mounts the lava’: Volcanic Imagery and Politics, 1820-1872.” In *British Risorgimento II: Temperie politica e rappresentazioni*

simboliche, edited by Franca Dellarosa and Annamaria Sportelli, 221-34. Naples: Liguori.

———. 2009. *Slavery on Stage: Representations of Slavery in British Theatre, 1760s-1830s*. Bari: Edizioni dal Sud.

Douglass, Paul, and Frederick Burwick. 2009. "Romantic-Era Songs." <https://www.sjsu.edu/faculty/douglass/music/> (accessed: 27/11/2022).

Elam, Keir. 2003. *The Semiotics of Theatre and Drama*, 2nd ed. New York: Routledge.

Eichhorn, Kate. 2008. "Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces." *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture* 12: 1-10. <http://ivc.lib.rochester.edu/archival-genres-gathering-texts-and-reading-spaces/> (accessed: 29/11/2022)

The Examiner. 21/12/1834. The British Newspaper Archive.

Fay, Elizabeth. 2011. "Teaching the Ridiculous: Harlequin and Humpo; or, Columbine by Candlelight!" In *Teaching Romantic Drama*, edited by Thomas Crochunis. May 2011. Romantic Circles 4. <https://www.rc.umd.edu/pedagogies/commons/theatre> (accessed: 27/11/2022)

Figaro in London. 12/11/1836. Google Books.

Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge.

Gilmartin, Kevin, ed. 2015. *An Illegitimate Legacy: Essays in Romantic Theater History in Memory of Jane Moody*. *Studies in Romanticism* 54, no. 2

Higgins, David, and Ruston, Sharon, eds. 2010. *Teaching Romanticism*. New York: Palgrave Macmillan.

Kucich, Greg. 2006. "Women's Cosmopolitanism and the Romantic Stage: Cowley's *A Day in Turkey, or, The Russian Slaves*." In *Poetic and Dramatic Forms in British Romanticism*, edited by Franca Dellarosa, with an Introduction by Annamaria Sportelli, 79-98. Roma-Bari: Editori Laterza/University Press online.

Mayer, David, and Gamer, Michael. 2021. "(Un)making a Monster: Melodrama, The Satirist, and the Cartoons of Samuel De Wilde." *Nineteenth Century*

Theatre and Film 48, no. 2: 122-42. <https://doi.org/10.1177/17483727211039815> (accessed: 29/11/2022).

Moody, Jane. 2000. *Illegitimate Theatre in London, 1770-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2004. "The Theatrical Revolution, 1776-1843." In *The Cambridge History of British Theatre*, vol. 2: 1660 to 1895, edited by Joseph Donohue, 199-215. Cambridge: Cambridge University Press.

The Morning Post. 15/12/1834. The British Newspaper Archive.

Nicoll, Allardyce. 1955. *A History of English Drama 1660-1900, vol. 4: Early Nineteenth-Century Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reece, Robert. [n. d.]. *The Very Last Days of Pompeii!: A New Classical Burlesque*. London: Thomas Hailes Lacy.

Rzepka, Charles, ed. 2002. *Obi: A Romantic Circles Praxis Volume*, <https://romantic-circles.org/praxis/obi/index.html> (accessed: 27/11/2022).

Rzepka, Charles. 2002. "Introduction: Obi, Aldridge and Abolition." *Obi: A Romantic Circles Praxis Volume*, <https://romantic-circles.org/praxis/obi/rzepka/intro.html> (accessed: 27/11/2022).

Sheppard Skærved, Peter. 2007. *John Orlando Parry: The Poster Man: A Snapshot of London's Musical Life in 1835*. London: Royal Academy of Music.

Snowman, Janet. 2010. *John Orlando Parry and the Theatre of London*. London: Published by Janet Snowman.

Stein, Richard. 1987. *Victoria's Year: English Literature and Culture, 1837-1838*. Oxford: Oxford University Press.

Waters, Hazel. 2008. *Racism on the Victorian Stage: Representation of Slavery and the Black Character*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wheeler, Roxann. 2000. *The Complexion of Race: Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Franca Dellarosa is Associate Professor of English at the Aldo Moro University of Bari, Italy. She is coordinator at Bari of the Interuniversity Centre for the Study of Romanticism (CISR), corresponding member of Eighteenth-Century Worlds Research Centre (ECW), University of Liverpool, and member of the Academic Advisory Board for the project A Catalogue of British & Irish Labouring-Class & Self-Taught Poets & Poetry c.1700-1900. Her publications include a book chapter for *A History of British Working Class Literature* (ed. John Goodridge, Bridget Keegan, Cambridge University Press, 2017), the monograph *Talking Revolution: Edward Rushton's Rebellious Poetics, 1782-1814* (Liverpool University Press, 2014), and an article on "The Radical Free Press and the Manchester Massacre, 1819-1821", for *The Keats-Shelley Review* (2021). She is currently preparing an electronic edition of the *Licensing manuscript of Byron's Manfred* (Covent Garden, 1834).

Maria Rita Leto
Università “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara

L’editore Salvatore De Carlo e il mondo slavo

Abstract

The essay aims at retracing the trajectory of Salvatore De Carlo (1913-1988), publisher of various anthologies and foreign books in translation between the end of World War II and the post-war period in Italy. Despite the sheer volume and variety of his publications, this figure is virtually ignored both by critics and historians. The article specifically focuses on De Carlo’s contribution to the diffusion of knowledge of Slavic literatures, especially Russian, in our country. To this end, the publisher enrolled as editors the most prominent Slavic scholars of those years, Ettore Lo Gatto and Enrico Damiani. Curiously, however, the volumes edited by the founders of the discipline in our country are all but neglected even by bibliographic repertoires. In reconstructing the editorial history of these anthologies, the article also suggests a possible explanation for the silence that has so far surrounded this publisher.

1. *De Carlo e la passione per le antologie*

Nel panorama dell’editoria italiana del Novecento, l’editore Salvatore De Carlo, attivo dal 1939 e in particolare nell’immediato secondo dopoguerra, risulta una figura piuttosto misteriosa. Nonostante una cospicua attività, che conta circa centocinquanta titoli, le notizie su di lui sono alquanto scarse. Troviamo la voce De Carlo in *Chi è? Dizionario biografico degli italiani d’oggi* del 1948, ma già nell’edizione del 1957 di lui non c’è più traccia. Dalla voce del 1948 risulta che, nato a Livorno 1913, autodidatta, nel 1939 fondò la Società Anonima Edizioni XX secolo, poi le Officine Grafiche De Carlo e l’Istituto per l’Enciclopedia De Carlo. Nel 1942 costituì il Consorzio editoriale italiano che sotto la sigla De Carlo Editore pubblicò un numero impressionante di collane da lui dirette: *Dittamondo*, *Il Ciliegio*, *Commentari della Seconda guerra mondiale*,

Prestigio, Storia e politica, Panorami di geopolitica, Le Strade, Quaderni della guerra. A queste collane citate in *Chi è?* vanno aggiunte anche *Élite*, *La Specola*, *Libri straordinari* (solo due volumi), *Amici del libro* (anche qui solo due volumi), *La Porta d'avorio*, *Nuovi orizzonti del pensiero*, della scienza, dell'arte, *l'Ippocampo*, *I libri proibiti* in edizione riservata agli studiosi ed ai bibliofili, *Quaderni di psiche* e *Edizioni scolastiche De Carlo*. L'editore stesso traduce dal tedesco e dal francese,¹ cura antologie e scrive volumi, perlopiù di storia e perlopiù in collaborazione con altri studiosi.² Nella penuria di notizie su di lui, val la pena citare che negli *Annali del Fascismo* del 1942 compare la notizia che l'editore De Carlo è stato ricevuto da Mussolini insieme al conte Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon in occasione della pubblicazione del volume *Amedeo di Savoia viceré di Etiopia* e del primo volume dell'*Enciclopedia De Carlo*.³

Migliore sorte non gli tocca nemmeno nei vari studi sull'editoria italiana di quegli anni: nella *Storia dell'editoria italiana 1945-2003* di Gian Carlo Ferretti (2004, 64) De Carlo viene menzionato solo una volta in quanto editore dei classici della letteratura latina (tra cui il *Satyricon* di Petronio) e francese, di narratori sovietici e di Stefan Zweig. Analogamente, appena un accenno a De Carlo lo troviamo nel recente *Novecento dei libri* di Irene Piazzoni (2021, 155), che lo cita solo in quanto uno dei primi editori (insieme a Macchia, Astro, Einaudi e Garzanti) a pubblicare volumi di psicanalisi in Italia.⁴

Tuttavia, Mauro Chiabrandò, grazie a informazioni ottenute dal figlio dell'editore, Valentino,⁵ ricostruisce in un breve saggio il percorso esistenziale di Salvatore De Carlo e la storia della sua casa editrice, fornendo interessanti notizie

1 De Carlo traduce tra l'altro anche Balzac (1945) *Il peccato veniale*.

2 Cfr., ad esempio, De Carlo, *Vivanti* 1941, De Carlo 1942, 1942a. Scrisse anche un volume su Mascagni che raccoglie i ricordi del compositore livornese (De Carlo 1945).

3 De Vecchi di Val Cismon, De Carlo, 1942. Devo questa segnalazione a Gabriele Mazzitelli, che ringrazio. Dell'*Enciclopedia De Carlo*, di cui Cesare Maria De Vecchi fu il direttore, uscirono solo i primi due volumi. Un'altra notizia sulla casa editrice De Carlo riguarda una piccola crisi diplomatica con l'ambasciata sovietica, di cui parlerò più avanti.

4 De Carlo pubblicò diversi volumi di psicanalisi e di sessuologia, a partire dall'*Enciclopedia della vita sessuale: guida a una perfetta vita sessuale* di John H. Smith del 1947.

5 Valentino De Carlo, giornalista, scrittore, traduttore. Negli anni Settanta a Milano riprese la casa editrice per una decina d'anni pubblicando, tra l'altro, volumi di psicanalisi (*Masters*, Johnson 1971), di fantascienza (la serie *Gamma*), un vocabolario milanese e una raccolta di canzoni milanesi.

inedite. Veniamo così a sapere che De Carlo, “livornese di nascita, ma napoletano di cultura” (Chiabrando 2005, 62), aveva iniziato la propria carriera lavorando per Bompiani e per La Scuola, trasferendosi a Roma nel 1934. Il suo fascismo che, a detta del figlio, era stato più di facciata che effettivamente tale, come per molti in quegli anni, non gli aveva impedito di continuare a far lavorare nella propria casa editrice collaboratori ebrei, rischiando personalmente. Fu, tra l’altro, anche tra i primi a interessarsi dello sterminio nazista e a pubblicare già nel 1946 *Mary Berg, Il ghetto di Varsavia: diario* (peraltro ripubblicato da Einaudi nel 1991). Tuttavia, la grande visibilità della casa editrice negli anni del fascismo e la collaborazione con personaggi quali Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon, uno dei quadrumviri della marcia su Roma, forse crearono problemi all’editore, che già nel 1946 fondò la De Carlo Argentina Srl a Buenos Aires, dove emigrò due anni dopo, per non tornare mai più in Italia. Trasferitosi negli ultimi anni in Francia, morì poi a Montecarlo nel 1988. La casa editrice fu affidata al fratello Enzo, che la portò avanti fino al 1953, quando anche lui emigrò in Argentina. Dopodiché su De Carlo scese il silenzio, interrotto, a quel che mi risulta, solo da un breve, grato ricordo su *la Repubblica* del 1995, a firma di Beniamino Placido, nel quale il critico rievoca la casa editrice in relazione alle prime letture della giovinezza (cit. in Chiabrando 2005, 67).

Eppure, le pubblicazioni di De Carlo meriterebbero un po’ più di attenzione, sia perché coprono un campo di interesse molto vasto, sia per la loro qualità. Infatti, nonostante siano di taglio prevalentemente divulgativo, si tratta di divulgazione di alto livello: si avvalgono di eccellenti collaboratori e traduttori, i testi sono tradotti dalla lingua originale e spesso sono prime traduzioni di opere straniere, diventate poi famose in Italia.

Se, come affermano Pautasso e Giovannetti (2014), l’antologia può essere considerata la forma letteraria del Novecento, la casa editrice De Carlo, almeno statisticamente, ha contribuito in maniera significativa alla sua presenza nel panorama culturale italiano. Infatti, tra il 1943 e il 1946, in periodo bellico, nelle varie collane della De Carlo vengono pubblicate una quindicina di voluminose antologie di prosa, alcune delle quali superano anche le mille pagine. Tuttavia, è difficile che queste antologie, per le loro caratteristiche, possano essere prese in considerazione nel dibattito che sull’argomento si è sviluppato recentemente in Italia.⁶ Veicolo privilegiato per l’affermazione del canone, l’antologia, ma in

6 Cfr., per esempio, il numero tematico della rivista *Enthymema* (Van den Berg, Giovannetti 2017).

particolare l'antologia poetica, negli ultimi anni è stata infatti oggetto di molte ricerche, volte a indagare la sua natura (genere letterario, pur mantenendo la sua forma parassitaria?), il peso che ha nella costruzione del capitale culturale all'interno del campo letterario, la sua capacità di creare una fitta rete di relazioni (editore, curatore, autori, eventuali traduttori) e di rapporti di potere. Lungi ormai dall'essere considerata una "raccolta di pezzi staccati e stracciati" (cit. in Viani 1849, II, 391) l'antologia "si afferma nel contesto culturale, fa lezione, diventa essa stessa tradizione, autorità, canone" (Giusti 2014, 95).

Un caso particolare è rappresentato proprio dalle antologie pubblicate dalla De Carlo, per le quali va fatta una distinzione tra quelle curate dall'editore stesso e quelle affidate a collaboratori, nella fattispecie quelle di letterature slave, delle quali mi occuperò nel prosieguo. Per quel che riguarda il primo gruppo si tratta di antologie che potremmo definire tematiche, nelle quali l'oggetto è di solito chiarito dal sottotitolo. La prima delle antologie curate da De Carlo risulta *Lo scrigno: novelle giapponesi* del 1943. L'antologia fa parte della collana *Il ciliegio: scrittori giapponesi moderni*, nata con l'evidente intento di rendere familiare al pubblico italiano la tradizione letteraria di una nazione in quel momento alleata dell'Italia. Come quasi tutte le edizioni De Carlo ha un'accattivante copertina con tanto di fiori di ciliegio e il monte Fuji in lontananza. Tuttavia, in quest'antologia manca una introduzione generale e non viene specificato da che lingua siano stati tradotti i testi, né chi sia il traduttore. Nella presentazione della prima novella (le memorie del sottufficiale Hino della guerra sino-giapponese del 1937), De Carlo ci tiene a sottolineare che non si tratta di racconti "tipicamente giapponesi", perché i racconti di guerra si assomigliano un po' tutti e anzi paragona lo scrittore nipponico a Ernst Jünger.

In più occasioni De Carlo ripete che è sua intenzione non allontanarsi troppo dal gusto del pubblico italiano, di volerlo assecondare e di fornirgli nello stesso tempo testi altrimenti difficilmente reperibili. Nella breve premessa a *Grandi scrittori: raccolta di capolavori* del 1944, nella quale si scusa se nella veste editoriale ci sarà qualche pecca, dovuta alle difficoltà dei tempi ("Questo volume nasce in tempi fortunosi e con mezzi di fortuna" 1944, I) afferma che invece il contenuto è di prim'ordine e offre "una raccolta di capolavori assoluti, alcuni del tutto sconosciuti in Italia quando non esauriti e introvabili da lunghi anni" (Ibid.: I). La varietà della scelta è dovuta al fatto che il gusto del pubblico è "eclettico" e lui ha cercato accontentare tutti.

Il 1944, tuttavia, non sembra aver portato troppe difficoltà alla casa editrice, perché nello stesso anno pubblica, oltre a diverse antologie non curate dall'editore, anche *Cento novelle di tutto il mondo: grandi novellieri di ogni paese*⁷ e *Romanticismo. Dodici capolavori della letteratura romantica di ogni paese*. La prefazione di quest'ultima antologia contiene un'esplicita dichiarazione dei criteri adottati nella scelta dei testi. Dopo aver precisato che non intende la parola Romanticismo come fenomeno letterario, ma lo riferisce a “quel mondo scomparso, quel mondo poetico ed esuberante, galante e cavalleresco, tormentato ed eroico, patriarcale e tradizionale, il mondo dei ‘bei tempi’, delle crinoline, delle grandi passioni” (De Carlo 1944b, 9), dopo una *excusatio* (“Mi perdoni il lettore la breve disquisizione: sono un romantico inguaribile...” (Ibid.: 10), l'editore/curatore ritiene infatti necessario “chiarire al lettore amabile e paziente i criteri che hanno informato la raccolta e quelli che hanno guidato la scelta delle singole opere” (Ibid.: 9). I criteri sono sostanzialmente tre: quello estetico (“opere degli scrittori romantici più tipici e, per un senso o per l'altro, più notevoli”, Ibid.:11); quello della vicinanza di gusto (“opere meno lontane dalla mentalità e dalla sensibilità del lettore d'oggi”, Ibid.: 11) e, infine, quello della novità o di difficile reperibilità per il pubblico italiano.⁸ Dello schema tipico delle antologie – introduzione, note biografiche sull'autore e introduttive al testo scelto, note e apparato critico – *Romanticismo*, come quasi tutte le altre antologie De Carlo, presentano solo i primi due elementi, visto il loro carattere eminentemente divulgativo.⁹ De Carlo in *Romanticismo* firma le note biografiche e introduttive unicamente ai testi di Ippolito Nievo e di Pedro de Alarcón, lasciando le altre ai traduttori. Un altro aspetto significativo, qui

7 Anche qui nella premessa leggiamo: “il bello per il bello e [...] per tutti i gusti” (De Carlo 1944a, 1).

8 Se si tratta di prime traduzioni o traduzioni integrali viene sempre specificato sul frontespizio. A titolo d'esempio sul frontespizio di De Carlo (1946) leggiamo “La traduzione, assolutamente integrale, di novelle da “Le mille e una notte” è stata condotta da Salvatore de Carlo e Italo Toscani sul testo di J. C. Madrus”.

9 Il taglio divulgativo-popolareggiante di De Carlo (1945a) risulta ancora più evidente in *Storie di uomini e di donne: dieci romanzi d'amore di tutti i paesi*, anche questa un'antologia di quasi mille pagine, dedicata alle donne. Il filo conduttore del volume è l'amore e, nel presentare i vari racconti, esemplificativi secondo l'editore di vari tipi d'amore, anche in questo caso viene evidenziato che si tratta di testi poco conosciuti dal pubblico italiano (come, per esempio, Fosca di Iginio Ugo Tarchetti) oppure di racconti mai tradotti prima, come nel caso di *Mia cugina mi odia* di Felipe Trigo.

come altrove, è l'attenzione che l'editore rivolge alla qualità delle traduzioni: nel presentare il racconto di Pedro de Alarcón loda la bravura della traduttrice Luisa Puccioni e alla fine dell'introduzione si fa vanto di avere avuto collaboratori e traduttori di alto livello ai quali riconosce il merito di aver dato un contributo decisivo alla qualità del volume – “ottimi e cari collaboratori: Lo Gatto, Damiani, Martone, Vivaldi, Puccini, Toscani, Gromska, Bach [...]” (Ibid.: 12) –, senza peraltro dimenticarsi di ringraziare anche l'illustratore Ercole Brini. Va infatti segnalato che buona parte delle copertine e delle illustrazioni dei volumi di De Carlo, a compensare la qualità scadente della carta a causa della guerra, furono disegnate da bravi artisti, alcuni dei quali diventati poi famosi. Oltre a Ercole Brini, che in seguito divenne noto per aver disegnato i manifesti di film come *Via col vento* o *Ladri di biciclette*, abbiamo Anna Salvatore, Alberto Savinio, Renato Guttuso, Marino Gramaticopolo e il bulgaro Assen Pejkov.

A una rapida disamina delle pubblicazioni De Carlo, appaiono evidenti due aspetti collegati tra loro: l'interesse dell'editore per le cosiddette ‘letterature minori’, o letterature meno note in Italia, che forse nasce dal desiderio, tante volte manifestato, di introdurre opere inedite nel panorama letterario italiano, e la necessità di servirsi di veri specialisti del campo, che finiscono per collaborare con lui a più pubblicazioni. Così, per quel che riguarda il Giappone, l'orientalista Carlo Formichi (1871-1943) pubblica *Nippon* nel 1942 e due anni dopo esce postuma la sua antologia *Novelle orientali* (1944), mentre Bartolomeo Balbi (1874-1961), che aveva insegnato all'Istituto Orientale di Napoli e fondato una propria casa editrice, tra il 1942 e il 1943 pubblica sempre per De Carlo la traduzione di una decina di romanzi giapponesi, alcuni dei quali già pubblicati in passato, e *Storie del vecchio Giappone* (1943). La collaboratrice preferita per la letteratura ungherese risulta Nelly Vucetich, ungherese di Fiume, giornalista, autrice di vari articoli denuncia (in particolare sulla condizione di sfruttamento delle donne operaie), che cura, insieme a Rina De Carlo, *Hungarica: raccolta di grandi scrittori ungheresi* nel 1945 e traduce vari autori, tra i quali Nicolai Kassitzky (1944), Mihály Babits (1944), Dezső Szabo (1946). Dal danese Gianni Puccini traduce due romanzi di Jensen (1944; 1946), lo scrittore e giornalista Alberto Spaini collabora alle traduzioni dal tedesco di *Cento novelle*, di Rapsodia (1946a) e cura l'antologia *Novellieri tedeschi* (1946), mentre Maria Martone (insieme a Edoardo Bizzarri) cura *Novellieri inglesi e americani* (1944) e firma diverse traduzioni dall'inglese, alcune delle quali sono le prime in italiano (come, per esempio, *Tempi difficili* di Dickens in *Romanticismo* e, sempre del 1944,

La fuga di Steinbeck e *L'assicuratore* di James M. Cain), ma traduce anche dal francese (André Maurois, 1945). Anche altri traduttori traducono da più lingue (Giovanni Bach, per esempio, dal latino, dal danese e dallo svedese; Antonio Velini dall'inglese e dal russo). Tuttavia, la pluriennale collaborazione con slavisti del calibro di Ettore Lo Gatto ed Enrico Damiani, risulta una delle più proficue e, se da una parte giovò al prestigio della De Carlo, dall'altra contribuì in modo significativo alla diffusione delle letterature slave in Italia.

2. *Le letterature slave nelle edizioni De Carlo*

Fu forse proprio grazie alla collaborazione con Lo Gatto e Damiani che il catalogo della casa editrice De Carlo offre tanti titoli di autori slavi. Quando Ettore Lo Gatto inizia a pubblicare con De Carlo, nel 1944, ha già al suo attivo circa venticinque anni di intenso lavoro come slavista, in particolare russista.¹⁰ Dopo la laurea in giurisprudenza, inizia infatti la sua attività di slavista nel 1919 traducendo un romanzo di Stanisław Przybyszewski, oltre ad alcuni racconti di Saltykov Šcedrin e *Lo zio Vanja* di Čechov in collaborazione con la moglie Zoe Voronkova.¹¹ Lo Gatto è unanimemente considerato il fondatore della russistica ma, come tutti gli slavisti di quegli anni, si occupa anche di altre letterature slave, in particolare polacca e ceca (nel 1925 cura e traduce dal tedesco la ponderosa opera di Tomáš Masaryk *La Russia e l'Europa*, oggi quanto mai attuale). La lunga vita di Lo Gatto (morì nel 1983) è caratterizzata da grande produttività e grande eclettismo, poiché egli è contemporaneamente storico, critico letterario, linguista e traduttore. Lo stesso si può affermare di Enrico Damiani, autore di grammatiche, storie letterarie, antologie, guide bibliografiche. Nato nel 1892, più giovane di due anni di Lo Gatto, a differenza di questi, morì relativamente presto, nel 1953. Damiani iniziò traducendo Turgenev e Puškin, ma tradusse anche dal polacco e soprattutto dal

10 Lo Gatto, insieme a Giovanni Maver, Arturo Cronia, Enrico Damiani e Luigi Salvini, di poco più giovane dei precedenti, è uno dei padri fondatori della slavistica in Italia. L'anno di inizio della slavistica come disciplina autonoma viene solitamente considerato il 1920, quando fu creata la prima cattedra di Filologia Slava a Padova, a ricoprire la quale fu chiamato Giovanni Maver, e lo stesso anno a Napoli Lo Gatto intraprese la pubblicazione della rivista *Russia*.

11 Zoe Voronkova, a Napoli, era stata l'insegnante di russo di Lo Gatto e poi, diventata sua moglie, attiva collaboratrice delle riviste *Russia* ed *Europa Orientale*. Traduttrice, come la sorella Marussia Voronkova, morì nel 1963 (Sulpasso 2019, 167).

bulgaro. Direttore della biblioteca della Camera dei Deputati, poi incaricato di lingua e letteratura bulgara a Roma e di lingua e letteratura bulgara e polacca all'Orientale di Napoli, è considerato l'iniziatore della bulgaristica in Italia. Curò varie antologie, tra le quali: *I narratori della Polonia d'oggi* del 1928; *Novelle dei più grandi novellieri russi* del 1929; *Novelle bulgare* del 1946.

Nelle edizioni De Carlo i nomi di Lo Gatto e Damiani compaiono a partire dalle due antologie curate nel 1944 dall'editore: *Cento novelle*, che contiene diversi autori slavi, riporta in un mero trafiletto i nomi dei traduttori, senza che venga specificato chi abbia tradotto cosa; al contrario, *Romanticismo*, che contiene ben cinque racconti di autori slavi sui dodici complessivi, nell'indice, dov'è puntualizzato anche che le traduzioni vengono svolte dall'originale, viene indicato chiaramente chi ha tradotto e curato ciascun racconto.¹²

Sempre nel 1944 per De Carlo escono anche le antologie *Narratori russi* e *Narratori sovietici*, entrambe curate da Lo Gatto. La prima contiene dodici racconti di scrittori già noti in Italia, da Puškin, a Gogol', Turgenev ecc.; sono racconti già tradotti prima, ma le traduzioni, buone o cattive che fossero, scriveva Lo Gatto nell'introduzione, erano introvabili. Fa eccezione il racconto di Ivan A. Gončarov che, uscito postumo e quasi ignoto anche in Russia, veniva fatto conoscere al pubblico italiano per la prima volta. Anche Lo Gatto dunque, come De Carlo, è mosso dall'intenzione di arricchire e rendere disponibili testi ormai fuori stampa o ancora inediti in Italia. Il traduttore del volume è lo stesso Lo Gatto, fatta eccezione per due racconti che vengono tradotti dalla figlia Anjuta Maver Lo Gatto. Nell'introduzione, il curatore specifica che non si tratta di "una vera e propria antologia dell'arte narrativa russa moderna" (Lo Gatto 1944, 7), ma che di ogni autore ha voluto presentare i racconti "migliori e più caratteristici" (Ibid.: 7), a parte Gončarov che, oltre a tre romanzi, aveva scritto quest'unico racconto. Nell'introduzione Lo Gatto presenta i vari testi, fornendo all'inizio di ogni racconto anche una sintetica biografia dell'autore. Ciascun racconto viene inoltre illustrato da Ercole Brini, che firma anche il disegno della copertina. Proprio queste illustrazioni furono tuttavia causa di un incidente diplomatico, che costrinse l'editore a togliere dalla vendita il volume, per poi ripubblicarlo l'anno successivo con i medesimi testi, ma con la copertina priva di immagini e un'unica illustrazione all'interno rappresentante un russo con in mano un oggetto che

12 Lo Gatto cura e traduce i racconti di Bolesław Prus e di Julius Zeyer, mentre Damiani quelli di Aleksandr Puškin, Henryk Sienkiewicz e Josip Jurčić.

sembra essere un'icona. Effettivamente nella precedente edizione i russi erano stati raffigurati dall'illustratore Ettore Brini, soprattutto nell'immagine della copertina, come una sorta di esseri primitivi e trogloditi, ed è comprensibile la protesta della rappresentanza sovietica a Roma.

Nello stesso 1944 erano stati infatti ripristinati i rapporti tra l'Unione Sovietica e l'Italia¹³ e uno dei compiti principali degli addetti agli uffici di rappresentanza sovietici a Roma era quello di segnalare eventuali manifestazioni antisovietiche nel paese e ovviamente di contrastarle. Nell'archivio del Ministero degli Esteri italiano si trovano, per esempio, diverse segnalazioni su varie organizzazioni polacche presenti in Italia, che avrebbero svolto attività antisovietiche. Particolare attenzione veniva prestata alle librerie e ai libri che vi venivano esposti, come risulta da un documento del settembre del 1944 indirizzato alle autorità italiane, nel quale i sovietici lamentavano di aver trovato almeno una trentina di libri ostili al loro paese in mostra nelle librerie romane e ne chiedevano la rimozione. Ma, soprattutto, chiedevano di intervenire sul volume *Narratori russi* edito da De Carlo. A Giovanni Visconti Vanosta, sostituto del Ministro degli Affari Esteri, il rappresentante dell'Unione sovietica Mihail Kostylev scriveva che non aveva niente da obiettare sul contenuto dell'antologia (la traduzione di alcuni autori russi), ma che trovava offensiva la copertina così come le illustrazioni al suo interno, poiché "rappresentavano i russi in modo mostruoso"¹⁴ chiedendone pertanto la distruzione. Nello scambio di missive intercorse, da parte italiana si tentò di minimizzare, sostenendo che i disegni, in stile impressionistico, non intendevano affatto offendere la nazione sovietica; tuttavia, a una ripetuta richiesta dei sovietici di distruzione del volume, si provvide a ritirarlo.

L'altra antologia curata da Lo Gatto, *Narratori sovietici. Raccolta di scrittori russi moderni*, sembrerebbe una parziale realizzazione (come suggerisce Mazzitelli 2016, 231-33) del ben più vasto progetto di tre volumi dal titolo *La Sovietica. Antologia della narrativa russo-sovietica*, intrapreso dallo slavista con la casa editrice La Nuova Biblioteca, ma che non fu mai stampata.¹⁵ Nella breve prefazione di *Narratori sovietici*, non firmata (e che quindi potrebbe essere o di Lo Gatto o dell'editore stesso), viene detto che, in attesa che arrivino altri

13 Tra l'altro, proprio quell'anno veniva fondata l'Associazione Italia-Urss.

14 "[...] izobražajut ruskikh ljudej v urodlivom vide" (cit. in Nestorov 2011, 99). Cfr. anche Nesterov (2009, 161-162), Clementi (2011, 94-96) e Mazzitelli (2016, 233).

15 *La Sovietica*, avrebbe dovuto presentare al pubblico italiano ben novanta narratori sovietici.

libri dall'Unione Sovietica in modo da poter pubblicare un'antologia che vada "dalle origini a oggi" (1944a, 7), vengono intanto presentati racconti di dieci autori già noti in Italia, quali Sejfullina, Èrenburg, Bulgakov, Zoščenko e altri. Significativo del cambiamento di clima nei confronti dell'URSS, da una parte c'è un accenno polemico verso chi parla di "dittatura" sovietica, poiché, è "stato possibile agli scrittori di manifestarsi assai più liberamente di quanto si voleva far credere fuori della Russia" (Ibid.: 8), dall'altra viene espressa la convinzione che le vittorie della Russia sul nemico tedesco erano dovute non solo a una superiorità numerica o materiale, ma anche morale.

Sempre per De Carlo, l'anno successivo esce un altro volume curato dallo slavista partenopeo, *Russia: letteratura, arte e storia*, il cui sottotitolo avrebbe potuto essere, secondo quanto viene detto nella premessa al lettore, "Documenti per la storia del pensiero russo". Si tratta di una serie di traduzioni e di alcuni saggi che nelle intenzioni del curatore volevano essere "un utile complemento" (1945, IV) della rivista *La cultura sovietica*, organo dell'Associazione per i rapporti culturali con l'URSS, la cui pubblicazione era iniziata quello stesso anno da Einaudi.¹⁶ Nella premessa sembra di capire che il desiderio di Lo Gatto, sia pure negato dallo stesso, fosse quello di iniziare una pubblicazione periodica e far rivivere in qualche modo la prima rivista *Russia*, da lui pubblicata tra il 1920 e il 1926. Ripete infatti che dipenderà dall'accoglienza del pubblico una sua eventuale periodicità. Ma, nonostante altre collaborazioni con l'editore, il volume rimase una pubblicazione a sé.

Il 1946 vede la realizzazione di un nuovo progetto di Lo Gatto, questa volta in collaborazione con Enrico Damiani, col quale presso la De Carlo aveva già pubblicato il volume di Aleksandr I. Kuprin *Romanzi e racconti* (1945). All'interno della collana *Enciclopedia della Novella*,¹⁷ uscì infatti l'antologia *Novellieri Slavi*, anche questo un grosso libro di ben 914 pagine, anche questo con illustrazioni di Ercole Brini, oltre che di Marino Gramaticopulo e Mario Ferrari, ma questa volta pertinenti al racconto da illustrare e assolutamente irreprensibili. L'aspetto forse più notevole è che si tratta dell'unica antologia

¹⁶ La rivista, di cui uscirono solo tre numeri tra il 1945 e il 1946, era diretta da Gastone Manacorda, mentre Lo Gatto faceva parte del comitato direttivo.

¹⁷ Oltre a *Novellieri slavi*, uscirono *Novellieri inglesi e americani* nel 1944 e *Novellieri tedeschi* nel 1946. Altri sei volumi dedicati a specifiche aree geografiche non videro la luce (cfr. Chiabrando 2005, 64). All'*Enciclopedia della novella* della De Carlo è stata dedicata una giornata di studio presso l'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, il 29 aprile 2022.

italiana che presenta novelle di tutte le letterature slave. In passato c'erano state diverse antologie russe e di altre letterature slave, oppure russe con qualche altra presenza slava,¹⁸ ma l'antologia di De Carlo contiene narratori della letteratura russa, polacca, boema, slovacca, croata, serba, slovena e bulgara. Mancano solo la letteratura bielorusa e quella macedone, ma perché esse in quegli anni non si erano ancora affermate.¹⁹ Ettore Lo Gatto cura gli autori russi, ucraini, cechi e slovacchi, mentre Enrico Damiani tutti gli altri, ossia polacchi, sloveni, croati, serbi, bulgari. Fatto abbastanza singolare, non c'è un'introduzione generale al volume, ma note introduttive alle singole letterature e ai singoli autori (di solito a quest'ultimi vengono dedicate poche righe, al massimo mezza pagina).

Nella fioritura di traduzioni e di antologie di letterature slave che escono in questi anni, si verificano una serie di interessanti intrecci con questa antologia De Carlo: gli autori antologizzati sono perlopiù sempre gli stessi, ma una distinzione va fatta tra la letteratura russa e le altre letterature slave. Infatti, per quanto riguarda la letteratura russa, che peraltro occupa un terzo dell'antologia, si tratta nella maggior parte dei casi di autori già noti e già tradotti in Italia, a partire da Puškin – il cui racconto *Il colpo di pistola* era già stato tradotto dallo stesso Damiani e pubblicato nell'antologia che aveva curato per Vallecchi nel 1929 – per arrivare a Bunin, Babel', Sejfullina, Pil'njak. Con l'eccezione di Nabokov, che qui compare anche con lo pseudonimo Sirin da lui usato nelle prime pubblicazioni, e che invece costituiva una vera e propria novità per il pubblico italiano del tempo. Per quanto riguarda le altre letterature slave, con qualche imprecisione (comprensibile in un volume così vasto e vario),²⁰ si pubblicano novelle di autori classici, canonici, alcuni del tutto sconosciuti in Italia e altri magari già tradotti, ma noti solo agli addetti ai lavori. In alcuni

18 *Gemme straniere* di Domenico Ciampoli del 1899, ad esempio, raccoglie "Favole lituane, canti slavi, melodie russe, rapsodie ungheresi, epigrammi francesi", oppure l'*Antologia delle letterature straniere* a cura di Mario Praz e Ettore Lo Gatto, il cui secondo volume contiene autori russi, boemi e polacchi (1946).

19 La letteratura macedone, come del resto la lingua macedone, viene riconosciuta e codificata in quanto tale dal 1944 in poi, mentre di letteratura bielorusa si comincia a parlare in modo sistematico solo negli anni Novanta dello scorso secolo.

20 Tra gli autori croati, per esempio, troviamo il nome di uno scrittore serbo, Veljko Petrović. Può darsi che si sia confuso il luogo di nascita, che viene dato come Sambor invece di quello effettivo Sombor (cittadina serba della Vojvodina al confine con l'Ungheria) con Samobor (alle porte di Zagabria).

casi si ripubblicano traduzioni uscite in altre antologie, quale, per esempio, il racconto dello scrittore ucraino Valerian Pidmohyl'nyj (Ivan Bosyj) che Luigi Salvini aveva già pubblicato nell'antologia di scrittori ucraini, *Le quattro sciabole*, da lui curata per Vallecchi nel 1941. Damiani invece ritraduce il racconto *Ombre* del bulgaro Anton Štrašimirov, già uscito nella traduzione di Vittorio Zincone nell'antologia *Narratori Bulgari* curata da Salvini nel 1939. Questo dimostra un'attenzione particolare alla traduzione, che già Damiani, dal resto, aveva sottolineato nel suo *Avviamento agli studi slavistici in Italia* (1940, 191) osservando che:

[i]l tempo delle traduzioni italiane rabberciate o di seconda mano tempo è ormai completamente superato. Frequente è anzi il caso dell'esistenza di più versioni, tutte più o meno lodevoli, della medesima opera (com'è avvenuto per molti scritti di Dostoevskij, di Tolstoj, di Turgenev, di Čehov, di Gogol', etc.). Ciò rende la letteratura russa [...] largamente accessibile anche al lettore ignaro della lingua. [...]. Meno ricca e completa è la produzione di versioni italiane di opere degli altri popoli slavi. Ma anche nei riguardi di queste letterature il numero delle versioni raccomandabili cresce di anno in anno

In *Novellieri slavi*, oltre ai due curatori, che traducono la maggior parte dei racconti, tra i traduttori abbiamo anche Giovanni Maver, Luigi Salvini, Anjuta Maver Lo Gatto, Svetlana Alfieri²¹ e alcuni madrelingua come la ceca Jolanda Torraca Veselá,²² la polacca Giannina (Janina) Gromska, gli ucraini Maria Grinenko ed Evgenij Onackij.

Novellieri slavi si configura come un'opera divulgazione di alto profilo, poiché curata dai nomi più autorevoli della slavistica del tempo; tuttavia, non ebbe particolare successo e, come le altre pubblicazioni di De Carlo, è stata dimenticata. Lo stesso Lo Gatto nel volume autobiografico *I miei incontri con la Russia* (1976, 217), sottolineando l'abbondanza di antologie russe realizzate in quel periodo, cita quella di Tommaso Landolfi (1948), le proprie per la Nuova Accademia (1957) e per Bompiani (1958), ma non fa il minimo accenno alle antologie pubblicate con De Carlo. Analogamente, nella bibliografia di Lo Gatto all'interno nella miscellanea pubblicata in onore suo e di Giovanni Maver (1962, IX-XXI), non viene citato

21 Si trattava della nipote di Lo Gatto, in quanto figlia di Marusia Voronkova.

22 Moglie del giornalista e direttore dell'Eliseo Vincenzo Torraca, fu addetta stampa all'ambasciata cecoslovacca a Roma, lettrice di ceco all'Università e segretaria generale del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane.

né *Narratori sovietici*, né la sua collaborazione a *Romanticismo* e a *Cento novelle* e neppure il volume di Kuprin pubblicato con Damiani.

La collaborazione con l'editore De Carlo dei due slavisti non si limita alle opere già citate, né, del resto, le pubblicazioni slave dell'editore sono affidate solo a Lo Gatto e a Damiani. Quest'ultimo, fin dai suoi esordi molto legato alla casa editrice Vallecchi, oltre ai lavori citati, a quanto mi risulta, per De Carlo sempre nel 1946 pubblica solo l'introduzione al romanzo *Il giogo* dello scrittore bulgaro Ivan Vazov, tradotto da Olga Miletič Balabanova. Invece, la collaborazione di Lo Gatto con la casa editrice romana è più intensa, anche perché, com'ebbe a scrivere Riccardo Picchio, egli "si applica ad un'attività divulgativa che ha del prodigioso" (1962, 13). Così nel 1945, nella serie Biblioteca De Carlo (vol. 40), ripubblica il romanzo *Lottatori* di Demetrio Mamin (Sibirjak), già uscito nel 1921 per l'editore Quintieri di Milano; nel 1946 nella collana Élite (vol. 4) esce la sua traduzione di *Il concime* di Sejfullina,²³ lo stesso anno e sempre per Élite (voll. 7 e 8) pubblica l'opera in prosa di Puškin, con la copertina dei due volumi illustrata da Anna Salvatore. Sul frontespizio viene specificato che si tratta della "prima edizione italiana completa", le cui traduzioni, sempre a firma di Lo Gatto, sono "tutte integrali e condotte sui testi originali" (1946).²⁴

Altre pubblicazioni russe della De Carlo sono affidate ad Antonio Velini, che traduce anche dall'inglese e che firma la traduzione di *Sebastopoli* di Tolstoj nella Biblioteca De Carlo (vol. 9) del 1944, e a Franco Rossi traduttore "dall'originale russo" di Clara Milič di Turgenev nel 1949. La raccolta di racconti di Čechov *Il monaco nero*, nella Biblioteca De Carlo (vol. 35), non riporta invece il nome del traduttore, così come *Bacco e Sirene: memorie* di Mihail N. Semenov pubblicato nella serie Élite (vol. 27) nel 1950.²⁵ Infine, sempre nel 1950 esce nella collana l'Ippocampo *Il bambino del comune* del

23 Il volume contiene anche Virineja, tradotto da Antonio Velini. Nella Bibliografia di Lo Gatto (1962, XVI) non troviamo neanche questa traduzione. Lo Gatto aveva già tradotto il romanzo di Sejfullina nel 1929 per l'editore Monanni col titolo *Humus*. Il volume conteneva anche il racconto *I trasgressori della legge* e una breve introduzione sulla scrittrice sovietica, nella quale il traduttore si rammaricava di non aver potuto rendere il "colorito speciale della Sejfullina, fatto di idiotismi, proverbi, espressioni dialettali ed alterazioni della lingua parlata" (Sejfullina 1929, 3).

24 Lo Gatto pubblicò poi l'opera in prosa di Puškin per Mursia nel 1958.

25 La traduttrice è probabilmente la giornalista Valeria Teja, che aiutò lo scrittore in un momento di difficoltà a Roma (Kejdan 2019, 601).

commediografo e scrittore serbo Branislav Nušić nella traduzione “dallo jugoslavo” di Romeo Salamon.

Come si può evincere, le relativamente numerose pubblicazioni di De Carlo dedicate all'area slava, russa in particolare, e la collaborazione con illustri slavisti, fanno di lui un benemerito divulgatore di queste letterature. Ma queste pubblicazioni sono state pressoché ignorate dalla critica, non hanno modificato in modo significativo la conoscenza del mondo slavo in ambito accademico e vengono semplicemente citate (nemmeno tutte, come abbiamo visto) nei repertori bibliografici. Le motivazioni possono essere molteplici: una di queste può risiedere nel fatto che la De Carlo è attiva in un momento di grande vivacità dell'editoria italiana e viene oscurata da altri grandi editori e da altre pubblicazioni più accurate e meno divulgative. Nell'entusiasmo della Liberazione in tutta Italia, infatti, sorgono o si riattivano un gran numero di case editrici. Solo a Roma si conta, forse esagerando, che ce ne fossero ben trecento attive (Bernardi 2018, 36). Ma probabilmente la motivazione principale è un'altra: le pubblicazioni di De Carlo hanno sofferto del contenitore popolareggiante che ne ha svilito il 'valore'. Dotate di sostanzioso capitale letterario e per la maggior parte di fattura assolutamente pregevole, questi volumi erano tuttavia sprovvisti di quel capitale simbolico capace di imporle all'attenzione della critica accademica. Se a ciò si aggiunge che De Carlo aveva avuto una certa visibilità durante il fascismo (anche se in altri casi²⁶ ciò non sembra essere stato un grosso problema) unitamente al fatto che emigrò in Argentina, si può comprenderne l'eclisse nel clima culturale postbellico. Ma la sua scomparsa dalla scena culturale italiana e quella sorta di *damnatio memoriae* che lo ha colpito, appare oggi in evidente contrasto con la diffusione dei volumi da lui editi, i quali continuano a circolare e a essere reperibili nei siti di libri usati o degli antiquari disponibili in rete.

26 Attilio Vallecchi, per esempio, dal 1940 era stato presidente della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali editori di Firenze. Ciononostante, il figlio Enrico, sia pure con difficoltà di tipo economico, riuscì a mantenere le redini della casa editrice.

Bibliografia

- AA.VV. 1948. *Chi è? Dizionario biografico degli italiani d'oggi*. Roma: F. Scarano.
- Babits, Mihály. 1944. *Sei jugeri di rose*. Tradotto da Nelly Vucetich. Roma: De Carlo Editore.
- Balbi, Bartolomeo. 1943. *Storie del vecchio Giappone*. Roma: De Carlo Editore.
- Balzac, Honoré. 1945. *Il peccato veniale*. Tradotto da Salvatore de Carlo. Roma: De Carlo Editore.
- Bernardi, Giuliano. 2018. *Cronache dell'editoria italiana del dopoguerra*. Milano: UNICOPLI.
- Berg, Mary. 1946. *Il ghetto di Varsavia: diario*. Roma: De Carlo Editore.
- Cain, James M. 1944. *L'assicuratore*. Tradotto da Maria Martone. Roma: De Carlo Editore.
- Chiabrando, Mauro. 2005. "Per il lettore intelligente. La grande letteratura di Salvatore De Carlo". *Charta: collezionismo, antiquariato, mercati* 14, no. 76: 62-67.
- Ciampoli, Domenico. 1890. *Gemme straniere: versi*. Rocca San Casciano: L. Cappelli.
- Čechov, Anton P. 1944. *Il monaco nero*. Roma: De Carlo Editore.
- Damiani, Enrico. 1928. *I narratori della Polonia d'oggi*. Roma: IPEO.
- Damiani, Enrico. 1929. *Novelle dei più grandi novellieri russi*. Firenze: Vallecchi.
- Damiani, Enrico. 1941. *Avviamento agli studi slavistici in Italia*. Milano: Mondadori.
- Damiani, Enrico. 1946. *Novelle bulgare*. Roma: EDI-SAN.
- De Carlo, Salvatore, e Vivanti, Raul. 1941. *Le campagne continentali*. Roma: Società anonima italiana.
- De Carlo, Salvatore, e De Vecchi di Val Cismon, Cesare Maria. 1942. *Amedeo di Savoia vicerè di Etiopia*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1942. *Storia di un'infamia: l'odissea dei Boeri*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1942a. *Europa inquieta: 70 anni di lotte e di guerre per l'avvento della nuova*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1943. *Lo scrigno: novelle giapponesi*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1944. *Grandi scrittori: raccolta di capolavori*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1944a. *Cento novelle di tutto il mondo: grandi novellieri di ogni paese*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1944b. *Romanticismo. Dodici capolavori della letteratura romantica di ogni paese*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1945. *Mascagni parla: appunti per le memorie di un grande musicista*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1945a. *Storie di uomini e di donne: dieci romanzi d'amore di tutti i paesi*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1946. *Novelle non morali: da Le mille e una notte*. Roma: De Carlo Editore.

De Carlo, Salvatore. 1946a. *Rapsodia: sei racconti di Alfred Doebelin, David Herbert Lawrence, John Steinbeck, Felix Timmermans, Selma Lagerlof*. Tradotti da Alberto Spaini, Maria Martone, Giovanni Bach. Roma: De Carlo Editore.

Formichi, Carlo. 1942. *Nippon*. Roma: De Carlo Editore

Formichi, Carlo. 1944. *Novelle orientali*. Roma: De Carlo Editore.

Giusti, Simone. 2014. "I dintorni dell'antologia". In *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, a cura di Sergio Pautasso e Paolo Giovannetti, 95-110. Lecce: Pensa MultiMedia.

Jensen, Johannes Vilhelm. 1944. *Jorgine*. Tradotto da Gianni Puccini. Roma: De Carlo Editore.

Jensen, Johannes Vilhelm. 1946. *Arabella e altri racconti*. Tradotto da Gianni Puccini e Giovanni Bach. Roma: De Carlo Editore.

Kassitzky, Nicolai. 1944. *La vittima*. Roma: De Carlo Editore.

Kejdan, Vladimir. 2019. *Kejdan, Vladimir*. In *Russkie prisustvie v Italiji*, a cura di Antonella D'Amelia e Daniela Rizzi, 167. Moskva: ROSSPĖN.

Kuprin, Aleksandr I. 1945. *Romanzi e racconti*, a cura di E. Damiani e E. Lo Gatto. Roma: De Carlo Editore.

Landolfi, Tommaso. 1948. *Narratori russi: raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Bompiani.

Lo Gatto, Ettore. 1944. *Narratori russi*. Roma: De Carlo Editore.

Lo Gatto, Ettore. 1944a. *Narratori sovietici*. Raccolta di scrittori russi moderni. Roma: De Carlo Editore.

Lo Gatto, Ettore. 1945. *Russia: letteratura, arte e storia*. Roma: De Carlo Editore.

Lo Gatto, Ettore. 1957. *Le più belle pagine della letteratura russa*. Milano: Nuova Accademia Editrice.

Lo Gatto, Ettore. 1958. *I protagonisti della letteratura russa dal XVIII al XX secolo*. Milano: Bompiani.

Lo Gatto, Ettore. 1976. *I miei incontri con la Russia*. Milano: Mursia.

Lo Gatto, Ettore e Maver, Giovanni. 1962. *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*. Firenze: Sansoni.

Mamin-Sibirjak, Dmitrij. 1921. *I lottatori. Scene della vita negli Urali*. Tradotto da Ettore Lo Gatto. Milano: E. Quintieri.

Mamin-Sibirjak, Dmitrij. 1945. *I lottatori*. Tradotto da Ettore Lo Gatto. Roma: De Carlo Editore.

Martone, Maria e Bizzarri Edoardo. 1944. *Novellieri inglesi e americani: panorama della letteratura novellistica*. Roma: De Carlo Editore.

Masters, William H. and Johnson, Virginia E. 1971. *Le paure inutili: dieci miti sessuali confutati*. Roma: De Carlo Editore.

Maurois, André. 1946. *Ariel: tentativo di un romanzo ispirato alla vita di Shelley*. Tradotto da Maria Martone. Roma: De Carlo Editore.

Mazzitelli, Gabriele. 2016. *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*. Firenze: University Press.

Nesterov, Aleksandr G. 2009. "La ripresa dei rapporti diplomatici tra l'URSS e l'Italia. Un'indagine sui documenti conservati nell'archivio della politica estera della Federazione Russa". In *Nuova Storia Contemporanea*, 6: 157-162.

Nesterov, Aleksandr G. 2011. "Iz istorii vosstanovlenija diplomatičeskich otnošenij meždu SSSR i Italiej v 1944 g. (po materialam Archiva vnešnej politiki Rossii)". In *Rossija-Italija. Ètiko-kul'turnye cennosti v istorii*, a cura di Mihail \G. Talalaj, 92-100.

Nušić, Branislav. 1950. *Il bambino del comune*. Tradotto da Romeo Salamon. Roma: De Carlo Editore.

Pautasso, Sergio e Giovannetti, Paolo. 2014. *L'antologia, forma letteraria del Novecento*. Lecce: Pensa MultiMedia.

Picchio, Riccardo. 1962. "Quaranta anni di slavistica italiana". In *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, 1-21. Firenze: Sansoni.

Piazzoni, Irene. 2021. *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*. Roma: Carocci.

Praz, Mario e Lo Gatto, Ettore. 1946-1948. *Antologia delle letterature straniere*. Firenze: Sansoni.

Puškin, Aleksandr S. 1946. *Opere in prosa*, a cura di Ettore Lo Gatto. Roma: De Carlo Editore.

Puškin, Aleksandr S. 1958. *Opere in prosa. Tutti i romanzi e le novelle. Viaggi, storia, saggi critici*, a cura di Ettore Lo Gatto. Milano: Mursia.

Semenov, Mihail N. 1950. *Bacco e Sirene: memorie*. Roma: De Carlo Editore.

Steinbeck, John. 1944. *La fuga*. Tradotto da Maria Martone. Roma: De Carlo Editore.

Tolstoj, Lev N. 1944. *Sebastopoli*. Tradotto da Antonio Velini. Roma: De Carlo Editore.

Turgenev, Ivan S. 1949. *Clara Milič*. Tradotto da Franco Rossi. Roma: De Carlo Editore.

Salvini, Luigi. 1941. *Le quattro sciabole: antologia di narratori ucraini*. Firenze Vallecchi.

Sejfullina, Lidija N. 1946. *Il concime*. Tradotto da Ettore Lo Gatto e Antonio Velini. Roma: De Carlo Editore.

Sejfullina, Lidija N. 1929. *Humus*. Tradotto da Ettore Lo Gatto. Milano: Monanni.

Spainì, Alberto. 1946. *Novellieri tedeschi: panorama della letteratura novellistica tedesca*. Roma: De Carlo Editore.

Sulpasso, Bianca. 2019. "Voronkova Zoe". In *Russkie prisustvie v Italiji*, a cura di Antonella D'Amelia e Daniela Rizzi, 167. Moskva: ROSSPÈN.

Szabó Dezsó. 1946. *Aiuto*. Tradotto da Nelly Vucetich. Roma: De Carlo Editore.

Van den Berg, Carmen e Giovannetti, Paolo. 2017. "Effetto canone. La forma "antologia" nella letteratura italiana contemporanea. Volume speciale di *Enthymema* 17. <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/issue/view/1030> (ultimo accesso 1 agosto 2022).

Vazov, Ivan. 1946. *Il giogo*. Tradotto da Olga Miletič Balabanova. Roma: De Carlo Editore.

Viani, Prospero. 1849. *Epistolario di Giacomo Leopardi*. II. Firenze: Le Monnier.

Vucetich, Nelly e De Carlo, Rina. 1945. *Hungarica: raccolta di grandi scrittori ungheresi*. Roma: De Carlo Editore.

Maria Rita Leto insegna Lingua e letteratura serba e croata all'Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara. Si è occupata della questione della lingua serbo-croata, delle traduzioni italiane delle poesie popolari serbo-croate, dell'antica letteratura croata, di Illuminismo serbo, di letteratura serba contemporanea. Ha tradotto autori russi, croati, serbi e bosniaci.

Mamane Nassirou

Université Abdou Moumouni/Ecole Normale Supérieure de Niamey Niger

La formation continue des enseignants au Niger: vers une amélioration de leurs pratiques de classe

Abstract

This research work attempts to highlight the eminently important role of the in-service training of French teachers in their classroom practices, in particular by the added value it brings in their development. Using data from field surveys, the study tries to highlight the benefit that novice and non-novice teachers can derive from this retraining activity of in-service training. This research is therefore an invitation to the educational authorities of Niger, in order to provide its education system with professionally qualified teachers.

1. *Introduction*

Le système éducatif Nigérien a connu plusieurs réformes ces trois dernières décennies en vue de rendre plus efficace l'enseignement et l'apprentissage des savoirs. Ces réformes se sont notamment appuyées sur la formation continue afin de mettre à jour et d'améliorer les pratiques des enseignants qui sont sur le terrain. L'objectif visé est de rendre plus performants les enseignants. Le programme décennal de développement de l'éducation (PDDE 2002-2012) et le programme sectoriel de l'éducation et de la formation (PSEF 2014-2024) s'inscrivent dans cette dynamique. Il s'est agi de renforcer les capacités des ENI mais aussi et surtout d'appuyer les encadreurs pédagogiques et les enseignants de terrain, en renforçant les CAPED (cellules d'animation pédagogiques) et en encourageant les visites de classe. La formation initiale n'étant jamais suffisante, il est nécessaire de la compléter par une formation continue. Cette dernière est essentielle pour relever la qualité des prestations enseignantes.

C'est un fait, la qualité d'un système éducatif dépend des enseignants de qualité qui l'animent. C'est d'ailleurs ce qui ressort de la réflexion de Wang et al. (1993): "les enseignants constituent le facteur ayant le plus d'influence sur l'apprentissage des élèves". Les activités de CAPED et de visite de classe constituent alors de puissants moyens pour l'amélioration des pratiques de classe des enseignants.

De nombreuses études ont montré que les enseignants éprouvent des difficultés dans leurs pratiques quotidiennes de classe, il convient alors de prendre en charge cette préoccupation. En effet, nombreux sont les enseignants qui entrent dans l'enseignement avec ou sans formation professionnelle initiale. Ces enseignants ont donc plus que jamais besoin de formation et de suivi. C'est à travers les CAPED et les visites de classe qu'ils pourront mieux apprendre le métier de l'enseignant ou plutôt la pratique quotidienne de classe.

De quelle manière la formation continue peut-elle contribuer à la bonne pratique enseignante? C'est à cette question que nous tenterons d'apporter une réponse dans notre travail. Dans cette recherche, il s'agira de montrer que les activités de CAPED et de visite de classe dans le cadre de la formation continue sont susceptibles d'améliorer les pratiques de classe des enseignants.

Ce travail s'articule autour de quatre parties: la première présente le contexte, le problème, la question, l'hypothèse et l'objectif de la recherche. La deuxième rappelle les théories en matière de pratique d'enseignement et de formation continue. La troisième partie définit la méthodologie retenue, à savoir le type de recherche, la population de l'enquête, la méthode de collecte des données, les outils de collectes des données et le déroulement de l'enquête sur le terrain. Enfin, la quatrième et dernière partie traite de l'analyse et de l'interprétation des résultats issus de l'enquête du terrain.

2. Contexte général

Après la conférence de JOMTIEN (Thaïlande) en 1990 et le forum mondial sur l'éducation de Dakar en 2000, le Niger, à l'instar des autres pays africains, s'est engagé sur un vaste chantier de recrutement massif des enseignants et de création d'un grand nombre d'écoles à travers l'EPT (éducation pour tous), afin de garantir un accès équitable à l'éducation à tous ses enfants. Ainsi, l'application de la Loi d'Orientation sur le Système Educatif du Niger

(LOSEN) et l'adoption du PDDE (Programme Décennal de Développement de l'Éducation) avec l'appui des PTF (Partenaires Techniques et Financiers) ont permis à l'État nigérien de recruter des milliers d'enseignants, favorisant de ce fait un meilleur taux de scolarisation (41,7% en 2002 à 74,2% en 2015).

Cependant, pour ce qui est de la qualité de la pratique enseignante, la situation est alarmante car le niveau des élèves ne fait que baisser, ce qui est directement imputable aux pratiques peu efficaces des enseignants. En effet, la plupart de ceux-ci sont sans formation initiale et même ceux qui ont la chance d'en avoir reçu, n'ont pas la formation pédagogique suffisante pour enseigner efficacement. Ils éprouvent souvent beaucoup de difficultés dans la pratique de classe: mauvaise préparation de classe, mauvaise gestion de classe et du temps, non maîtrise du contenu à enseigner, bref, des lacunes à la fois sur le plan didactique et pédagogique.

En 2007, une évaluation du PASEC portant sur les élèves du CM2 au Niger a révélé les résultats suivants: 2% des élèves en français et 1,9% en mathématiques atteignent le seuil désiré de maîtrise des compétences de base.

En 2014, une évaluation internationale portant sur les performances des systèmes éducatifs réalisée dans dix pays de l'Afrique subsaharienne francophone par le programme d'analyse des systèmes éducatifs de la CONFEMEN (PASEC), montre que 70% des élèves n'ont pas le niveau "suffisant" en français. Cette évaluation souligne que dans presque tous ces pays, les élèves les plus faibles après au moins deux ans de scolarité primaire ont de très grandes difficultés pour comprendre, ne serait-ce que des messages oraux courts et familiers. Au Niger où la langue d'enseignement est le français, ce sont plus de 80% des élèves qui n'atteignent pas le seuil "suffisant" en langue. Ainsi, 90% des élèves de Cours d'Initiation (CI) et 91,5% des élèves du Cours Moyen 2ème année (CM2) sont en dessous du seuil désiré en lecture.

L'évaluation des enseignants contractuels du 15 et 16 juillet 2017 qui avait pour objectif de vérifier le niveau de maîtrise des contenus à enseigner des enseignants nous a révélé les résultats suivants: sur les 56444 enseignants ayant composé, 18937 ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20 soit 33,6%. De l'évaluation pilote des enseignants IFADEM de novembre 2016, sur un échantillon de 3177 enseignants évalués seuls 18% ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20, tandis que 50% des élèves du CP lisent à peine une lettre de l'alphabet. Il ressort de ces résultats que l'accès a été souvent privilégié au détriment de la qualité dans la plupart des pays africains.

Il est alors urgent de porter une attention particulière sur la formation continue de ces enseignants afin d'assurer la qualité des enseignements et des apprentissages du système éducatif. Ainsi, la DFIC (Direction de la Formation Initiale et Continue) du MEN/A/PLN/EC (Ministère de l'Enseignement Primaire, de l'Alphabétisation, de la Promotion des Langues Nationales et de l'Education Civique) a mis en place des stratégies, des outils et des supports pratiques pour la formation et l'autoformation des enseignants, qui, en se l'appropriant, deviendront capables, à leur tour, de concevoir une infinité d'activités visant à permettre aux apprenants de comprendre et de produire du sens.

L'éducation et la formation constituent des enjeux majeurs d'une société contemporaine. L'Etat nigérien à travers son Programme Sectoriel de l'Education et de la Formation (PSEF 2014-2024) s'est fixé comme objectif principal l'amélioration de la qualité de son système éducatif. Cela implique des réformes en profondeur notamment en matière de formation initiale et continue, ainsi le Ministère de l'Enseignement Primaire, de l'Alphabétisation, de la Promotion des Langues Nationales et de l'Education Civique (MEN/A/PLN/EC) a mis en place, entre autres, un dispositif de renforcement des capacités des formateurs des écoles normales (EN) pour une meilleure prise en charge des élèves-maîtres. Par ailleurs, le ministère cherche à apporter un appui aux encadreurs pédagogiques et aux enseignants de terrain afin d'améliorer la qualité des enseignements et des apprentissages, à travers les cellules d'animation pédagogiques (CAPED) et les visites de classe. C'est dans ce cadre que la direction de la formation initiale et continue (DFIC) a élaboré des modules et des guides afin d'aider les enseignants à se former et à s'auto-former.

Le PDDE ou le PSEF cherche à améliorer la qualité de l'enseignements /apprentissage des savoirs scolaires à travers un programme de formation continue des enseignants. En 2006 déjà, un manuel d'accompagnement pédagogique a été élaboré pour servir d'appui à tous les acteurs de la formation continue des enseignants (directeurs d'écoles, conseillers pédagogiques et inspecteurs) en vue de répondre aux manquements constatés dans la gestion et le fonctionnement des établissements scolaires. Ce document a été révisé en 2018 pour pallier les insuffisances constatées.

Ainsi, la formation continue des enseignants par accompagnement pédagogique se fait sous ses deux formes: la forme individuelle (visite de classe et visite d'inspection) et la forme collective (recyclage, séminaires, ateliers, formation, caped, mini-caped, animation pédagogique).

Dans la recherche d'un bon rendement scolaire, de la qualité des enseignements apprentissages, la formation continue des enseignants constitue le facteur déterminant. De ce fait, les enseignants qui reçoivent régulièrement un accompagnement pédagogique seraient les plus performants, autrement dit, ils seraient bien meilleurs dans leurs pratiques de classe que les autres, car ils continuent sans cesse à s'améliorer. Les enseignants qui suivent la formation continue (CAPED, visites de classe) améliorent leurs pratiques de classe. Cela nous amène à poser le problème au niveau du secteur pédagogique Yadakondagué de l'inspection de l'enseignement primaire communale de Zinder 1, pour vérifier l'effet que produit la formation continue des enseignants sur leurs pratiques de classe.

La principale question de recherche que nous posons est la suivante: quel est l'impact de la formation continue des enseignants sur leurs pratiques d'enseignement?

Dans le cadre de ce travail, nous formulons l'hypothèse générale suivante: la bonne prestation des enseignants dans leur pratique d'enseignement est liée à leur formation continue.

Cette recherche a pour objectif de montrer que les enseignants qui reçoivent une formation continue appropriée ont de meilleures pratiques de classe.

Beaucoup d'auteurs se sont penchés sur l'impact de la formation continue sur les pratiques des enseignants. Voici succinctement certains points de vue:

Pour Altet (1994), "on tend vers la professionnalisation de la fonction enseignante à travers une mise en place de formation des enseignants, car le métier d'enseignant s'apprend et que les compétences professionnelles spécifiques de l'enseignant se construisent en formation."

Selon Develay (1994), "il faut former l'enseignant à être professionnel de l'apprentissage des élèves, à être médiateur habile, à créer des situations d'enseignement/apprentissage qui prennent en compte simultanément une attention portée au savoir et une attention portée à l'élève."

Malheureusement, sur le terrain, la réalité est toute autre car selon Coulibaly (2010), «la formation continue des enseignants est sommaire. Elle consiste, pour l'essentiel, en un encadrement pédagogique assuré par les conseillers pédagogiques appuyés par quelques inspecteurs pédagogiques. Ainsi au manque du personnel d'encadrement s'ajoute la médiocrité des moyens matériels et financiers.»

De ce qui précède, il ressort en substance que les enseignants nigériens ne reçoivent ni une formation initiale, ni une formation continue susceptible

de leur permettre de mener à bien leur mission. Dans ces conditions, il serait souhaitable pour le système éducatif nigérien de trouver des moyens de renforcer à la fois le nombre et les compétences du personnel d'encadrement.

Quant à Chékaraou (1999), il démontrait dans son travail de recherche que de tous les maux qui assaillent le système éducatif nigérien, la responsabilité des enseignants n'est pas de moindre. Ceci parce que très souvent, leur formation ne leur permet pas d'acquérir les compétences pédagogiques nécessaires pour assurer un bon enseignement. L'Etat devrait donc mettre en place un projet de mise en œuvre d'un dispositif national de formation continue des enseignants. Selon ses investigations, l'accent doit être mis sur la formation continue des enseignants car le succès des apprentissages scolaires dépend de leurs pratiques quotidiennes de classe.

De son côté, Seyni (2017) faisait ressortir dans son travail que les moyennes des enseignants formés aux CAPED, dépassent largement celles des enseignants n'ayant pas participé aux CAPED. Cela démontre combien la formation continue est importante dans l'amélioration de la pratique quotidienne des enseignants dans leurs classes.

La formation permanente et continue des enseignants en exercice a aussi retenu l'attention de Haro (2010). Celui-ci la considère dans son étude comme gage d'efficacité d'un système éducatif. Elle permet selon lui un perfectionnement professionnel des enseignants.

Dans la même lancée, Issaka (2008) met en évidence le lien qui existe entre la formation continue et les pratiques enseignantes. Les résultats de son enquête ont révélé de façon explicite que la formation continue à travers les CAPED améliore la pratique enseignante.

Selon le rapport de l'UNESCO (2014), la formation des enseignants avant et pendant leur carrière est un axe prioritaire car selon ce rapport, ces enseignants ont peu de formation pédagogique au terme de leur formation initiale.

3. Origine de la formation continue

La notion de formation continue des enseignants est d'origine récente. En effet, selon Houssaye et Fabre (1994), "ce n'est que dans les années soixante que les dictionnaires spécialisés intègrent le sens pédagogique du mot 'formation'." En général, l'instauration des systèmes de formation continue dans la plupart

des pays est intervenue à partir des années 70. Elle s'appuie sur les textes législatifs de toutes sortes qui en réglementent, structurent et en régulent le fonctionnement, l'organisation et les objectifs.

Au Niger, comme dans beaucoup d'autres pays de l'Afrique francophone, un vaste dispositif de formation continue a été mis en place, à partir des années 1990. Ainsi, à travers la circulaire 25/MEN/DEPD du 27 novembre 1990, l'État instruit les inspecteurs d'organiser dans leurs circonscriptions respectives, des sessions de CAPED en mettant en place un plan de formation continue s'articulant, non seulement sur ces CAPED, mais également sur les activités d'encadrement de proximité par les visites de classe (directeurs, conseillers et inspecteurs).

3.1. *Objectifs et importance de la formation continue*

La formation continue engage la modification progressive du modèle de l'enseignant dispensateur de savoirs vers un enseignant professionnel capable d'agir en contexte, avec des outils appropriés et un bagage linguistique et didactique suffisants. L'enseignant continue à apprendre tout au long de sa carrière, afin d'améliorer sa pratique de classe, permettant ainsi à ses élèves d'accéder à un apprentissage optimal. La formation continue permet de remédier aux insuffisances de la formation initiale en la complétant, mais également de mettre à jour les compétences du personnel enseignant. Par ailleurs, du point de vue de Francine (1995), "Elle est, en elle-même, encore souvent une innovation. Ses structures récentes, diversifiées, souples et flexibles en font un instrument privilégié pour impulser une dynamique de changement, maintenir l'expertise et la compétence des enseignants, véhiculer les innovations, accompagner les nouvelles priorités éducatives." La formation continue des enseignants vise plusieurs objectifs.

L'OCDE (1998) en fait la classification suivante:

- l'actualisation des connaissances des enseignants dans une matière, pour tenir compte des progrès récents;
- l'adaptation des compétences, des attitudes et des approches de chaque discipline à la lumière de l'évolution des techniques et des objectifs de l'enseignement, du nouveau contexte et des dernières recherches en matière d'éducation;

- la possibilité pour les individus d'appliquer des changements émanant de l'administration centrale dans les programmes et dans d'autres aspects de la pratique enseignante;
- l'échange d'informations et de compétences entre les enseignants et d'autres personnes, par exemple les universitaires, les responsables d'entreprises;
- l'aide aux enseignants les plus faibles pour améliorer leur efficacité.

3.2. La formation continue à travers les CAPED

Créées par l'arrêté 0071/MEBA/SG/DECBI du 16 Mai 2003/CES, les CAPED (Cellules d'Animation Pédagogique) constituent un cadre idéal de rencontres et d'échanges entre les enseignants. C'est le lieu où se tiennent tous les débats liés aux pratiques de classe. Elles sont organisées périodiquement dans les centres de CAPED; deux sessions de cinq jours par an et constituent le pôle principal du processus de formation continue, car elles prennent en charge tous les thèmes de formation destinés aux enseignants. Ces thèmes sont pour la plupart identifiés, répertoriés, choisis en fonction des difficultés éprouvées par les enseignants dans leurs pratiques de classe, ou émanant de la DFIC (Direction de la Formation Initiale et Continue).

Les directeurs d'écoles, les conseillers pédagogiques et les inspecteurs sont les principaux acteurs de la formation continue à travers les visites de classe. Ces dernières consistent à observer un enseignant en situation de classe, à analyser sa pratique, à s'entretenir avec lui sur sa prestation, afin de l'aider à surmonter les difficultés auxquelles il fait face dans sa pratique. Ces visites de classe sont destinées à amener les enseignants à s'améliorer et à améliorer de ce fait leurs pratiques. L'enseignant, qui a été suivi par le directeur d'école, doit s'attendre à la visite d'un conseiller pédagogique, et au-delà, celle d'un inspecteur chef de service. L'activité de visite de classe se fait pour l'essentiel en trois étapes: la consultation du cahier de préparation, l'observation de la leçon et le feedback.

Considérée comme un moyen puissant dans la recherche d'un meilleur rendement scolaire, la formation continue, si elle est mal conduite, ne permet pas d'obtenir les résultats escomptés. En effet, d'après Guskey (2000), "la formation continue ne produira pas d'effets directs d'amélioration chez les élèves, elle est d'abord reliée à la variable 'enseignant' pour les connaissances et les pratiques de celui-ci. Ces connaissances et pratiques constituent ainsi les

particularités du contenu de la formation.” Selon cet auteur, cinq composantes essentielles permettent à toute activité de formation continue d’influencer positivement la réussite scolaire: politique d’enseignement (valorisée lors des activités de formation), pratique d’enseignement (enseignée dans les activités de formation), stratégies d’organisation des activités (le lieu, la durée de formation), connaissances et habiletés (à acquérir par l’enseignant à la fin des activités de formation), soutiens organisationnels (prise en charge par l’administration et la communauté locale).

En plus du contenu, la formation devrait s’articuler selon un processus et un contexte. Elle devrait s’appuyer sur les besoins réels en formation des enseignants, elle devrait être taillée sur mesure, pour qu’elle réponde aux besoins, attentes et préoccupations des enseignants. Pour être efficace, la formation continue doit donc se baser sur les besoins réels des enseignants, mais aussi doit s’étaler sur une période relativement longue et être suivie régulièrement.

Pour Cauterman et Al. (1999), “il existe trois formes de formation continue susceptibles de générer un changement. Les formations actions, les formations articulées au travail et les formations interactives réflexives: l’aspect réflexif consiste à ‘rendre explicites les présupposés implicites à la pratique’.” Ces présupposés sont des croyances et des conceptions de l’apprentissage et de l’enseignement qui devrait être associées à des concepts ou modèles théoriques qui devraient impacter la réussite scolaire. Ces trois formes de formation continue mobilisent des personnes qui s’engagent volontairement dans un processus de formation continue, de sorte que l’apprenant ne se situe pas dans un rapport de consommation avec la formation et finalement que le formateur soit “prêt à négocier les contenus de formation avec les enseignants et à inventer avec eux des solutions à leurs problèmes” (Brousseau et Laurin 1997).

Pour E. Charlieret B. Charlier (1998), il y a trois processus d’apprentissage qui sont importants dans la formation continue des enseignants: l’apprentissage par la réflexion, l’apprentissage par l’action et l’apprentissage par l’interaction.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons privilégié la méthode mixte. Une approche qualitative qui nous a permis de recueillir des informations auprès des inspecteurs, des conseillers pédagogiques et des directeurs d’écoles. Ainsi qu’une approche quantitative qui nous a permis d’obtenir auprès des enseignants des réponses quantifiables qui nous ont aidé à établir une relation de cause à effet entre la formation continue et leurs pratiques enseignantes.

Des cinq secteurs pédagogiques, nous avons choisi celui de Yadakondagué¹ comme champ d'étude. Les données de notre champ d'étude sont présentées dans les tableaux ci-dessous:

Tableau 1: Situation des écoles et des classes
du secteur pédagogique de Yadakondagué: 2018/2019

Nombre d'écoles	Nombre de classes	Répartition des classes selon leur nature				
		Dur	Semi dur	Structure évolutive	préfabriqué	paillote
09	67	30	18	2	2	15

Source: Rapport de fin d'année de l'IEP Zinder 1/2018/2019

Il ressort des données du tableau 1 que des 67 classes que compose notre champ d'étude, 15 classes sont en paillote. Or, les classes selon leur nombre et leur nature sont déterminantes dans la recherche de bonnes conditions d'apprentissage; tant pour les élèves que pour les enseignants.

Tableau 2: Répartition des effectifs des enseignants par sexe et statut
(Rapport de l'IEP Zinder 1/2018/2019)

Nombre d'enseignants		Titulaires		Contractuels		Ensemble	
H	F	H	F	H	F	H	F
12	56	10	22	02	34	12	56
68		32		36		68	

Source: Rapport de fin d'année de l'IEP Zinder 1/2018/2019

Il résulte du tableau 2 les données suivantes: le secteur pédagogique de Yadakondagué compte 68 enseignants dont 56 femmes. En outre, on dénombre 36 enseignants contractuels (soit 52,94%) et 32 enseignants titulaires. La

¹ Yadakondagué c'est le nom d'un quartier de la ville de Zinder, située à presque 1000km de Niamey la capitale du Niger.

prédominance du personnel contractuel pourrait impacter les résultats de l'enquête, car au-delà de leur formation initiale, ces enseignants sont dans leur grand nombre des débutants; et certains d'entre eux ne disposent même pas d'une formation initiale. Ils ont donc plus besoin de formation continue et cette dernière déterminera l'amélioration de leur pratique de classe.

Compte tenu de la taille de notre champ d'étude, nous avons procédé de façon aléatoire pour déterminer notre échantillon. Il se compose de 40 enseignants sur les 68; 7 directeurs sur les 9; 6 encadreurs sur les 6. À noter que sur les 40 enseignants concernés par l'enquête, 33 sont des femmes et 7 sont des hommes. En plus, on dénombre parmi eux 16 enseignants contractuels. Sur les 7 directeurs, 3 sont des hommes, et des 6 encadreurs, 5 sont des hommes.

Pour la collecte des données concernant cette étude, les outils suivants ont été choisis: un questionnaire adressé aux enseignants, un questionnaire adressé aux directeurs, un guide d'entretien destiné aux encadreurs pédagogiques.

4. *Présentation, analyse et interprétation des résultats*

Tableau 3: Résultats relatifs à la fréquence de participation aux activités de formation continue:

Type de réponses	Nombre de réponses	Pourcentage (%)
Oui	40	100
Non	00	00
Total	40	100

Source: Rapport de fin d'année de l'IEP Zinderi 2018/2019

A travers le tableau 3, on constate que tous les enseignants enquêtés ont reçu la visite d'un conseiller pédagogique et ont également participé aux CAPED, ce qui signifie que l'on pourrait mesurer l'impact de la formation continue sur les pratiques de ces enseignants. Du moment où tous ces enseignants ont été concernés par le programme de formation continue, qu'est-ce que cela leur a apporté dans leur pratique de classe?

Tableau 4: Résultats relatifs à l'impact des CAPED dans l'amélioration de la pratique enseignante

Réponses	Les CAPED permettent de meilleures pratiques de classe	Pourcentage
D'accord	40	100%
Pas d'accord	00	00%
Total	40	100%

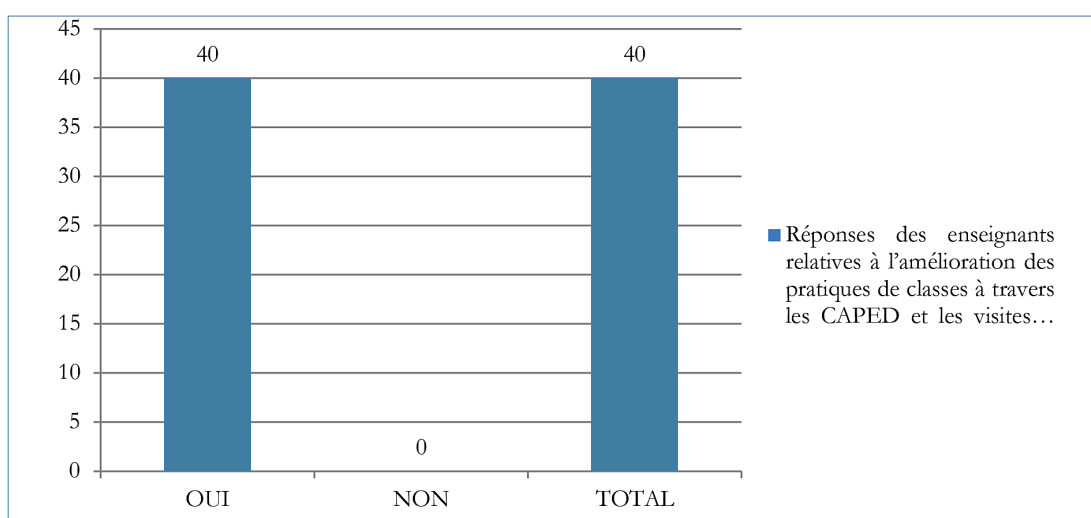
Source: Rapport de fin d'année de l'IEP Zinder1 2018/2019

Les résultats issus de ce tableau indiquent que les activités de CAPED permettent aux enseignants de bien préparer leurs leçons et de mieux les présenter. Sur cette question, l'ensemble des 40 enseignants enquêtés a répondu par l'affirmative. Lors des séances de CAPED, les enseignants échangent beaucoup sur les difficultés qu'ils rencontrent quotidiennement dans leurs pratiques. Ainsi, les problèmes liés à la préparation et à la présentation des leçons, trouvent souvent leurs solutions. Ces rencontres d'enseignants permettent donc à beaucoup d'enseignants de mieux apprendre leur métier.

Résultats relatifs à l'impact des visites de classe:

Les résultats concernant cette question montrent que les enseignants améliorent leurs pratiques de classe à travers les visites des encadreurs pédagogiques. Tous les 40 enseignants questionnés (soit 100%) ont répondu favorablement aux items. Un encadrement pédagogique bien conduit, aboutit incontestablement à un changement positif de la pratique pédagogique quotidienne des enseignants.

Tableau 5: Résultats relatifs à l'apport de la formation continue des enseignants dans leurs pratiques de classe



Source: enquête terrain

Ce tableau montre clairement que tous les enseignants concernés par l'enquête sont d'accord que les activités de la formation continue permettent d'améliorer leurs pratiques de classe et les raisons évoquées sont, entre autres, la bonne préparation et la bonne conduite des leçons, le respect du temps et du plan des leçons, la bonne définition des objectifs, pour ne citer que ces éléments. Selon les enquêtés, les multiples séances de formation continue permettent de sortir de la routine, de s'affirmer et de s'adapter devant chaque difficulté liée à la pratique.

Résultats du questionnaire adressé aux directeurs d'école:

Tableau 6: Résultats relatifs au nombre de visites de classe reçues par les enseignants

Nombre de visites de classe	Nombre d'enseignants	Pourcentage
1 à 3	2	5%
4 à 6	13	32,5%
7 à plus	25	62,5%
Total	40	100%

Source: enquête terrain

Le tableau 6 fait ressortir que 2 enseignants (5%) ont reçu seulement 1 à 3 visites de classe; 13 enseignants (32,5%) ont reçu 4 à 6 visites de classe; tandis que 25 enseignants (62,5%) ont reçu plus de 7 visites de classe. Tous ces enseignants ont été suivis par un encadreur pédagogique, et dans leur grand nombre plus de 7 fois, ce qui montre qu'ils ont acquis beaucoup de connaissances susceptibles d'améliorer de façon significative leurs pratiques de classe.

Tableau 7: Résultats relatifs à la prestation des enseignants dans leur classe

Réponses	Nombre	Pourcentage
Bonne	03	42,85
Passable	04	57,15
Médiocre	00	00
Total	07	100

Source: enquête terrain

Le Tableau 7 indique que 42,85% des directeurs d'écoles jugent bonne la prestation de leurs adjoints, tandis que 57,15% la jugent passable, ce qui signifie que dans l'ensemble les enseignants ont une prestation acceptable. A travers ce tableau, il ressort que la prestation des enseignants s'est nettement améliorée. Les directeurs, à travers leurs visites de classe ont affirmé à l'unanimité que la pratique des enseignants s'est amélioré progressivement, notamment en les observant dans leurs classes, en consultant leurs cahiers de préparations.

Tableau 8: Réponse des directeurs concernant l'influence des visites de classe sur la pratique des enseignants

Question: quels changements constatez-vous dans la pratique de classe de ces enseignants?	Réponses des directeurs d'école Les enseignants définissent bien les objectifs des leçons Les enseignants respectent les plans des leçons Les enseignants préparent bien les leçons Les enseignants présentent bien les leçons Les enseignants respectent bien les temps impartis pour chaque leçon Les enseignants améliorent leurs pratiques de classe
---	--

Source: enquête terrain

Ce tableau nous indique que la visite de classe permet aux enseignants de parfaire leurs pratiques quotidiennes de classe. En effet, les réponses des directeurs le témoignent sans détours car toutes ces réponses sont plutôt positives et donnent à voir des enseignants suivis l'image des professionnels. Des enseignants qui disposent de toutes ces qualités sont incontestablement sur la bonne voie, celle qui mène vers une pratique réflexive (Altet 1994).

Résultats de l'entretien avec les encadreurs pédagogiques.

Réponse des encadreurs concernant la pratique actuelle des enseignants. A cette question, les réponses des encadreurs sont mitigées; 3 ont répondu qu'elle est bonne, 2 l'ont jugée acceptable, et 1 encadreur la trouve médiocre. Donc elle est globalement acceptable et elle est médiocre en milieu rural car les visites de classe sont rares.

Réponse des encadreurs sur leur jugement sur la pratique des enseignants dans leurs classes.

Pour répondre à cette question l'ensemble des 6 encadreurs concernés par l'enquête a donné les réponses suivantes: contrôle des cahiers de préparation en vue de s'assurer de la régularité et de la qualité des préparations des leçons, suivi du maître par l'encadreur lors des présentations de ses leçons.

Ces réponses donnent une idée de l'importance du jugement des encadreurs sur les enseignants, qu'ils pensent avoir progressé dans leur pratique.

Réponses des encadreurs concernant la plus-value que la formation continue des enseignants apporte dans leurs pratiques de classe.

Les 6 encadreurs ont répondu positivement et se sont justifiés diversement. Pour certains, les enseignants s'améliorent de plus en plus à travers les CAPED et les visites de classe. Ceci parce que les encadreurs ont noté au fil des années de formation, des changements significatifs dans les pratiques de classe des enseignants.

Pour d'autres, la formation initiale ne forge pas véritablement la carrière des enseignants, c'est plutôt à travers la formation continue que les enseignants apprennent véritablement leur métier. L'enseignant qui ne suit pas la formation continue est très limité et sa pratique est peu ou pas efficace.

5. Suggestions des encadreurs pour améliorer la pratique des enseignants

Relativement à cette question, les encadreurs ont de façon unanime fait les propositions suivantes: formation continue régulière des enseignants, recyclage des enseignants, multiplication des séances de CAPED et de mini-CAPED, amélioration des conditions de vie et de travail des enseignants, suivi permanent des enseignants par les encadreurs pédagogiques, amélioration des conditions de vie et de travail des encadreurs pédagogiques.

6. Conclusion

La formation continue à travers les CAPED et les visites de classe est supposée apporter un changement positif dans la pratique des enseignants.

L'objectif principal de notre travail de recherche était de mettre en exergue l'idée que les enseignants qui suivent une formation continue appropriée

(CAPED et visites de classe) améliorent systématiquement leurs pratiques de classe. Cette étude nous a conduit dans le secteur pédagogique de Yadakondagué en vue de connaître l'impact que pourrait avoir la formation continue des enseignants (CAPED et visites de classe) sur leurs pratiques de classe. C'est ainsi qu'après l'administration du questionnaire et du guide d'entretien, il ressort notamment que la formation continue (CAPED et visites de classe) donne aux enseignants le sentiment qu'elles améliorent significativement leurs pratiques de classe.

Cependant, beaucoup reste à faire car le programme doit s'étaler sur une longue période et doit également toucher tous les milieux (urbains et ruraux, les plus proches comme les plus lointains). Il doit aussi et surtout s'appuyer sur les besoins réels en formation des enseignants.

Notre travail s'est limité à la pratique de classe chez les enseignants, car l'impact de la formation continue sur les acquis scolaires des élèves constitue une autre thématique. Nous fondons l'espoir que d'autres recherches viendront compléter celle que nous avons menée. Indépendamment de la question des acquis scolaires, il serait intéressant d'examiner par exemple la relation triptyque qui existerait entre la formation des enseignants, leur motivation et l'amélioration de leurs pratiques de classe.

Bibliographie

Altet, Marguerite. 1994. *La formation professionnelle des enseignants. Analyse des pratiques et situations pédagogiques*. Paris: PUF.

Altet, Marguerite. 2002. *Une démarche de recherche sur la pratique enseignante : l'analyse plurielle*. vol. 138, Revue Française de Pédagogie.

Barou, Chekaraou. 1999. *La formation continue des enseignants: situation énoncée et réalités sur le terrain*. Mémoire d'inspection de l'enseignement de base, ENS, Niamey.

Beogo, Joseph. 2014. *Accès à la formation continue des enseignants du primaire au Burkina Faso et la contribution des universités de la démarche individuelle*. Thèse de doctorat inédite, Université Paris-Est.

Bidias, R.S.N. 2015. *Formation professionnelle et pratique enseignante de l'instituteur débutant*. Faculté des Sciences de l'Éducation de Yaoundé I. Editions universitaires de côte d'ivoire (EDUCI).

Brousseau, Marc et Laurin Paul. 1997. *La prise en charge de la formation continue par les enseignantes et les enseignants est-elle possible?* Vie Pédagogique, 105.

Carlier, Ghislain, Renard, Jean Pierre et Leopold Paquay. 2000. *La formation continue des enseignants. Enjeux, innovation et réflexivité*. Bruxelles, De Boeck Université.

Cauterman, Marie-Michel, et al. 1999. *La formation continue des enseignants est-elle utile?* Edition PUF, Paris.

Charlier, Evelyne et Charlier, Bernadette. 1998. *La formation au cœur de la pratique. Analyse d'une formation continuée d'enseignants*. Bruxelles: De Boeck Université.

Clanet, Joel et Talbot Laurent. 2012. "Analyse des pratiques d'enseignement : éléments de cadrages théoriques et méthodologiques.", *Revue phronesis*, 28, no. 1: 30-42. Editions, Sherbrook.

Confemen, Pasec. 2004. *Les enseignants contractuels et la qualité de l'enseignement de base au Niger: quel bilan?* Dakar. <https://pasec.confemen.org/wp-content/uploads/sites/2/2022/11/2004-Niger.pdf> (accessed: 12/12/2022)

Coulibaly, Modibo. 2010. *La formation continue des enseignants au Niger*, Bruxelles, De Boeck.

Develay, Michel. 1994. *Peut-on former les enseignants?* Paris ESF.

Dfic. 2017. *Guide de fabrication d'activités orales pour l'apprentissage de la lecture et de l'écriture au CI-CP*, Niamey-Niger.

Lienhart. 1987. *Dictionnaire de l'enseignement en Afrique*, Pédagogie pour l'Afrique. Presses universitaires de France.

Djibo, Francis. 2017. *L'efficacité de la formation continue des enseignants du primaire: le cas du Burkina Faso*. 25(2), 35-48. <http://dx.doi.org/10.318162/fp.2017.330>

Guskey, Thomas. 2000. *The most crucial evidence on the effectiveness of Professional development is improvement in students learning*, Thousand Oask, CA: Corwin.

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. *King Lear and Its Folktale Analogues*. Unpublished PhD diss., University of Chicago.

Haro, Abdoulaye. 1999. *Supervision pédagogique et pratique enseignante à l'IEB de Maradi: dynamique rationnelle actuelle et celle souhaitée par les enseignants*. Mémoire d'inspection de l'enseignement de base, ENS, Niamey.

Houssaye, Jean et Fabre, Michel. 1994. "Penser la formation". In *Recherche & Formation*, no. 18: 59-78.

Issiaka, Adamou. 2008. *Impact de la formation continue à travers les cellules d'animation pédagogiques (CAPED) à l'inspection de l'enseignement de base de Niamey*. Mémoire d'inspection de l'enseignement de base, ENS, Niamey

Legendre, Renald. 1993. *Dictionnaire actuel de l'éducation*, Québec, Montréal.

Issa, Safy. 2011. *Effet de la formation continue sur les pratiques enseignantes au primaire à Niamey*. Mémoire pour l'obtention du diplôme d'inspecteur de l'enseignement de base, ENS, Niamey.

Seyni, Halidou. 2017. *Impact de la formation continue des enseignants du primaire sur leurs pratiques enseignantes au Niger*. Mémoire pour l'obtention du diplôme de chargé d'enseignement secondaire, ENS, Niamey.

Ocde. 1998. *L'école à la page: formation continue et perfectionnement professionnel des enseignants*. Paris: OCDE.

Vaniscotte, Francine. 1998. "Les stratégies de formation continue des enseignants en Europe." In *Recherche et Formation* no. 18: 35-47.

Wang, Margaret et Walberg Herbert. 1993. *Synthèse de la recherche: qu'est ce qui aide les étudiants à apprendre?* Leadership pédagogique, Washington D. C.

Dr Mamane Nassirou est enseignant-chercheur depuis 2014 à l'Ecole Normale Supérieure de l'Université Abdou Moumouni de Niamey. Il est titulaire d'un doctorat en sciences du langage, obtenu à l'Université Paris 8. Actuellement chef de département Français à l'ENS, ses cours sont axés sur la linguistique, la sociolinguistique ou encore sur les ateliers d'expression orale et écrite. Il est l'auteur de plusieurs articles orientés pour l'essentiel sur la formation des enseignants. Dr Mamane Nassirou est actuellement maître-assistant.

Carlo Martinez
Università “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara

Emilio Cecchi, il giornalismo culturale e la nascita
dell’americanistica italiana

Abstract

By retracing his writings on American literature and culture, this essay examines Emilio Cecchi’s trajectory in the Italian field as forerunner of American studies in our country. While it appears an unassailable truth that Elio Vittorini and Cesare Pavese were the heralds of the American myth in Italy – sort of new pilgrim fathers re-discovering America as anti-fascist democratic gold standard –, Cecchi, by contrast, has been mainly read as America’s most disparaging critic, the spokesman of the fascist policies of cultural protectionism. Reassessing Cecchi’s writings about American literature and culture, this essay suggests that Italian American studies emerged from a route which does not completely match the mythographic project characterizing Vittorini’s and Pavese’s ideas of America. Indeed, Cecchi’s position-takings as a reporter and cultural journalist were crucial in paving the way for the subsequent development of an Italian school of Americanists.

1. *Un precursore controverso*

In un articolo del 1952, apparso originariamente su *The Kenyon Review* ma disponibile ora anche in italiano, Leslie Fiedler rileva che: “Dal 1930 circa, ha avuto luogo in Italia una delle più straordinarie prove di traduzione e assimilazione della storia della cultura. Centinaia di nostri libri sono stati tradotti in italiano, provvisti di prefazioni, discussi criticamente e, cosa più importante di tutte, letti con un’avidità fuori dalla norma” (Fiedler 2004, 70). Fiedler non fa altro che riproporre, da un punto di vista statunitense, una versione oramai leggendaria della scoperta della letteratura americana da parte dell’Italia di quegli anni, sottolineandone però il doppio carattere:

Nei dieci anni che vanno dal 1930 al 1940, c'è stata una duplice scoperta letteraria dell'America [...]: da un lato, la scoperta di una cultura barbarica con la sua letteratura, una nuova Ossian, fatta da una generazione di umanisti colti e tolleranti, che hanno fatto in modo di convivere in pace con il fascismo e il cui stile non fu mai toccato dall'esempio americano; dall'altro la riscoperta di una terra che era allo stesso tempo il proprio io personale e un mito di liberazione (Ibid.: 71).

Fiedler identifica queste due posizioni in alcuni nomi: “Nel primo caso, la figura principale è [...] Emilio Cecchi; Vittorini, Cesare Pavese e Giaime Pintor sono le figure rappresentative del secondo” (Ibid.). Qualche anno più tardi, analogo giudizio viene espresso da Vito Amoruso in un saggio apparso su una rivista fondata poco tempo prima e dedicata interamente agli Studi Americani. Il critico vede “Cecchi come il simbolo, il più rappresentativo e il più lucido, di una certa fase della nostra storia culturale, da un lato, e Vittorini e Pavese dall'altro come gli antesignani di un rinnovamento che era al tempo stesso morale e politico” (Amoruso 1960, 10).

Un anno prima, sulla stessa rivista, in un articolo dal titolo “Critica italiana sulla letteratura americana” Agostino Lombardo aveva già tratteggiato la lenta emersione del nuovo campo di studi dell'americanistica, destinato ad avere nel nostro paese una storia interessante, complessa e, per certi versi, paradossale. In questo articolo, nel descrivere il lento processo di istituzionalizzazione dell'americanistica in Italia, Lombardo assegna un posto di primo piano a Emilio Cecchi, il quale, secondo l'autore, concorre “alla conoscenza della letteratura americana con scritti dove non si sa se apprezzare maggiormente la finezza e la sensibilità critica o la prosa affascinante, classica e modernissima insieme, con cui il giudizio s'esprime” (Lombardo 1959, 28). Tuttavia, mentre ne riconosce le doti critiche e artistiche, Lombardo è al contempo attento a prendere le distanze dai singoli giudizi, come pure dalla visione complessiva che degli Stati Uniti emerge, a suo vedere, dagli scritti di Cecchi:

La verità è che Cecchi – sia sulla scorta degli *Studies on Classic American Literature* del Lawrence, a lui ben noti, sia per la propria radicalissima natura di scrittore ‘europeo’ – tende a vedere tutta la letteratura americana, nel bene e nel male, sotto il segno di una barbarie sia pure geniale, e poi della reazione, della protesta, della violenza (Ibid.: 31).

Emilio Cecchi, dunque, giunge a noi come figura ambigua: tanto imprescindibile, quanto controversa, discutibile, quando non addirittura inaccettabile. In effetti,

le valutazioni di Cecchi sono spesso problematiche anche per la posizione cauta, ondivaga, in più occasioni al limite della complicità, mantenuta nei confronti del Fascismo e delle sue logiche culturali e razziali, su cui recenti studi insistono.¹ Non a caso, dopo gli interventi di Amoruso e Lombardo, su Cecchi americanista è caduto il silenzio e le generazioni di americanisti specialisti hanno guardato a Cesare Pavese e Elio Vittorini come loro precursori anche e soprattutto per il loro posizionamento politico.² Non è però possibile comprendere il ruolo attribuito a Cecchi da Lombardo, Amoruso, Fiedler e, sulla loro scorta, da altri, senza prima delinearne brevemente la traiettoria nello scenario della politica culturale italiana del tempo. Attraverso un percorso *sui generis*, Cecchi riuscì infatti ad acquisire un *habitus* e a conquistare una posizione influente che nel tempo lo condusse a rivestire magari solo in parte (relativamente alla prosa d'arte) il ruolo di nomoteta, ma senza dubbio ad essere uno degli attori più influenti del campo letterario italiano, e uno dei principali amministratori dei rapporti che questo intratteneva con altre letterature straniere che vi giungevano in traduzione. Tuttavia, per quanto, nel corso degli anni, sia riuscito a costruirsi una posizione molto autorevole nel campo letterario e culturale del tempo, va rilevato che, per estrazione sociale e per traiettoria personale svoltasi all'esterno delle istituzioni, Cecchi era in una posizione strutturalmente subalterna rispetto al mercato ed esposta all'influenza politica.

Com'è noto, Cecchi non fu accademico, ma figura di letterato a tutto tondo, giornalista e critico militante. Non a caso, la sua attività si estrinsecò in un incredibile numero di recensioni e di saggi, dapprima apparsi sulla stampa periodica e in seguito raccolti in volume. Sarà in virtù del capitale simbolico e culturale costruito da Cecchi attraverso questa attività giornalistico-culturale che egli potrà svolgere la funzione, come vedremo, di controverso 'legittimatore' della letteratura americana in Italia. Per tale ragione, la posizione di Cecchi, con le sue ambiguità e contraddizioni, non può essere spiegata unicamente in chiave politica, in relazione al regime fascista e al clima sociale e culturale che questo creò, come una consuetudine critica è solita fare. È infatti luogo comune che laddove Vittorini e Pavese furono i principali promotori del mito americano in chiave antifascista, sorta di novelli padri pellegrini nostrani che riscoprono

1 Cfr. Pischedda 2015. Il volume fa riferimento a studi precedenti sul tema, tra cui in particolare cfr. Rigano 2008.

2 Cfr. Cartosio e Portelli 1995.

l'America e la sua letteratura cui avvicinarono generazioni di italiani modificando così profondamente la cultura italiana, Cecchi invece sarebbe stato il censore denigratorio dell'America, il portavoce di un "contromito" (Pischedda 2015, 219), incarnato dalla politica fascista di protezionismo culturale.³ A distanza di tempo, e senza in alcun modo dimenticare le ambivalenze delle sue posizioni così come l'inaccettabilità di varie sue affermazioni, è però opportuno provare a rileggere la sua figura di americanista *ante-litteram* al di fuori del binarismo pro/contro l'America, quanto piuttosto in relazione alle dinamiche interne al campo letterario italiano del tempo, per misurarla sulla base di quel che i suoi testi affermano. Di particolare interesse, in tal senso, sono qui i saggi raccolti in *Scrittori inglesi e americani* (Cecchi 1935 e ss.),⁴ il resoconto di viaggio *America amara* (Cecchi 1939) e la nota introduzione all'antologia *Americana* (Cecchi 1942), curata da Vittorini, che contrassegnano la traiettoria del critico in questo ambito particolarmente significativo per il suo profilo. A tal fine, si ripercorrerà la traiettoria di Cecchi 'americanista', accennando anche agli atteggiamenti che ebbe nei confronti della politica, per soffermarsi in particolare su *Americana* letta dal suo punto di vista, cercando di mettere tra parentesi la mitologia che ha avvolto la ricezione di questa antologia nel dopoguerra.

Va preliminarmente osservato che tutti coloro che al tempo si occupavano di cultura, letteraria e non, degli Stati Uniti non erano critici professionisti nell'accezione contemporanea, bensì figure a cavallo tra quelle di critici, di scrittori, di giornalisti. Il dibattito critico, culturale e anche sociale intorno a questa letteratura infatti fu animato, oltre che da Cecchi, dai già citati Pavese e Vittorini, così come da Gian Gaspare Napolitano (1936), Maria Martone (1942), Carlo Linati (1932) e, prima di quest'ultimo, da Enrico Nencioni (1897) e da Gustavo Strafforello (1884).⁵ A modo loro, tutti costoro avevano ambizioni letterarie e vedevano la produzione critica come complementare all'attività letteraria e/o giornalistica. Analogamente, i resoconti di viaggio negli Stati Uniti in quegli anni furono redatti oltre che da Cecchi, anche da

3 Cfr. Fernandez 1969, 19-27; 157-59; Carducci 1973, 138-55; Ferme 2002, 212-15. Per una prospettiva differente, cfr. Turi 2011.

4 La prima edizione della raccolta apparve nel 1935, per l'editore Carabba di Lanciano e fu poi seguita da numerose ristampe ed edizioni accresciute prima per Mondadori (1947 e 1954, 2 voll.), poi per Il Saggiatore (1962-4; 1968, 2 voll.), infine per Garzanti (1976, 2 voll.). Tutte le citazioni sono tratte da quest'ultima edizione.

5 Su quest'ultimo in particolare cfr. De Biasio 2000.

Mario Soldati (1935) e Giuseppe Antonio Borgese (1936), cui si aggiungono i reportage giornalistici di Alberto Moravia (2020) e Gian Gaspare Napolitano (1936). Com'è noto, invece, Vittorini e Pavese non vi misero mai piede.

In assenza di un riconoscimento di stampo accademico, dovuto anche al mancato conseguimento della laurea, che gli verrà conferita *honoris causa* solo nel 1958 dall'Università di Firenze, Cecchi dovette quindi muoversi all'interno del mercato delle lettere del tempo, come si diceva. Almeno in parte, ciò può contribuire a spiegare la sua cautela, soprattutto dopo l'instaurazione di un forte controllo politico sull'economia imposto dal regime fascista. Così, se nel 1925 Cecchi è tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, pochi anni dopo, nel 1928, scrive a Bottai nel tentativo di evitare l'estromissione dal sindacato fascista dei giornalisti che gli avrebbe impedito di continuare a svolgere la sua professione. Senza rinnegare la firma apposta al manifesto, Cecchi sottolinea però la "indefessa italianità" che emergerebbe dai suoi articoli e che modificherebbe, a suo dire, la portata di quella firma (Cecchi 1976b, 457). Il regime in seguito gli conferì il premio Mussolini per la letteratura nel 1936 e lo nominò accademico d'Italia, nel 1940. Tuttavia, anche nel dopoguerra ottenne importanti riconoscimenti: nel 1947 fu nominato accademico dei Lincei, mentre nel 1952 vinse il premio Feltrinelli per la letteratura saggistica.

Particolarmente rappresentativa, in questo senso, è la vicenda che vide Cecchi coinvolto nella curatela di *Americana* di Elio Vittorini. "Allo stato delle conoscenze", come Bruno Pischetta ha ricostruito, "nessuno può dire con esattezza chi ha proposto il critico fiorentino in qualità di prefatore più idoneo e alternativo per la raccolta americanista" (Pischetta 2015, 216). Ad ogni modo, con il beneplacito del ministro Pavolini, Cecchi viene incaricato di scrivere un'introduzione all'antologia preparata da Vittorini, nel tentativo di superare la censura fascista che aveva impedito la diffusione della prima edizione (1941), recante a firma di Vittorini sia introduzione all'opera, sia corsivi di introduzione alle sezioni in cui è articolata l'antologia.⁶ Cecchi, dunque, sarebbe stato scelto per il suo prestigio culturale, ma anche in quanto figura non ostile al regime fascista e complessivamente critica, invece, nei riguardi della moderna società americana, che aveva ritratto nel suo reportage di viaggio *America Amara*. In qualunque modo si voglia giudicare l'operazione compiuta da Cecchi su

6 Cfr. Rundle 2019, 164-73.

Americana, rimane il fatto che è tramite lui che l'opera riuscì a essere pubblicata e ad assurgere a vero e proprio mito culturale.

2. Letteratura americana, traduzione e critica

Nella *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi* (1970), tra i primi riferiti alla letteratura inglese e americana, Giuliana Scudder riporta una recensione ai *Sonetti* di John Keats che Cecchi pubblicò appena ventenne, nel 1904. Nel 1906 apparvero recensioni a George Meredith e Algernon Charles Swinburne, mentre, nel 1910, oltre a una breve monografia su Joseph Rudyard Kipling e a una traduzione e introduzione della *Difesa della poesia* di Percy Bysshe Shelley, Cecchi pubblica un necrologio di Mark Twain e una recensione a una traduzione francese delle poesie di Edgar Allan Poe (su *Cronache Letterarie*), assieme a una, molto positiva, di Israel Zangwill, definito “forse il più autentico fra gli ebrei moderni, certamente il maggior artista di razza ebraica che oggi viva, ed uno dei nomi più celebri dell’Inghilterra letteraria contemporanea” (Cecchi 1976a, I, 249). L'anno successivo, il 1911, esce una recensione a Mark Twain, nel 1912 un articolo su Walt Whitman e, nel 1913, una recensione alla traduzione italiana a cura di Federico Olivero delle poesie di Poe.

Come indicano questi esempi, l'interesse per la letteratura inglese accompagna Cecchi fin dagli esordi, mentre quello per la letteratura americana sembra affacciarsi alla sua attenzione in concomitanza col trasferimento da Firenze a Roma agli inizi del 1911, per tentare di ottenere un posto fisso nel mondo del giornalismo, opportunità che gli venne offerta dal quotidiano *La Tribuna*. È su questo giornale che Cecchi pubblica i primi articoli di maggior impegno sulla letteratura americana, uno dei quali, quello su Whitman, confluirà poi nelle varie edizioni di *Scrittori inglesi e americani*. Ad un primo albeggiare dell'interesse per la letteratura d'oltreoceano segue tuttavia quasi un decennio di completo silenzio, sul quale hanno forse influito la chiamata alle armi per la Prima guerra mondiale e un periodo trascorso a Londra tra il 1918 e 1919. Come che sia, è soltanto nel 1922 che Cecchi torna a pubblicare sulla letteratura americana, recensendo per *La Tribuna* la traduzione di *Walden* di Henry David Thoreau (tradotto nel 1920 da Guido Ferrando), poi traducendo per *La Ronda* una recensione a *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, firmata da Charlotte Isabel Claffin, e per *La Tribuna* brani di una recensione a *I promessi sposi* apparsa sul numero di maggio 1835 del *Southern Literary Messenger*, al tempo di Cecchi attribuita a Poe

(e successivamente invece a Beverley Tucker).⁷ Due anni dopo, nel 1925, è tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, promosso da Giovanni Amendola e Benedetto Croce, pubblicato il primo maggio. Torna di nuovo a Poe di cui recensisce le *Lettere amorose* su *La Stampa* e una monografia dedicata allo scrittore da Pietro Baratonò; del 1927 è una recensione su *O. Henry in prigione* di Al Jennings, mentre nel 1928 escono due articoli su Jack London, autore da lui ritenuto epigono di Stevenson o poco più.

Se il primo soggiorno inglese di Cecchi, dall'autunno del 1918 fino alla primavera del 1919, aveva contrassegnato la parte finale di quel decennio, gli anni Trenta si aprono con un altro soggiorno londinese di un paio di settimane e, poco più tardi, con il suo primo soggiorno negli Stati Uniti, dove era stato invitato dalla University of California, Berkeley, a tenere due corsi nel semestre autunnale del 1930.⁸ Inizia così per Cecchi quello che Pavese definirà il “decennio delle traduzioni” e che vedrà il critico fiorentino prestare maggiore attenzione alla produzione letteraria statunitense.⁹ Al di là dei numerosi articoli di viaggio per il *Corriere della Sera*,¹⁰ che avvicinano il lettore del quotidiano milanese alla realtà degli Stati Uniti filtrata dalla percezione di Cecchi, nel 1931 escono una recensione a una traduzione di O. Henry e soprattutto un lungo articolo per il Corriere su *Moby Dick* di Herman Melville, un anno prima dell'uscita della traduzione di Pavese per Frassinelli. Cecchi descrive l'opera come metafora della stessa America: “Come l'America è un agglomerato di stirpi e tradizioni dalle quali si producono una stirpe e una tradizione nuova, in questo libro s'accoglie una materia che proviene dalle culture più diverse, rispecchia gli interessi spirituali, i gradi di gusto più eterogenei; e tuttavia è fusa da un nuovo calore, unificata da un nuovo accento”.¹¹ Difficile non percepire in queste parole, come suggerisce anche Riccardo Paterlini,¹² un primo profilarsi dell'immagine degli Stati Uniti che Vittorini e Pavese avrebbero poi rilanciato e reso popolare. Nel 1934 esce sulla rivista *Pan* un articolo su William

7 Cfr. Thomas and Jackson 1987, 157.

8 Cfr. “Cronologia”, a cura di Margherita Ghilardi (Cecchi 1997, XXXII-LX, LIII).

9 Questa la frase divenuta nota, ma in realtà l'espressione completa, particolarmente pertinente qui, è: “il decennio dal '30 al '40, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri” (Pavese 1978, 241).

10 Molti di questi articoli saranno poi inclusi in *America Amara*.

11 “Incontro con Moby-Dick” (1931), in Cecchi 1976a, I, 110.

12 Cfr. Paterlini 2017, 203.

Faulkner, la cui rilevanza risalta ancora di più se messo a confronto con quello pubblicato lo stesso anno su *La cultura* da Pavese. Per quest'ultimo Faulkner non è che “un cattivo allievo di Anderson”, come recita il titolo originale del saggio,¹³ mentre per Cecchi “[c]on William Faulkner si rientra in pieno nella letteratura americana di gran fondo, fuor delle zone balneari. Nella letteratura del Poe, di Hawthorne e del Melville”.¹⁴ Anche Cecchi sottolinea una certa somiglianza “all'Anderson dei bozzetti provinciali” (Ibid.: 199), ma riletti oggi i due testi non possono non colpire per la sottigliezza critica dimostrata da Cecchi.

L'anno successivo, 1935, vede l'uscita della prima edizione di *Scrittori inglesi e americani*, assieme ad *America primo amore* di Mario Soldati. Nel 1937 pubblica sulla rivista di Leo Longanesi *Omnibus* la traduzione di un racconto di William Saroyan, “L'annata buona”. Il 1938 è quasi interamente dedicato agli articoli frutto del suo secondo soggiorno di circa otto mesi negli Stati Uniti, dal novembre 1937 a luglio 1938, come inviato del *Corriere della Sera*. Sul quotidiano milanese, infatti, usciranno con cadenza prevalentemente quindicinale suoi articoli di viaggio e di commento a sfondo sociale sulla realtà americana.

Il 1939 segna un anno di svolta nella traiettoria di Cecchi americanista. Quell'anno esce infatti per Sansoni *America amara*, reportage tratto da una selezione degli articoli del suo primo soggiorno nel 1930-31 e soprattutto degli articoli inviati al *Corriere della Sera* nel corso del suo secondo soggiorno statunitense. *America amara* avrà notevole fortuna, come testimoniano le edizioni in rapida successione del 1939, '40, '41, '43 e '46. Ma il 1939 è anche l'anno di pubblicazione di Emily Dickinson, che Cecchi firma assieme alla figlia Giuditta e che costituisce la prima monografia italiana sull'autrice, sulla quale poi tornerà in un articolo del 1952.¹⁵ Di

13 Pavese, “Faulkner, cattivo allievo di Anderson” (1934), ripubblicato con titolo “Un angelo senza cura d'anime”, in Id. 1978, 161-4.

14 Cecchi, “Note su William Faulkner” (1934), in Id. 1976a, II, 203.

15 Difficile, dinanzi alle accuse di antisemitismo rivolte a Cecchi, non domandarsi il perché venne dato alla figlia il nome di Giuditta, dalle connotazioni così evidenti. Va osservato, tuttavia, che la figlia nacque nel 1913, ben prima non solo dell'avvento del fascismo, ma anche delle leggi razziali del 1938. L'ipotesi, suggeritami da Michele Sisto, che la scelta del nome fosse legata al dramma *Giuditta* di Friedrich Hebbel uscito in traduzione nel 1911 e popolare tra i giovani letterati che ruotavano attorno a *La Voce* di Prezzolini, è alquanto plausibile. Cecchi stesso aveva recensito il testo appena uscito su *La Tribuna*. Ringrazio Michele Sisto anche per aver discusso con me vari punti di questo articolo. Un altro ringraziamento va alle dott.sse Annalisa Capristo e Sabina Carbone del Centro Studi Americani di Roma per l'aiuto nella ricerca bibliografica.

quell'anno è anche un articolo su *Pierre, o delle ambiguità* di Melville per il *Corriere della Sera*, che poi verrà ripubblicato in *America Amara*. Il 18 maggio 1940 viene nominato Accademico d'Italia.

Scorrendo l'indice di *Scrittori inglesi e americani* si nota come, rispetto ai decenni precedenti, gli anni Quaranta e Cinquanta, che contrassegnano la piena maturità del critico, si caratterizzano per un cospicuo incremento nel numero di interventi sulla cultura americana, tale da non permettere in questa sede di dettagliarli tutti. Tra gli autori sui quali Cecchi torna a insistere troviamo Poe, annoverato tra gli autori più importanti della letteratura americana e, come scrive nel 1945, “una delle massime figure della letteratura moderna”,¹⁶ poi Faulkner, Melville, Ernest Hemingway e Whitman. E però, a dispetto dei riconoscimenti attribuitigli dal regime, di incarichi presso l'università americana, o di cicli di conferenze, della laurea *ad honorem* assegnatagli nel 1958 dall'Università di Firenze, Cecchi rimane un critico militante, non accademico. È pertanto necessario interrogarsi sulle strategie attraverso le quali ha contribuito in maniera decisiva dapprima allo ‘sdoganamento’ della letteratura americana in Italia e poi alla sua vera e propria legittimazione critico-accademica. Se da un lato non si può dimenticare il suo ruolo di anglista, di cui è emblematico l'intenso rapporto da lui intrattenuto con Mario Praz,¹⁷ dall'altro, è proprio come americanista che egli sembra aver ottenuto maggiori riconoscimenti e aver lasciato un'eredità più duratura. Laddove, infatti, la fortuna del ‘mito’ americano è giustamente attribuita a Vittorini e Pavese, con Cecchi prende invece avvio un rapporto di natura più filologico-critica con la letteratura e cultura americana.

Indubbiamente, come già accennato, un ruolo di primo piano in questo percorso lo gioca la sua introduzione all'antologia *Americana*, che Pavese, in una lettera a Vittorini definì “canagliesca”, sul piano politico e critico.¹⁸ Il giudizio di Pavese può essere preso a sintomo del cambiamento di atteggiamento nei confronti di Cecchi. Eppure, proprio quella introduzione fornisce una cornice di stampo criticamente autorevole alla narrativa americana lì passata in rassegna. Valga come esempio il giudizio su Henry James, la prosa del quale costituisce secondo Cecchi “il vero ponte di passaggio dai «classici» (Hawthorne,

16 Cecchi, “Il centenario di Poe” (1950), in Cecchi 1976a, I, 87.

17 Cfr. Crucitti Ullrich 1985.

18 Cit. in Pischedda 2015, 235; nota n. 28, 299.

Melville e Poe) della metà dell'Ottocento, agli scrittori che oggi tengono il campo” (Cecchi 1942, IX), poiché in essa “s’annunciano forme e movimenti che sulla narrativa del nostro secolo dovevano avere un incalcolabile influsso” (Ibid.: XI). Se l’introduzione di Cecchi definisce Faulkner “il maggior scrittore dell’America d’oggi” (Ibid.: XVI), minor considerazione rivolge agli autori più recenti, cui invece Vittorini nell’antologia dedica ampio spazio. È evidente che più Cecchi si avvicinava alla contemporaneità, più il peso del controllo politico si faceva pressante. Indicativo in tal senso è un passo, tratto dall’ultima pagina dell’introduzione, in cui il critico sottolinea come l’intento dell’opera non sia quello di “impegnarsi, con jattanza facile e goffa, al vilipendio d’un paese che, traviato da un falso ideale di benessere, brancola cercando la propria unità etnica ed etica” (Ibid.: XXIII), quanto piuttosto quello di “riconoscere e sentire, attraverso la riprova dell’arte, da quanto sangue è bagnata quella fatica, da quanta follia sono pagati quelli errori e da quanta disperazione è segretamente avvelenato l’orgoglioso euforismo americano” (Ibid.).

In apertura della sua introduzione, Cecchi sottolinea come nutrisse un “interesse tutt’altro che recente, alla letteratura nordamericana” (Ibid.: IX). In effetti, fin da giovanissimo Cecchi si interessò a varie letterature straniere, tra le quali quella americana. Nella prima pagina, il critico stigmatizza le “letture voraci e disordinate, spesso condotte su traduzioni senz’arte” (Ibid.: IX) che avevano caratterizzato, a suo dire, la prima fase della ricezione della letteratura americana in Italia. Proprio invece la qualità dei traduttori di Americana è posta subito in risalto da Cecchi, come controprova della qualità critica, oltre che letteraria, dell’antologia di Vittorini. Cecchi sottolinea dunque subito il valore strategico delle traduzioni, in un periodo in cui i libri in lingua originale circolavano con gran difficoltà e in misura ridotta, potendo quindi essere fruiti da ben pochi lettori. In altre parole, da una prospettiva odierna, possiamo osservare come, in apertura della sua introduzione ad *Americana*, Cecchi rimarchi il valore fondante, per certi versi costitutivo, delle traduzioni nel processo non soltanto di diffusione, ma anche di affermazione degli studi sulla letteratura americana. Che questi interessi fossero al centro dell’attenzione di Cecchi in quel periodo lo testimonia anche una recensione a John Fante del 1941, nella quale il critico afferma che: “Da noi sono stati tradotti troppi autori americani contemporanei; e a volte, troppo approssimativamente” (Cecchi 1976a, II, 328). La critica è dunque rivolta prevalentemente verso la presunta passione per gli autori contemporanei, la traduzione dei quali non appare a

Cecchi “solubile nei valori d’una nuova tradizione” (Ibid.), che è quel che una traduzione riuscita dovrebbe, secondo lui, ottenere.

Cecchi accentua il fatto che l’antologia non rappresenta l’esordio della letteratura americana in Italia, né “presume di stare a sé e per sé stessa”, quanto piuttosto che essa intenda “costituire una sorta di nutrito e necessario complemento a una quantità di pubblicazioni che documentano altri aspetti delle personalità qui prescelte” (Cecchi 1942, IX). Dunque, Cecchi chiarisce da subito il carattere, per così dire, ordinatorio che l’antologia ambiva a rivestire, classificando per il lettore italiano la narrativa americana nel suo complesso. Senza ambire a essere esaustiva, dunque, l’antologia, nelle intenzioni espresse da Cecchi, mirava a fornire un quadro d’insieme dell’intera tradizione letteraria americana, in grado pertanto di espletare una funzione prettamente divulgativa, ma, al contempo, anche canonizzante, offrendo una visione più criticamente consapevole di quella letteratura.

3. *L’America vista dall’Italia: la nascita degli ‘studi americani’*

Se l’introduzione ad *Americana* rappresenta, a suo modo, una sorta di summa della visione cecchiana della letteratura americana, rimane però da precisare la traiettoria complessiva composta dai suoi interventi su quella letteratura. È opportuno, a tal fine, tentare di collocare l’operazione critica di Cecchi in un panorama più ampio, per farne emergere le specificità e i tratti distintivi. Cosa accadeva, ad esempio, in ambito accademico in quegli anni? È noto che Pavese, per potersi laureare con una tesi su Whitman nel 1930, dovette rivolgersi al professore di Letteratura francese Ferdinando Neri, dopo che il titolare di Letteratura inglese aveva rifiutato di seguirlo.¹⁹ In effetti, in quegli anni, la Letteratura americana semplicemente non esisteva come disciplina autonoma nell’università italiana e, nel migliore dei casi, era ricompresa nella Letteratura inglese. Una difficoltosa consultazione degli annuari del Ministero della Pubblica Istruzione, lacunosi per svariati anni, rivela che solamente nell’anno accademico 1953/4, presso l’università di Roma “La Sapienza”, nella facoltà di Lettere e Filosofia, venne designato quale professore ‘incaricato’ di Lingua e letteratura anglo-americana Agostino Lombardo, mentre nella facoltà di

19 Cfr. Catalfamo 2013.

Magistero fu nominato professore incaricato di Lingua e letteratura americana Salvatore Rosati, e, nella facoltà di Scienze Politiche, Vincenzo Giuseppe Valla fu designato professore incaricato “di Lingua inglese (per la letteratura americana)”. Soltanto a partire dagli anni Cinquanta, dunque, la letteratura americana, o anglo-americana com'è definita, cominciò ad avere una forma di riconoscimento nelle discipline accademiche italiane, che poi troverà riscontro negli anni seguenti con l'istituzione di vere e proprie cattedre. Non a caso, fu sempre negli anni Cinquanta che vennero pubblicate ben sei storie italiane della letteratura americana, oltre alla traduzione di due statunitensi (quelle di Alfred Kazin 1952, e di Marcus Cunliffe 1958).²⁰

La comparsa di tali opere segna la progressiva affermazione della disciplina quale campo autonomo di studi e di ricerche nell'accademia italiana. La parabola di Cecchi, tuttavia, rimane esterna all'accademia e va compresa alla luce di una molteplicità di fattori. Si è spesso osservato, ad esempio, come il suo celebre resoconto di viaggio, *America amara*, costituisca una “irredeemably negative picture of America in the thirties” (Burdett 1996, 164). Ma questa immagine è stata funzionale alla logica binaria della politica, anche culturale, italiana del tempo. La costruzione mitologica di un'America liberale, democratica e antifascista creata da Vittorini e Pavese era opposta a una visione materialista e tetra di un'America primitiva e violenta, che sembrava trovare nel volume di Cecchi la propria voce. Indubbiamente, *America amara* svolse anche questa funzione nell'Italia di quegli anni, ma a rileggere a distanza di tempo il volume sullo sfondo dell'operazione condotta da Pavese e Vittorini si osserva come questi ultimi volessero importare il mito americano nella società italiana, mentre Cecchi ne fornisse una lettura critica, basata su luci e ombre, dal taglio fortemente impressionistico. Ma d'altronde l'approccio impressionistico costituiva un tratto comune alla critica del tempo, dal quale non sono esenti neppure Pavese e Vittorini. Sia nel caso di questi ultimi, sia in quello di Cecchi, si tratta di un'America in buona misura ‘inventata’, per così dire, immaginata e costruita in opposizione all'Italia del tempo. Pavese e Vittorini, e con loro Soldati con *America primo amore*, miravano a una mitizzazione dell'America, della sua ide-

20 Cfr. *Annuario del Ministero della Pubblica Istruzione* 1953/54, 960, 1139. La consultazione è resa difficile non soltanto dalla dispersione delle varie annate tra diverse biblioteche, ma anche dal fatto che per alcuni anni è disponibile solo il nome dei direttori degli Istituti o Dipartimenti e non di tutti i docenti. Anche la biblioteca del Ministero della Pubblica Istruzione non possiede tutte le annate. Cfr. anche Pontuale 2007 e Lombardo 1974, 37-47.

ologia e della sua cultura in chiara funzione antifascista, laddove invece Cecchi la leggeva sulla scorta del classicismo della sua vocazione, ma anche sulla base delle impressioni di prima mano che quel mondo gli aveva trasmesso. Sicuramente, l'America di Cecchi è una realtà dai forti contrasti e dalla natura contraddittoria, ma sarebbe riduttivo leggerla solamente come una critica politica di un paese dal quale invece era profondamente affascinato.

Naturalmente, le posizioni dei protagonisti di quegli anni sono in diretta relazione col regime fascista, ma, dietro l'immagine libertaria e liberatrice inizialmente associata alla letteratura americana da Vittorini e Pavese, inizia a profilarsi una prospettiva più complessa, che poi avrà, come nel caso di Pavese, ripercussioni anche sulle vicende personali.²¹ In che senso, però, queste considerazioni possono servire a inquadrare meglio il percorso compiuto da Cecchi? Come si è visto, i suoi contributi consistono prevalentemente in due tipologie: da un lato quella costituita da *America Amara*, resoconto di viaggio, dal taglio di stampo documentaristico-sociologico; dall'altro quella delle recensioni e dei saggi, che adottano un approccio, in linea con il linguaggio giornalistico e critico del tempo. Si consideri, ad esempio, il primo articolo scritto dopo lo sbarco in America, intitolato "Grattacieli". Il critico si sofferma sulla nuova architettura della città, tentando di darne una visione composita, che comprende molteplici punti di vista. A seconda di dove il lettore sceglie di porre l'accento, l'articolo può essere letto come favorevole oppure come contrario all'architettura dei grattacieli, sulla base di autorevoli e documentati pareri americani e stranieri. Così, ad esempio, si legge che: "Il grattacielo non è una sinfonia di linee e di masse, di vuoti e di pieni, di forze e resistenze. È piuttosto un'operazione aritmetica, una moltiplicazione. [...] Non vive, come gli edifici classici, atteggiato sotto il peso con umana naturalezza. È un fantasma, un'apparizione, un'esplosione. Un'esplosione congelata in mezzo al cielo" (Cecchi 1997, 1123). Oppure, poco dopo, "È il campanile senza campane d'una religione materialista, senza Dio. Rocche baronali della plutocrazia, i grattacieli somigliano in tutto alle torri medievali dei nobili, armati uno contro all'altro, entro

21 Mi riferisco al cambiamento di atteggiamento nei confronti degli Stati Uniti portato dall'avvento della Guerra Fredda nel Dopoguerra che per molti, tra i quali Pavese, costituì una delusione e un tradimento degli ideali rappresentati dall'America durante gli anni della guerra. Per un'accurata disamina delle varie posizioni che caratterizzavano il campo letterario italiano del periodo, spesso in contrasto tra loro, cfr. Baldini 2022, che ringrazio per avermi consentito di leggere il manoscritto in corso di stampa.

la stessa cerchia di mura, e soltanto uniti contro il Comune, la res pubblica” (Ibid.). Segue l’osservazione che “Nel 1930, in Nuova York, il traffico verticale era maggiore del traffico orizzontale [...]. Una pazzia della verticalità” (Ibid.: 1125). Cecchi contempla che “Come successo per Ninive e Babilonia, un giorno gli uomini avranno messo l’animo in pace che i grattacieli furono una morbosa escrescenza, un peccato di superbia degno di Nabuchodonosor, una pazzia” (Ibid.). Ma proprio a questo punto, mentre si accinge alla conclusione, emerge la sua voce e la nota critica personale: “Per me, son contento d’esser vissuto in un’epoca in cui si commettevano di questi peccati, di queste pazzie. Perché sarà soltanto una bellezza illusoria, di fata Morgana, o riprendendo i toni del Frank [Lloyd Wright]: una bellezza di demonio; ma come negare che i grattacieli sono belli?” (Ibid.: 1125-6).

Discorso in parte analogo può essere svolto per i capitoli di *America amara* incentrati sulla cultura afroamericana. In “L’agape degli angioli”, Cecchi conclude l’articolo chiedendosi “Quali violenze, quali vergogne, quali spaventevoli compromessi, si nascondono in cotesta promiscuità, in cotesto innaturale miscuglio di sangui e di razze?” (Ibid.: 1188). E intitola i 3 articoli successivi “Spirituals”, “Linciaggi” e “Piccola borghesia nera”, cui segue “Razzismo e opportunismo” che prende in considerazione anche la minoranza ebraica. Ebbene, anche questi capitoli, spesso additati come indicativi dell’atteggiamento razzista di Cecchi, sono volutamente ambigui e sottolineano una serie di contraddizioni della società americana apertamente segregazionista degli anni Trenta. Nel rimarcare questi aspetti con toni talora manifestamente inaccettabili (“Tutto ciò non si scrive a dispregio del negro; che è nato così, né si può farci niente. Sopra un fondo selvatico, ferino, la sua è una mentalità di piccolo borghese, di borghesuccio minimo, che tira all’utile immediato...” [Ibid.: 1201]), Cecchi ne denuncia però la disumanità, come nel caso del linciaggio:

Ma è facile immaginare il terrore che da stragi siffatte si propaga in regioni isolate, come quelle del sud; con un’altissima percentuale di negri e con poche forze di polizia; e dove una dura popolazione di possidenti, affittuari e braccianti agricoli, ossessionata dal sospetto della promiscuità e insidia sessuale, e da non meno gravi ragioni economiche, a tutto è pronta, per tenere il negro in suggestione, anche a commettere gli orrori che si son visti (Ibid.: 1197).

Più che soffermarmi sulle ambiguità di Cecchi, mi preme evidenziare come il critico legga le contraddizioni che mette in luce come sintomatiche della stessa cultura e società americane:

Tutta America è una formazione provvisoria e carovanesca. Ma le comunità negre, un po' a margine, od anche (come a Washington) nel cuore stesso delle città, rappresentano il più inquieto e formicolante vivaio di quella selvaggia nella quale la vita americana ancora arruffa le radici profonde. Dovunque è possibile: nelle sale d'aspetto e in certi compartimenti ferroviari; negli alberghi, nei circoli, ecc., viene ostentata la separazione dei negri. Nel fatto, non si riesce né si riuscirà mai ad impedire una impalpabile, continua osmosi, materiale e soprattutto morale (Ibid.: 1203).

Che questa osmosi sia positiva o negativa lascia al lettore deciderlo, ma in fondo ciò appare secondario rispetto alla presa d'atto che questa inoppugnabile osmosi costituisca la cifra più profonda della cultura americana, a dispetto delle politiche discriminatorie e razziste.

Colpisce, del volume, anche l'inclusione di varie parti dedicate alla letteratura, che Cecchi ritiene chiave di accesso privilegiata alla comprensione della realtà americana. Così, in quello che a tutti gli effetti è un lungo saggio su Melville, dal titolo "Un precursore", il critico afferma che il "ritratto di Isabella [in *Pierre, o delle ambiguità*] è fra gli 'studi' di donna più sorprendenti, in tutta la letteratura americana" (Ibid.: 1228). Oppure, in "Autori e pubblico", Cecchi si sofferma sulle politiche letterarie che vigono in America, e in particolare sull'impatto della sfera economica su quella letteraria: "In negozi di Broadway e di Sesta Avenue, come in qualsiasi drug-store, ed anche per strada sulle bancarelle, molta letteratura recente, e della migliore, si esibisce, così intonsa, a prezzi di liquidazione" (Ibid.: 1231). Cecchi si sofferma sul fenomeno delle riduzioni e adattamenti cinematografici della letteratura, che si guarda bene dal criticare: "Per conto nostro non grideremo anatema, se tutto ciò, in qualche modo, può essere utile all'autore d'un buon libro che, alla fine dei conti, resta quello che è" (Ibid.: 1233). In "Chi cavalca una tigre non può più scendere", Cecchi collega insistentemente le dinamiche letterarie a quelle sociali, con toni a tratti inconfondibilmente reazionari e conservatori ("In quella sorta di nosocomio o penitenziario in rivolta ch'è più o meno l'odierna narrativa americana" (Ibid.: 1238), o ancora "le inquietanti figure della vecchia narrativa classica: Morella, Berenice, Ester, Isabella, oggi si sono trasformate in isteriche sgualdrine, cariche di whisky e di scompensi sessuali" [Ibid.: 1239]), talaltra ammettendo come sia "impossibile negare che, per la prima volta dopo quasi un secolo, [riappaia] la grande e vera tradizione americana, di Hawthorne, di Melville e di Poe" (Ibid.: 1241).

Ma è decisamente con il repertorio di saggi raccolti in *Scrittori inglesi e americani*, unitamente all'introduzione a *Americana* di Vittorini che Cecchi

fornisce una legittimazione culturale e critica alla letteratura americana nel nostro paese, ritenendola ben più che mero prodotto di consumo. Come egli stesso sottolinea nella nota di avvertimento anteposta alla quarta edizione della sua raccolta di saggi, pubblicata nel 1962, questi scritti “rappresentano il mio modesto contributo allo studio e divulgazione delle due letterature che in questo secolo esercitarono il massimo influsso in tutto il mondo” (Cecchi 1976a, I, II). L'articolazione alternata tra autori inglesi e americani, infatti, mal si presta a leggere l'opera come una seppur embrionale storia della letteratura dei due paesi. Il repertorio proposto dall'autore appare piuttosto avere il duplice intento di favorire la diffusione della conoscenza di queste letterature, e al contempo, di contribuire alla formazione degli strumenti critici per il loro studio. È interessante osservarne la genesi lungo i decenni: negli anni Dieci scrive solamente su Whitman, non una recensione ma un saggio, sia pure breve, a testimonianza della popolarità di cui lo scrittore godeva in Europa e nella stessa Italia. Agli anni Venti appartengono cinque articoli (due su Poe, uno su Frank Harris, su O. Henry e su London), mentre una flessione contrassegna gli anni Trenta, con soli tre saggi, di cui però due fondamentali, su *Moby Dick* di Melville e sulla narrativa di Faulkner. Come già rilevato, il numero cresce invece nei due decenni successivi (25 saggi negli anni Quaranta e 19 nei Cinquanta).

4. *'Studi americani' e giornalismo culturale*

Di fronte a una tale mole di interventi, spesso rimaneggiati, frutto di articoli di giornale fusi assieme, risulta difficile ritenere, come pure sembra essere divenuto luogo comune, che Cecchi avesse un'opinione unicamente e compattamente negativa della letteratura americana. Semmai, quel che se ne può desumere, è che egli tentò di instaurare un rapporto critico con la letteratura di quel paese, che evitasse di scivolare nello schematico atteggiamento binario verso gli Stati Uniti. Dalla sua, oltre a una buona conoscenza della letteratura e della lingua, poteva vantare, e al tempo non era certo comune, una conoscenza diretta del paese. Se per quanto riguarda la poetica egli rimase affezionato all'ideale estetico della prosa d'arte, assai lontano dagli scrittori americani che leggeva, pure questi lo incuriosirono e, molto al di là della maggior parte dei suoi contemporanei, ne riconobbe doti e valore, così come fece con i grattacieli. Cecchi arrivò a proporre il proprio canone di letteratura americana sulla scorta di un'auto-

revolezza che aveva acquisito, come si è accennato, fuori dai percorsi formativi e dalle forme di legittimazione accademiche usuali, come una sorta di imprenditore culturale, versione di 'self-made man' in ambito intellettuale. Cecchi difese con fermezza il suo percorso e la sua prossimità al mondo del giornalismo, dell'editoria e quindi anche del commercio: "È facile vivere nelle venerabili altezze della coltura quando ci si chiama Casati o Croce; è difficile non diventare mercenari quando ci si chiama Cecchi" (Cecchi 1997, XLI). In altri termini, egli sembra costruire la sua figura di intellettuale pubblico, di scrittore e di critico tentando di sottrarsi all'opposizione, vigente nel campo, fra profitti economici e legittimazione artistica. Viceversa, riuscì a ottenere un ragguardevole capitale simbolico attraverso prese di posizione in cui i primi sono spesso funzionali al raggiungimento del secondo, senza che però ciò ne intaccasse il prestigio. In fondo, si tratta di una versione applicata alla critica di quanto egli tentò di fare trasformando il pezzo giornalistico in elzeviro, una forma, cioè, di prosa artistica che mira a un'ampia diffusione. Esemplare in tal senso è la popolarizzazione della prosa d'arte che riuscì a conseguire, come dimostra il successo della raccolta *Pesci rossi*.²² In tale ambito, Cecchi assurse a vero e proprio nomoteta di questa corrente letteraria, che ebbe grande prestigio al tempo. Ma mentre i suoi scritti più rappresentativi di questa forma lasciano trasparire una visione estetica e letteraria che difficilmente può fare presa sul lettore d'oggi, ai suoi studi critici sulla letteratura americana va invece riconosciuto un tratto istitutivo, fondante. Benché non sia stato il primo (nel 1932 Carlo Linati aveva pubblicato *Scrittori anglo-americani d'oggi*), né il solo (basti pensare al Cesare Pavese di *La letteratura americana e altri saggi* del 1950), il critico fiorentino si distingue per un'ampiezza di interessi e una produzione che non hanno eguali. Cecchi, infatti, non sembra puntare alla creazione e consacrazione di un suo canone, come tentò di fare Vittorini con *Americana*, o alla legittimazione di un ristretto numero di capolavori, ma riconosce all'intero corpus della letteratura americana, nella complessità di cui egli poteva avere consapevolezza, il valore di oggetto di attenzione critica a sé e per sé.

Tuttavia, tale ricostruzione porta a una considerazione conclusiva di stampo più generale sulla nascita dell'americanistica in Italia. Infatti, gli scritti di Cecchi sono quasi sempre pezzi d'occasione quali, per lo più, recensioni, reportage e, in alcuni casi, traduzioni e necrologi. In altri termini, si può a buon diritto

22 Cfr. Cecchi 1920.

sostenere che mentre Vittorini (e in buona parte Pavese) si pone quale mitografo della letteratura statunitense, Cecchi si propone invece sotto le spoglie del cronista. Per necessità di cose, perché è in primo luogo e prevalentemente un giornalista che scrive sui quotidiani e che solo in seconda battuta raccoglie i suoi scritti in volume. D'altro canto, egli, come si è accennato, non costituì un'eccezione: questo fu anche il caso di tutti gli altri precursori degli studi americani di quel periodo, da Strafforello, a Linati, a Napolitano così come, in buona parte, a Pavese e Vittorini stessi. Quel che la traiettoria di Cecchi, però, mette in luce in modo più evidente, è che nell'americanistica a preparare il terreno alla critica accademica fu il giornalismo culturale. Con i suoi pregi (varietà nella selezione degli autori, attenzione ai nessi fra la letteratura e la cultura locale, apertura alla novità) e difetti (contiguità all'ideologia politica e alla cultura dominanti, mancanza di organicità, di sistematicità e di prospettiva unitaria, minore interesse per il giudizio estetico e per la classificazione storiografica, relativa poca attenzione al rigore scientifico e alla metodologia d'indagine). Ecco perché Cecchi, pur essendo a tutti gli effetti un protagonista del campo letterario come Vittorini e Pavese (quale principale esponente della prosa d'arte), non adottò nei suoi saggi di americanista la prospettiva dello scrittore militante, e lasciò da parte la sua personale poetica. Il suo, insomma, non è l'atteggiamento dell'accademico né quello dello scrittore, ma proprio quello del giornalista culturale.

Tra la spinta mitologizzante di *Americana* da una parte e gli scritti di taglio cronachistico-culturale di Cecchi dall'altro, la disciplina dell'americanistica italiana rivela una gestazione su cui vale la pena tornare a interrogarsi.

Bibliografia

- Amoruso, Vito. 1960. "Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana." *Studi Americani* no. 6: 9-71.
- Baldini, Anna. 2022. *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1900-1936)*. Macerata: Quodlibet, in corso di stampa.
- Borgese, Giuseppe Antonio. 1936. *Atlante Americano*, Guanda: Parma.
- Burdett, Charles. 1996. "Visions of the United States: A Note on the Different Styles of Emilio Cecchi and the Americanisti." *MLN* III, no. 1: 164-70.
- Carducci, Nicola. 1973. *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Manduria: Lacaíta.
- Cartosio, Bruno e Portelli, Alessandro, a cura di. 2013. "La via italiana agli studi americani. Intervista con Agostino Lombardo." *Ácoma*, no. 3: 70-74.
- Catalfamo, Antonio. 2013. "La tesi di laurea di Cesare Pavese su Walt Whitman e i suoi studi successivi sulla letteratura americana." *Forum Italicum* 47, no. 1: 80-95.
- Cecchi, Emilio. 1939. *America amara*, Firenze: Sansoni (ora in Id. *Saggi e viaggi*, pp. 1115-1523).
- Cecchi, Emilio. 1942. "Introduzione." In *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Elio Vittorini, IX- XXIII. Milano: Bompiani.
- Cecchi, Emilio. 1920. *Pesci Rossi*. Firenze: Vallecchi.
- Cecchi, Emilio. 1997. *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi. Milano: Mondadori.
- Cecchi, Emilio. 1976a. *Scrittori inglesi e americani*, 2 voll. Milano: Garzanti (I ed. 1935. Lanciano: Carabba).
- Cecchi, Emilio. 1976b. *Taccuini*, a cura di Niccolò Gallo e Pietro Citati. Milano: Mondadori.
- Crucitti Ullrich, Francesca Bianca, a cura di. 1985. *Carteggio Cecchi-Praz*. Milano: Adelphi.

De Biasio, Anna. 2000. "Appunti sui primi studi americanistici in Italia: Gustavo Strafforello e il suo manuale di letteratura americana." *Annali di Ca' Foscari*, no. 1-2: 113-133.

Ferme, Valerio. 2002. *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*. Ravenna: Longo.

Fernandez, Dominique. 1969. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*. Palermo: Salvatore Sciascia Editore.

Fiedler, Leslie. 2004. "Pellegrinaggio in Italia: la scoperta dell'America." In *Vacanze Romane. Un critico americano a spasso nell'Italia letteraria*, a cura di Samuele F.S. Pardini, 57-79. Roma: Donzelli.

Linati, Carlo. 1932. *Scrittori anglo americani d'oggi*. Milano: Corticelli.

Lombardo, Agostino. 1959. "La critica italiana sulla letteratura americana." *Studi Americani*, no. 5: 9-49.

Lombardo, Agostino. 1974. "La letteratura americana e la sua storia". In *Il diavolo nel manoscritto. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, 37-47. Milano: Rizzoli.

Martone, Maria. 1942. *Autobiografia degli Stati Uniti*. Milano: Domus.

Moravia, Alberto. 2020. *L'America degli estremi: un reportage lungo trent'anni (1936-1969)*. Milano: Bompiani.

Napolitano, Gian Gaspare. 1936. *Troppo grano sotto la neve: un inverno al Canada con una visita a Ford*. Milano: Ceschina.

Nencioni, Enrico. 1897. *Saggi critici di letteratura inglese*. Firenze: Le Monnier.

Paterlini, Riccardo. 2017. *Vittorini americano. La traiettoria americanistica di Elio Vittorini*, tesi di dottorato non pubblicata, Università di Bologna. <http://amsdottorato.unibo.it/7836/> (ultimo accesso 19/05/2022).

Pavese, Cesare. 1978. *La letteratura americana e altri saggi*. Firenze: Il Saggiatore (I ed. Torino: Einaudi, 1962).

Pischedda, Bruno. 2015. *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*. Torino: Aragno.

Pontuale, Francesco. 2007. *In Their Own Terms: American Literary Historiography in the United States and Italy*. New York: Peter Lang.

Rigano, Gabriele. 2008. "Note sull'antisemitismo in Italia prima del 1938." *Storiografia* no. 12: 215-267.

Rundle, Christopher. 2019. *Il vizio dell'esterofilia: editoria e traduzioni nell'Italia fascista*. Roma: Carocci.

Soldati, Mario. 1935. *America primo amore*. Bemporad: Firenze.

Scudder, Giuliana. 1970. *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Strafforello, Gustavo. 1884. *Letteratura americana*. Milano: Hoepli.

Thomas, Dwight and Jackson, David K., a cura di. 1987. *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe 1809-1849*. New York: G.K. Hall & Co.

Turi, Nicola. 2011. *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*. Roma: Bulzoni.

Carlo Martinez è professore ordinario di Lingua e Letterature angloamericane presso l'Università di Chieti-Pescara. Si occupa prevalentemente di letteratura dell'Ottocento. Autore di una monografia su E. A. Poe e di una su H. James, ha tradotto e curato *Edgar Allan Poe, Racconti sensazionali* (Marsilio: Venezia, 2014). Suoi articoli sono usciti su *Ácoma*, *Anglistica*, *The Edgar Allan Poe Review*, *The Review of International American Studies*, *Arizona Quarterly* e altre riviste. Fa parte della redazione di *Ácoma*.

Andrea Rondini
Università degli Studi di Macerata

Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale

Abstract

The article analyses the close relationship that in the literary production of Emanuele Trevi is established between the sense of individual uniqueness, the literary and photographic form of the portrait and death. The singularity is represented by personalities of writers and artists (Garboli, Patten, Rosselli, Carbone, Pera) each one exceptional in his or her own way and truly unique. These figures, symbol of the status of exception, are chosen as guides able to subtract the destiny of the narrator from the grip of the impersonality of Life as an anonymous-collective dimension and inertial mechanism. The artistic form chosen by the author in order to acknowledge this uniqueness is the portrait, especially where it is the *post-mortem* portrait, which definitively ratifies the unrepeatability of the physiognomy of the subject. Within these coordinates there are thematic cores (the amicable relationship, the gift) and a series of literary-philosophical references founding Trevi's laboratory, from Giacomo Leopardi to Pier Paolo Pasolini, from Saul Bellow to Philip Roth and from Plato and Aristotle to James Hillman.

1. *Unicità*

Colpisce nella narrativa di Emanuele Trevi la presenza di personaggi per molti aspetti straordinari e dotati di temperamenti estremi e 'nevrotici', la cui fisionomia atipica è un dato tanto emotivo-caratteriale quanto professionale essendo tutti letterati, artisti o legati all'arte. Si tratta di soggetti doppiamente unici, in quanto eccentrici e in quanto individui; sono, inoltre, morenti, la cui vita è narrata entro una prospettiva già segnata. Il ritratto patobiografico di Trevi¹ è il racconto della loro morte e del ritorno del narratore dal paese dei morti in cui ha accompagnato i suoi amici.

1 Trevi utilizza il termine patobiografia in riferimento ad alcune opere di Thomas Bernhard (*Il soccombente*; *Il nipote di Wittgenstein*); si veda Trevi 2021b, 12.

Personaggi unici che muoiono: ci si trova all'interno di un insieme molto rilevante di temi treviani, qui analizzati concentrandosi soprattutto sul nesso triangolare tra unicità, ritratto e morte come emerge in particolare dalle ultime opere dello scrittore (*Sogni e favole*, *Due vite*), anche se verranno presi in considerazione altri testi e interventi pertinenti al discorso. L'unicità, il valore dell'individualità singolare, approcciato nelle sue genealogie filosofico-letterarie, costituirà per molti versi il sostrato epistemologico coesivo della strumentazione metodologica utilizzata dell'articolo che si avvarrà di una serie di griglie interpretative, dalla teoria artistica del ritratto alla psicologia archetipica di Hillman, dal concetto di iniziazione fino alle attinenze con la narrativa di Saul Bellow e Philip Roth.

Sogni e favole e *Due vite* si focalizzano su cinque personalità: Arturo Patten, Cesare Garboli, Amelia Rosselli, Rocco Carbone, Pia Pera (figure realmente esistite qui analizzate solo nella loro concretizzazione finzionale-testuale). Il fotografo Patten vive in uno stato di perenne esaltazione emotiva, il critico letterario Garboli è un misantropo irascibile, la poetessa Rosselli crede di essere spiata dai sevizi segreti americani,² lo scrittore Carbone è bipolare, la scrittrice e slavista Pera incarna il candore masochista che ne fa una figura della disillusione, culminata nella causa intentatagli dal figlio di Nabokov per aver utilizzato il personaggio di Lolita nel *Diario di Lo*. Anche il ritirarsi dalla vita sociale (Garboli lascia Roma per Vado di Camaiore con motivazioni cui Trevi non crede fino in fondo, Trevi 2018a, 124-126; Pera lascia Milano per la campagna toscana) è già segno di una latente disappartenenza. La malattia fisico-corporea intensifica questo stato di cose (Aids per Patten, sclerosi per Pia) che viene poi ratificato dalla tipologia di morte (suicidio di Rosselli e Patten). Anche Metastasio, autore del sonetto più volte ripreso in *Sogni e favole*, e che gli dà il titolo, nelle sue prime improvvisazioni poetiche sembra folle (41-43) e i suoi stessi versi recitano tra l'altro "folle ch'io son" (v. 3).

Tali lineamenti innervano la poetica treviana,³ attratta dalla fenomenologia della nevrosi⁴ e sorretta dalla convinzione che la normalità sia "il frutto della sottrazione di tutto ciò che è davvero interessante e originale in un essere umano"

2 Trevi commenta Rosselli, "Storia di una malattia" (l'indice di *Nuovi Argomenti* su cui apparve il pezzo è riportato in Trevi 2018a, 89).

3 Si pensi al Tripodo di Trevi 2004.

4 Si veda anche il riferimento a Fitzgerald 2010 (in Trevi 2016, 506-507) nonché Trilling 2015.

(Trevi 2021d), come pure insegna quel ritratto di un nevrotico rappresentato da *La cognizione del dolore* di Gadda (Trevi 2016, 499). Quelli del narratore saranno quindi *Incontri con uomini straordinari* come recita il noto titolo di Gurdjieff,⁵ con “oggetti di ammirazione” (Trevi in Trevi e Manica 2013), uomini “fuor di sesto” e malati – le due stigmate dell’eccentricità – che trovano in Poe, soprattutto nel Poe di Baudelaire, il loro *exemplum*⁶ (ma la combinazione di alti destini con la quotidianità problematica e dimessa potrebbe ancor di più inserire il *topos* estetizzante dei libri di Trevi nel solco di quella tradizione realistica ricostruita da *Mimesis* di Auerbach). La stessa situazione esistenziale già segnata dalla morte non sembra un mero dato biologico ma quasi un tratto distintivo se si applica la battuta di un romanzo ammirato da Trevi, *Ravelstein* di Saul Bellow: Chick, l’adepto del protagonista, afferma: “prolungare la propria vita non era tra gli obiettivi di Ravelstein” (Bellow 2008b, 1722).⁷

Soggetti così particolari, “nati sotto saturno” (Trevi 2020a, 18),⁸ sono naturalmente dotati anche di grande presa e carisma. Entro tali coordinate si rinnova la fenomenologia del fascino esercitato da figure auratiche presenti in alcuni modelli treviani, a partire dal saggio dedicato da Garboli a un autore eccentrico per definizione, Antonio Delfini:⁹ *Il dono di Humboldt e Ravelstein* di Saul Bellow (lo scrittore Citrine e il suo mito Von Humboldt; lo scrittore Chick e il professore di filosofia Abe Ravelstein), *Lo scrittore fantasma* di Philip Roth (il narratore e Lonoff;¹⁰ ma probabilmente è attiva anche la memoria de *La macchia umana*, strutturata sul rapporto tra Coleman e Nathan, nonché di *Ho sposato un comunista*, centrato sulla fascinazione che Ira Ringold suscita su Zuckerman); i racconti di Malamud come “Il cappello di Rembrandt”, frutto di una poetica basata sull’“influenza che un determinato essere umano può esercitare su un suo simile” (Trevi 2019a, 17) e sulla correlata “predisposizione caratteriale profonda di colui che subisce l’influenza, sempre più avviluppato nelle spire di una volontà estranea, eppure oscuramente irresistibile, come il richiamo di una necessità” (18).

5 Gurdjieff 1993 (sul quale Trevi 2005).

6 Trevi 2021b, 13. Vedi anche Trevi 2013a, 106-108. Il tema della vita eccezionale era già stato posto, indirettamente, da Borges in una prefazione al *Macbeth* a proposito della vita normale e borghese di Shakespeare: Borges 1985, 900-901; Trevi vi fa riferimento esplicito in Trevi 2012b.

7 Come sarà per Patten, anche Ravelstein contrae l’Aids (Bellow 2008b, 1762).

8 Il riferimento a Wittkower 2016.

9 Garboli 2021, 78.

10 Trevi 2009b.

Ci sono testi che sembrano esaltare queste caratteristiche come Sonečka di Marina Cvetaeva, ritratto di una formidabile attrice russa: la seduzione esercitata da *Sonečka* sulla narratrice, il suo carattere quasi impossibile, l'essere una figura magica e quindi estranea alla normalità¹¹ ne fanno un prototipo dell'unicità e dello stato d'eccezione: "Agli occhi di Marina, insomma, l'eccezione incarnata da Sonečka è il bene umano più prezioso, e nello stesso tempo un terribile pericolo: "il pericolo che la singolarità costituisce" (Trevi 2019d). Un passo del libro è in tal senso assolutamente pregnante: "non volevano bene alla mia Sonečka. Le donne – per la sua bellezza, gli uomini – per la sua intelligenza, gli attori [...] – per il suo talento, e tutti [...] per la sua singolarità: per il pericolo che la singolarità costituisce" (Cvetaeva 2019, 75). Si tratta di una condizione che trova in Amelia Rosselli, un'altra, estrema, occorrenza: la poetessa è uno "stato d'eccezione ambulante" (Trevi 2018a, 148), come già lo era anche Elsa Morante¹² (il cui spirito aleggia in Trevi 2018a, 128, 191). In tal senso le figure straordinarie incarnano la sospensione della norma e l'istituzione di un tempo anomico poiché vi sono abolite le rappresentazioni convenzionali del sé, le costrizioni imposte dai ruoli sociali e il "riparo" costituito dalle idee generali: lo stato d'eccezione, secondo le teorie filosofico-giuridiche di Agamben, è infatti strettamente collegato all'anomia, la sospensione della legge (Agamben 2012, 66-67, 91-93 e *passim*).

Trevi è l'interlocutore della personalità geniale, il contraltare simpatetico che lo scruta e ne diviene testimone, custodendone la memoria e l'unicità, dandole risalto narrativo secondo quella tecnica di *impersonation*, quell'"impersonare" gli altri¹³ o quella capacità – considerando la *liaison* di Trevi con il teatro – di "portarli in scena".¹⁴ Verso queste personalità il narratore si colloca in una posizione mista di ammirazione, amicizia, ironia; una posizione complessa perché l'unicità è a suo modo una zona sacra e di 'pericolo': produce "felicità assoluta"

11 "proprio questo è Sonečka, incantevole e impossibile come un elfo che ha perduto la strada del suo regno e si trova costretto a dibattersi in un mondo feroce e incomprensibile. [...] Marina, che ha solo tre anni più di lei, la adora integralmente sia per i suoi pregi che per i suoi difetti. Per molti aspetti le assomiglia: primo fra tutti, una sostanziale estraneità alle vicende storiche, alle quali l'attrice e la poetessa oppongono caparbiamente una dimensione puramente affettiva dell'esistere, fondata sulla tenerezza, sul gioco, sulla costante predisposizione a innamorarsi"; Trevi 2019d.

12 Trevi 2014a.

13 La tecnica è indicata in Mortara 2007, LXXVI.

14 Infatti si è parlato per Trevi di "vitalità performativa"; Tomasello 2021, 33.

ma unita a “grandi dosi di paura e dolore” (Trevi 2018a, 77). Forse non è un caso che Amelia Rosselli, come viene ricordato in quello che sembra solo un piccolo episodio e non lo è, ha costituito una potenziale fonte di concreto pericolo per il piccolo Emanuele (ivi, 143). La prospettiva adottata non è l’adorazione quasi incontrollabile di Marina per Sonečka né lo spirito competitivo di Cioran, assertore di un rapporto agonistico tra ritrattista e personalità ritratta nutrito da una “sensazione di superiorità quando si evoca una figura che si ammira” (Cioran 2012, 215), presentandosi invece simile alla capacità di ascolto del giovane Andrea di *Andrea o i ricongiunti* di Hofmannsthal (Trevi 2019f). Lo stesso rapporto tra Zuckerman e Ira Ringold si declina progressivamente in modo sempre più problematico: questi rapporti procedono cioè verso il disincanto, laddove quelli qui considerati sembrano muovere in direzione opposta, verso un perimetro auratico, volendo applicare il famoso nesso unicità/auraticità stabilito da Walter Benjamin (Benjamin 2012, 50-53).

Si ricorderà che l’influsso di un soggetto su un altro è al centro di un classico della critica letteraria novecentesca, *Menzogna romantica e verità romanzesca* di René Girard (Trevi 2020g, 74), basato sull’idea che qualunque desiderio provato da un soggetto nasca per imitazione del medesimo desiderio incarnato da un mediatore, che assurge a modello di riferimento, o rivale, che si vuole emulare. Varrà la pena sottolineare come per Girard “assorbire l’essere del mediatore si presenta frequentemente in forma di desiderio di iniziazione” (Girard 1981, 49); quelli di *Sogni e favole* e *Due vite* si presentano così, per usare il lessico della teoria mimetica, mediatori interni, prossimi al narratore – nella variante ‘esemplare’ – per appartenenza d’ambiente e aspirazioni. In effetti l’atteggiamento di Trevi è soprattutto l’atteggiamento tenuto verso una personalità iniziatica, figura centrale nella poetica dello scrittore, che ha sottolineato con forza questa linea della letteratura contemporanea (*Il viaggio iniziatico; Viaggi iniziatici*). Le figure *extra ordinem naturae* sono guide verso l’alterità o anche i visitatori stessi provenienti da un mondo ‘altro’, *stalker*, per riprendere il titolo del film di Tarkovskij visto da Patten e nel quale sembra riconoscere la propria patria: lo *stalker* è il ‘duca’ che conduce nella Zona in cui sono arrivati misteriosi visitatori e che da allora ha assunto caratteristiche particolari: “Qualcuno [...] è arrivato, da un altro mondo o da un’altra dimensione o da entrambi, e si è insediato in uno spazio del tutto normale [...]. Così come sono venuti, i visitatori se ne sono andati” (Trevi 2018a, 202) ma la loro Visita “si è lasciata indietro molte tracce. La Zona, pur mantenendo il suo aspetto esteriore di un luogo qualunque di

questo mondo, è uno spazio fondamentalmente non-euclideo, dotato di leggi fisiche tutte proprie, e disseminato di trappole micidiali: campi magnetici e gravitazionali perversi, gelatine che divorano gli arti, ragnatele assassine” (Ibid). Si potrebbe anche affermare, volendo seguire alcune dichiarazioni di Tarkovskij riprese da Slavoj Žižek, che lo *stalker* è la Zona (Žižek 2011, 39). Ci si può chiedere se l’interesse per lo *stalker* non abbia al fondo una derivazione pasoliniana se si pensa per esempio alla funzione dell’Ospite in *Teorema*, archetipo del personaggio eccezionale con la sua capacità di costruire uno stato d’eccezione che disintegra l’orizzonte usuale e borghese dei personaggi con cui entra in contatto e di portarli in un’altra dimensione dell’esistenza (e in fondo il primo archetipo del personaggio eccezionale, il fantasma originario dei vari Patten e Carbone è forse Pasolini stesso).

Lo *stalker* è un interlocutore in grado di offrire un ‘dono’ e un sapere che completino il soggetto narrante e in effetti Garboli e la Rosselli regalano concretamente a Trevi dei libri, le cui copertine, ad accentuarne il valore, sono riportate in *Sogni e favole: Garboli gli Scritti servili* e il proprio saggio sul Filottete di Gide¹⁵ e la Rosselli *I Pitagorici*, in cui oltretutto il dono è espressamente menzionato (Trevi 2018a, 188);¹⁶ a sua volta Patten dona il ritratto di Lévinas (168). Non a caso vige nelle pagine di Trevi una fenomenologia della ‘chiamata’, della funzione esercitata da un essere speciale che appunto chiama e ‘plasma’ la persona non individuata, ponendo fine alla sua identità usuale, secondo la dialettica iniziatica di morte simbolica e rinascita,¹⁷ e portandola dal non-essere all’essere, secondo quella scena primaria esemplata dalla *Vocazione di san Matteo* di Caravaggio (Trevi 2018a, 154) e presente anche in altre forme, come il ruolo generativo esercitato da Marianna Benti Bulgarelli su Metastasio (104; e anche in questo caso sarà da tener presente la figura iniziatica di Sacramozo e il suo potere di individuazione nei confronti dell’*Andrea* di Hofmannsthal).

Le figure d’eccezione donano al narratore la prima ratifica pratica dello status intellettuale (la possibilità di pubblicare: “Mi pubblicò [Garboli] qualche

15 Garboli 1989, 121; Garboli 1995, 181; sempre a p. 181 è riportata anche la copertina del libro con dedica autografa). Si noti poi che a sua volta Garboli inizia il ritratto di Delfini con questa scena primaria: Delfini regala al critico *La Rosina perduta* (Garboli 2021, 21).

16 “Pitagora [...], che aveva ricevuto da Ermes questo dono, si ricordava di molte vite già vissute. Anche una come donna”.

17 Per l’importanza del concetto e per l’esistenza di una teoria iniziatica della letteratura in Trevi si veda Rondini 2014.

poesia su *Paragone*, più come dono inaugurale che perché gli piacesse”; Trevi 2018a, 121), conoscenza di sé (vedersi dall'esterno, che è sospensione della 'commedia' sociale, 52), saperi iniziatici (l'idea dell'antiorità delle vite, 188 e della suprema illusione di tutto, 121), idee (Garboli), esperienze (la malattia, l'avviarsi alla morte) e soprattutto la condizione che racchiude quei saperi, vale a dire lo stato d'eccezione, la 'vera vita' che vivono e che è la *conditio sine qua non* per l'individuazione; lo stato d'eccezione crea uno spazio sottratto alle usuali leggi sociali (assolutamente significativo in tal senso il particolare 'saluto' all'ulivo piantato in memoria di Rocco)¹⁸ e fa esistere, genera, chi vi entra in contatto; a sua volta, il racconto biografico, la vita e il ricordo *post mortem*, costituirà il dono del narratore ai suoi taumaturgici interlocutori, allo stesso modo in cui Ravelstein avrà il suo biografo in Chick¹⁹ e non pochi personaggi di Roth, da Coleman a Ira Ringold allo “Svedese” Levov, avranno in Zuckerman il loro 'autore'.

Si può in tal modo affermare che la vita del narratore arrivi a un suo compimento, vale a dire trovi un approdo di senso: elemento non scontato visto che non pochi tracciati biografici della contemporaneità non portano il soggetto né a una conoscenza del biografato né a una concretizzazione di sé, lasciandolo anzi in una zona di opacità e inconsistenza, come accade per esempio in alcuni testi di Roberto Bolaño (Marchese 2018, con riferimento a Bolaño 2012). Non scontato, ancor di più, perché lo stesso Trevi aveva manifestato in opere precedenti come *L'onda del porto* un atteggiamento molto più scettico verso il mondo e la propria esperienza (Marchese 2019, 59-65). Nei casi qui considerati Trevi non rinuncia invece a posizionarsi in quella zona di scritture biografiche focalizzate sul “significato personale dell'esperienza conoscitiva” (Castellana 2019, 77).

Da questo punto di vista risulta particolarmente efficace un passo di un articolo di Trevi che è dedicato all'editoria ma che tematizza, indirettamente ma chiaramente, questo nodo simbolico-concettuale (a partire dal titolo: “Severino Cesari. L'arte di far esistere gli altri”):

18 Trevi 2020a, 95: “avevo fatto pipì ai piedi dell'ulivo, [...] una specie di saluto, un piccolo scherzo tra vecchi amici”. L'episodio richiama, diminuendone la carica vividamente grottesca, un analogo 'saluto', effettuato in un cimitero, rivolto dal protagonista alla sua compagna defunta: Roth 2018, 472-473.

19 “Vorrei che tu raccontassi la mia vita, quando me ne sarò andato. [...]. Devi prenderlo come un vero e proprio impegno”; Bellow 2008b, 1797.

dovremmo ammetterlo: lo sapevamo da sempre, era questa la verità – perché mai dovremmo esistere davvero? Questo dubbio, a considerare le cose con rigore, ci accompagna dalla nascita alla morte. Ma è altrettanto sicuro che nel corso della vita noi acquistiamo, in maniera discontinua ma non meno determinante, un certo peso specifico sull'unica bilancia in cui questo peso si rende misurabile. Che è quella che gli altri ci offrono, ovviamente. Noi la offriamo agli altri e gli altri la offrono a noi (Trevi 2018c).

Sono riflessioni che possono avere come retroterra *Il dono di Humboldt*, ma variandone alcuni esiti: le teorie antroposofiche del romanzo americano postulano che tra esseri umani e gli esseri superni non vi possa essere rapporto, con infelicità d'entrambi (Bellow 2008a, 1150-1151), laddove, invece, in Trevi gli esseri superni di Bellow sono ridiscesi sulla terra e diventati gli uomini straordinari; tuttavia essi, pur nella loro variante *d'en bas*, mantengono un originale potere sacrale e sono a loro modo capaci di donare una forma di vita non usuale, 'soprannaturale': nella lettera che Humboldt scrive per Citrine (il suo dono) ricorda proprio questo: "noi siamo esseri soprannaturali" (1254). Questi maestri sono quasi delle icone viventi, in grado di avere un effetto concreto sui propri sodali, allo stesso modo in cui lo sciamano cattura magneticamente l'attenzione dell'adepto (Trevi 2022b) o, appunto, le icone veicolano la presenza reale della divinità o del santo rappresentato (Trevi 2018a, 58, 204-205 con riferimento a Florenskij 1977).

Solo la vicenda esistenziale eccezionale può così avere valore; non è la gloria che consacra l'unicità – come voleva il mondo greco²⁰ – bensì la malattia: "Al di là della varietà e delle malattie, il singolo individuo è per natura, costitutivamente e necessariamente, malato: inadeguato alla pressione del mondo, destinato a perdere la partita in qualunque modo la giochi" (Trevi 2021b, 12; e si veda pure Trevi 2011). Non a caso "su un punto l'artista è veramente unico: nel rapporto con la propria nevrosi"²¹ (e oltre ai casi presentati si ricorda *en passant* anche il suicidio di Primo Levi; Trevi 2020a, 34). Assolutamente paradigmatico Metastasio che mette in risalto la propria debolezza emotiva nei confronti delle fantasie che egli stesso crea: è una perfetta figura di una mente "bifida" e "siamese" (Trevi 2018a, 51), una e bina.²² Quella di Metastasio è una

20 Bonazzi 2020, 50.

21 Trilling 2015, 51.

22 Si veda in proposito anche l'analisi treviana di un racconto di Malamud, *Cavallo parlante* (Malamud, 20).

scissione tipica della logica delle due vite; è però una scissione risolta, definita e consapevole che connota un'identità. Anche uno *stalker* come Patten, variante contemporaneo-nevrotica del modello metastasiano, lo esemplifica perché anch'egli compiutamente doppio: Patten è contemporaneamente Lucignolo e Grillo Parlante²³ (Trevi 2018a, 113). Il narratore di Trevi invece non ha ancora raggiunto uno statuto di concretizzazione unitaria, e quindi 'non esiste': i suoi interlocutori sono proprio il tessuto con cui ha costruito la sua specificità singola e l'argine alla paura e al dolore che la singolarità produce: ma paradossalmente a quella paura e a quel pericolo ci si 'deve' consegnare per opporsi all'impersonalità e provare ad esistere facendo morire il vecchio 'io' e superando il non essere, potenziando e dando un senso a quelle ineliminabili illusioni con le quali *everyman*, attraverso la costruzione di una mitologia personale nutrita da fatti o sensazioni ritenute irripetibili, cerca di defenestrare il senso della propria nullità individuale (Trevi 2018a, 24).²⁴

In ogni caso, pur significativamente variata, si ripete la legge della vita come sostanza doppia o delle due vite, siano esse quelle siamesi, unite *ab origine*, o quelle che si succedono nell'iniziazione. Di vita non ce n'è una sola: l'espressione due vite può essere intesa come allusione a una rivelazione iniziatica: *le vite sono sempre due* (come hanno insegnato anche, una volta in più, le vicende di trasformazione-scomposizione di Carlo primo e Carlo secondo di *Petrolio*; non a caso nel libro dedicato al capolavoro pasoliniano si legge: "il dolore per la perdita del proprio doppio è uno dei più strazianti che si conoscano"; Trevi 2012a, 157). Il titolo del libro di Trevi non rimanda solo a un'appartenenza statutaria di genere, la biografia, bensì alle due esistenze del narratore, la prima, non individuata, e la seconda, seguente alla congiunzione con l'alterità eccentrica, capace di 'animare' e 'sedurre' il soggetto e portarlo a

23 Anche una figura come Asor Rosa rientra in questo paradigma, Trevi 2018°, 114-115 (fusione del professore e del comunista).

24 "Un rumore di foglie nel vento, lo sguardo di certi animali, l'effetto di certi odori...ognuno ha i suoi modi, i suoi piccoli strappi nel tessuto resistente dell'abitudine e della necessità. [...] Credo che tutti questi vacillamenti, queste transitorie e microscopiche esperienze religiose, siano una risposta del singolo alla fondamentale, necessaria *impersonalità* di ciò che ci circonda" (corsivo del testo).

una sua identità specifica attraverso la dinamica amicale.²⁵ Le teorie pitagoriche meditate da Rosselli vertono proprio sull'idea che l'iniziato è colui che conosce la propria vita anteriore, l'esistenza antecedente a quella presente, vale a dire recupera la sua unità. Si potrebbe allora dire che le stimate auratiche, dallo stato d'eccezione all'attività di mediatore, conferiscano alla personalità straordinaria una fisionomia reale ma al contempo, seguendo una logica duale, mitica: sono personaggi che si muovono nel mondo ma non vi appartengono completamente; in questo senso le pagine di Trevi sono pseudo-biografie, configurandosi piuttosto come ritratti di iniziati o come icone di Florenski, opere in cui i soggetti ritratti non rimangono chiusi nel perimetro della *fictio* ma divengono presenze 'reali'.

L'amicizia del personaggio unico riveste un particolare valore curativo, donando al soggetto non formato conoscenza e vita: è entro tale dimensione iniziatica che viene ripensata la stretta fenomenologia del 'romanzo d'artista' cui le opere di Trevi possono essere in prima battuta assimilate, vista la centralità del genio malato e isolato, il *topos* estetizzante per antonomasia, evocato – oltre ad essere incarnato dai protagonisti – nei suoi enzimi costitutivi e originari (oltre a Baudelaire-Poe, Werther, isolato e suicida,²⁶ Filottete, l'eroe greco simbolo della solitudine dell'artista di cui discute Trilling²⁷ e che Garboli 'dona', come già notato, al narratore). Ci si trova così di fronte non solo a esteti egoriferiti ma soprattutto a punti di riferimento: in questa dinamica relazionale sembra esprimersi un desiderio o nostalgia di 'maestri', di figure che pur in modo tra loro differente, e secondo metodi non convenzionali, offrano un orizzonte sia culturale sia esistenziale; la contemporaneità ha in effetti consacrato la presenza

25 Si consideri anche questo passo dedicato all'*Autoritratto nello studio* di Agamben: "Ne viene fuori un 'autoritratto' molto particolare, come di un Arcimboldo che invece di impiegare frutta o verdura per raffigurare i propri lineamenti, costruisce la sua immagine con un certo numero di incontri così decisivi da assomigliare a un destino. Questo metodo fa dell'identità una specie di centro vuoto, di spazio dell'accoglienza e della memoria abitato dalla presenza dei vivi e dei morti. Che si tratti di Giovanni Urbani o di Elsa Morante, di Martin Heidegger o di Patrizia Cavalli, sempre Agamben ci suggerisce che tutto ciò che gli è possibile dirci di sé in ogni momento della sua vita equivale a ciò che è capace di raccontare di una determinata relazione. E dunque l'autoritratto non può essere altro che una galleria di ritratti" (Trevi 2017b).

26 Trevi 2011.

27 Trilling 2015, 32.

di tanti maestri ‘di qualcosa’, vedendo crollare – facendo crollare – quelle mediazioni, quei garanti culturali che ancora nel secolo scorso ratificavano autorevolmente il valore estetico (Simonetti 2018, 35). Del resto, un libro come *The Game* di Alessandro Baricco, nel tracciare le mappe concettuali della rivoluzione tecnologico-digitale, ne sottolinea, non senza una certa simpateticità, la totale incompatibilità con le figure di mediazione, espunte e defenestrate a vantaggio di un contatto diretto tra fruitore e contenuti (Baricco 2018, 75-78 e *passim*).²⁸

2. *La vita individuale e la grande particolareggiatrice*

Si tocca qui un punto cruciale perché entro queste coordinate il discorso di Trevi sembra puntare il dito verso una colossale rimozione che scorre nelle vene della modernità; la rimozione del Singolo, della vita individuale, come individuali sono i soggetti eccentrici e come il divenire individuo sia il risultato dell’iniziazione.

Non a caso le pagine treviane esprimono una storia genealogica di tale rimozione, che si esplica secondo due direzioni fondamentali.

La prima riguarda l’insignificanza dell’esistenza singola all’interno del meccanismo anonimo ed inerziale della Vita: è un tema già posto nell’antichità classica e che si evidenzia ancora in Leopardi. Un passo de *Sull’anima* di Aristotele²⁹ pone infatti la questione del senso della vita individuale di fronte alla Vita come sostanza e sistema impersonale che si riproduce. In questa linea concet-

28 Del resto, ma il discorso andrebbe affrontato in modo specifico, esiste in Trevi qualche nervatura antitecnologica: Trevi 2018a, 14-15. Sul rapporto tra narrativa italiana contemporanea e nuove tecnologie sia concesso il rimando a Rondini 2020.

29 “La funzione più naturale degli esseri viventi [...] è di produrre un altro individuo simile a sé: l’animale un animale e la pianta una pianta, e ciò per partecipare, nella misura del possibile, dell’eterno e del divino. In effetti è questo che tutti gli esseri tendono [...]. Poiché dunque questi esseri non possono partecipare con continuità dell’eterno e del divino, in quanto nessun essere corruttibile è in grado di sopravvivere identico e uno di numero, ciascuno ne partecipa per quanto gli è possibile, chi più e chi meno, e sopravvive non in se stesso, ma in un individuo simile a sé, non uno di numero, ma uno della specie” (Aristotele 2001, II, 4). Il passo è sottolineato da Trevi nella sua recensione a un volume che lo discute e lo analizza proprio in relazione alle dinamiche tra Vita come entità impersonale e vita come singolarità: Bonazzi 2020, 23.

tuale viene inserito anche Leopardi che nello *Zibaldone* annota: “L’uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale”.³⁰ Queste e altre riflessioni leopardiane³¹ innescano nelle pagine di Trevi una dicotomia fondamentale tra eccezione e disincanto, con la prima che rappresenta l’opportunità di dribblare l’esistenza come dispositivo impersonale, mentre il secondo è il frutto della inevitabile consapevolezza della *dura lex* della sovraindividualità della Vita; non a caso il poeta recanatese aveva puntato l’attenzione sui giovani, più propensi a illudersi: “Perché la loro sensibilità è refrattaria all’universale, e dentro loro alberga la convinzione che sia possibile ‘trovare il mondo assai diverso’ dalle sue leggi immutabili, almeno dal punto di vista individuale. Chi ancora non conosce la vita, insomma, confida nell’eccezione” (Trevi 2016, 493). Qualche anno prima delle pagine leopardiane, un eroe della modernità, il Fabrizio del Dongo della *Certosa di Parma*, aveva già portato a contrasto la propria individualità con i destini generali; non sono forse le pagine stendhaliane, Garboli *docet*, “il paradigma simbolico [...] dell’estraneità dei bisogni e delle illusioni individuali rispetto ai grandi disegni collettivi”?³²

Occorre relazionarsi,³³ quindi, ma solo, possibilmente, a una personalità eccezionale: viene ammesso un contatto con la specie ma solo se è rappresentata da un individuo iniziatico. Il contatto con lo stato d’eccezione è l’unica concessione tollerabile al dominio della vita collettiva e impersonale; anche il dono rientra in questa logica: il dono di un’idea (quelle che Garboli lascia a Trevi e a Vallora rispettivamente per un libro su Metastasio e uno su Watteau; Trevi 2018a, 178-179) è la prosecuzione di sé in un altro: ma si tratta di una impersonalità anch’essa eccezionale, che configura una discendenza di anime uniche; allo stesso modo Trevi cura il romanzo postumo di Rocco Carbone

30 Leopardi 2001, 4 dicembre 1832.

31 Ivi, 25 luglio, 2 agosto 1821.

32 Garboli 2002, 141.

33 Necessità valida anche per i libri: Trevi 2020d: “Il filo rosso di queste meditazioni ci sembra quello della teoria del ‘buon vicinato’, che risale ad Aby Warburg, che oltre ad essere stato un formidabile precursore nella storia dell’arte e nello studio dei simboli, diede forma a una biblioteca che nacque come privata ed è diventata un vero e proprio patrimonio dell’umanità. Ebbene, alla base dell’intuizione di Warburg c’è il fatto che i libri non esauriscono mai in sé stessi i loro significati, come se fossero autosufficienti monadi verbali, ma ne generano di nuovi e impreveduti attraverso il loro accostamento: ovviamente nella mente di chi legge, ma anche sugli scaffali di una biblioteca o di una libreria”.

(*Per il tuo bene*) e legge i russi (il dono di Pia). Sono forse, questi, anche modi di recepire i desideri altrui, in una riproposizione *sui generis* della fenomenologia di Girard. La relazionalità iniziatica si innerva su una dinamica amicale come forma di socievolezza con spiriti solitari: quelli di Trevi sono anche *Libri degli amici*, come recita il titolo del libro di Hofmannsthal; sono pure, eredi del *Simposio* platonico, riunione di spiriti d'eccezione.³⁴ È infatti l'amicizia, non l'amore, il sentimento capace di reggere questo compito come dimostrano le pagine qui analizzate, a loro modo una vera e propria 'ontologia' dell'amicizia. Il narratore treviano potrebbe veramente affermare, come Nathan Zuckerman alla sorella di Coleman Silk ne *La macchia umana*, "Sono diventato amico di Coleman verso la fine della sua vita" (Roth 2019a, 761). Il singolo è il valore primo ma, alla luce della logica duale, non deve trasformarsi in una gabbia narcisistica, in una irrelata autodeterminazione kantiana; Narciso è una personificazione, si potrebbe dire hillmaniana, di una patologia.³⁵

La seconda forma di defenestrazione dell'individuo riguarda invece il risucchio dell'esistenza singola all'interno delle costrizioni e pressioni esercitate dalle forme della vita amministrata e delle convenzioni sociali, sempre più esigenti nel progredire della civiltà, con il soggetto incasellato nel sistema, massificato e soggetto a forme di controllo economico-politico. Tale dialettica collettività-singularità è presente peraltro già in Platone in un passo della *Repubblica* in cui l'entità collettiva è descritta in termini spregiativi come un "grosso animale" che segue e diffonde idee superficiali e stereotipate (quelle propugnate per Platone dai sofisti);³⁶ la metafora del grosso animale è ripresa da Trevi³⁷ attraverso le pagine di Simone Weil: per Platone, nell'interpretazione della filosofa, la prima causa di lontananza dell'anima dalla verità e dalla conoscenza è rappresentata dal corpo, con le sue necessità e i suoi appetiti, mentre la seconda dalla società

34 Il concetto di socievolezza e i riferimenti a Hofmannsthal e Platone sono in Trevi 1998.

35 Trevi 2021a, 5-6.

36 Platone 2007, VI, 493b-c.

37 Trevi 2020g: "La bellezza è sempre, in qualche modo, la reazione del singolo alla pressione insostenibile del mondo. Molti libri che oggi hanno successo non sono brutti, ma potrebbero essere scritti anche da qualcun altro. È un tipo di letteratura dove, insomma, prevalgono delle categorie universali, psicologiche o sociologiche: l'essere donna, l'appartenenza a un cetto o un'etnia, le convinzioni politiche o morali... [...]. Gli scrittori non dovrebbero mai, mai veicolare opinioni accettabili per mezzo della scrittura, perché le opinioni [...] appartengono alla collettività, a ciò che Simone Weil definiva 'il grosso animale'".

e dalle idee collettive (Weil 2014, 96).³⁸ L'eroe moderno per eccellenza di questo paradigma potrebbe essere il "Bartleby" di Melville, racconto strutturato sul sottrarsi del singolo ai desideri collettivi (Trevi 2022a).

A partire da Montaigne, che rivendica la scelta di studiare un essere particolare, vale a dire se stesso, la passione per l'ente *singularis* ha una rilevante portata gnoseologica perché catalizza i nodi della modernità e le sue contraddizioni: dallo svilupparsi parallelo e ossimorico dei diritti dell'individuo e di forme di potere e di controllo impersonali e cogenti fino all'espressione social dell'originalità di massa (Mazzoni 2014); non a caso la contemporaneità si affida sempre di più al particolare, non credendo né al vero (l'universale) né al reale (il possibile aristotelico, possibile e quindi credibile): "il possibile non è in sé credibile, e faticiamo a credere persino a quello che si dice essere avvenuto, anche se non possiamo trovare altra fonte di verità che nell'accaduto. L'oggetto delle 'storie vere', allora, è il particolare: [...] il meccanismo di accesso all'universale si è inceppato" (Donnarumma 2014, 211). Tesi certamente avvalorate anche dal risucchio del singolo nell'odierna fenomenologia dello sciame digitale, che snatura l'individuo in un 'qualcuno anonimo' (Han 2015, 24).

Ecco perché la letteratura diviene allora il perimetro che consente di fissare l'unicità individuale, con uno slittamento di una prerogativa di genere, quello biografico,³⁹ all'intero codice letterario. La letteratura è il solo tra gli ambiti dello scibile umano a poter vantare tale peculiarità, questa differenza assoluta, che costituisce una rivendicazione, quasi una difesa, del suo valore, non estranea alla presenza liminale del 'romanzo d'artista' nella poetica treviana: la letteratura non solo si occupa dell'unico ma è unica. La focalizzazione su un destino singolo consente inoltre di meglio configurare il raggiungimento di un sapere e di concretizzazione identitaria per il narratore stesso, cui si accennava sopra. Il letterario come unicità è in effetti un vero caposaldo del pensiero di Trevi: "Il ruolo del singolo, nell'ordine delle cose, non è facilmente comprensibile, ha tutta l'aria di un lusso e di uno spreco" (Trevi 2018a, 24); in una prospettiva strettamente razionalistica "l'esistenza, dal punto di vista individuale, non possiede nessun valore – conta solo la specie" (ibid). Si veda anche: "solo

38 Nell'ambito della critica alle idee comuni e convenzionali Trevi richiama anche una linea Gadda-Arbasino (Trevi 2020e, 120).

39 "L'arte si pone dalla parte opposta delle idee generali, non descrive che l'individuale, non desidera che l'unico" (Schwob 2012, 13).

sfuggendo all'astratto e all'universale la letteratura può vantare una differenza totale rispetto ad ogni altro ordine di sapere" (Trevi 2016, 494); "George Eliot ha centrato [...] la natura specifica, e irrinunciabile, dell'immaginazione letteraria: che è la scienza del singolo individuo, considerato come un viluppo di 'circostanze' irripetibili" (Trevi 2019b, 16); "L'unica cosa che bisognerebbe veramente studiare sono i singoli esseri umani, ovvero la *filosofia del singolo*" (Trevi e Silva 2016, 110).⁴⁰ Ancora: "Rimango convinto che queste definizioni scientifiche possiedono un valore che arriva fino al punto in cui l'individuo, proprio perché è un individuo, scarta di lato, e dopo, dietro quella curva, non c'è nome che lo possa inseguire" (Trevi 2020a, 36), concetto ribadito a proposito delle astrazioni tipiche dell'*habitus* mentale di Rocco, fossero quelle "sociologiche" – che azzerano appunto l'unicità di ogni destino – con cui Carbone ricostruiva la sua vita ("perdeva di vista la singola persona a vantaggio di astrazioni sociologiche verosimili ma approssimative, come tutto ciò che riguarda l'umanità in generale" (47); le stesse formule semiologiche di Rocco così invisibili al narratore rientrano nel medesimo paradigma) o quelle psichiatriche che innervano i suoi romanzi (69). Non è difficile ritrovare il concetto in altre pagine treviane⁴¹ (peraltro già *Il viaggio iniziatico* si pronunciava in tal senso; Trevi 2013a, 98), soprattutto laddove tocchino nozioni e autori che esaltano la dimensione irripetibile e anti-universale dell'esistenza come la fenomenologia dell'istante di J. Risset o l'ultimissimo Barthes;⁴² del resto nei romanzi di Philip Roth si definisce la letteratura come la "grande particolareggiatrice" (Roth 2019b, 266).⁴³ Forse, andrebbe tenuta ancor più in considerazione in questa sede la dicotomia dei Felici Pochi – particolari e unici – e degli Infelici Molti

40 Corsivo del testo.

41 Trevi 2020c, 51-52; Trevi 2018b; Trevi 2017a; Trevi 2012b; Trevi 2019c; Trevi 2021h.

42 Trevi 2014b. Il riferimento a Barthes 2010.

43 In fondo uno dei primi gesti, se non il primo, di uno scrittore come Philip Roth è stato di tipo dissacratorio verso la propria tradizione culturale tanto da suscitare le reazioni polemiche di illustri intellettuali: "*Nel Lamento [di Portnoy]*, l'impareggiabile maestria dello stile è messa al servizio di una tonalità grottesca che non conosce più cautele o censure. Lo scandalo fu tale che addirittura Gershom Scholem, l'eminente filosofo e studioso della Cabala e del misticismo ebraico, professore all'Università di Gerusalemme, scese in campo definendo quello di Roth 'il libro auspicato da tutti gli antisemiti'. Ma cosa è possibile tradire, se non ciò che amiamo? E come può un artista essere sé stesso e rispettare le regole dell'appartenenza?". Trevi 2017c.

– generici e collettivi – del *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante, scrittrice assolutamente presente nell’officina di Trevi, nonché una delle autrici di riferimento di Garboli. Da questa poetica deriva anche il fascino per il nesso tra l’eccezionalità/unicità e la sua carica anarchica: infatti “ciò che va preservato è il singolo, la sua fondamentale anarchia. La legge del singolo è molto semplice: tutto quello che pensa è sbagliato, come tutto quello che ha pensato e che penserà” (Trevi 2020g).

Il discorso prosegue anche per via antifrastica laddove evoca un eroe negativo che contraddice l’unicità, anzi personifica il suo contrario, come il protagonista de *Il Nipote di Rameau* di Diderot, il quale viene così definito nel testo francese: “rien ne dissemble plus de lui que lui meme” (Trevi 2018a, 167; anche se, forse, qualcosa dell’anticonformismo del personaggio di Diderot, l’essere cioè fuori dagli schemi sociali, passa agli antieroi treviani).⁴⁴ Similmente, non è un caso che Trevi critichi gli amici ogniqualvolta decidano di seguire un modello (Ingravallo, Martin Eden, Jay Gatsby per Rocco; Trevi 2020a, 16-18, 45-46; Lolita nella riscrittura di Pia, 58-59) che inevitabilmente tende a schiacciare il singolo entro un perimetro impersonale; peraltro la stessa Pia ama molto il passaggio dell’*Onegin* di Puškin in cui Tatiana scopre che Onegin copia da Byron, vale a dire non è unico.⁴⁵ In questo senso i ‘casi clinici’ di Trevi seguono una poetica *singularis*, diversa da quella dei fondativi casi freudiani, nei quali, come osserva Hillman, conta l’idea più che la persona e la sua soggettività; leggendo il caso di Dora, quello che assume valore dominante non è la singola individualità con le sue affezioni bensì “l’intima struttura di un disordine nevrotico” (Hillman 1984, 7), non la storia di una sofferenza particolare ma il ritrovamento, geniale quanto si vuole, di uno schema generale. Ci si trova all’interno di un perimetro molto vicino all’idea dell’*individuum non ineffabile* e a quel paradigma indiziario focalizzato su casi, dati e situazioni individuali che costituivano, proprio in quanto individuali (Ginzburg 1979, 65, 71 e *passim*),⁴⁶ gli strumenti di metodi e pratiche quali la semeiotica medica

44 Vedi Trilling 2015, 59.

45 Puškin 1996, 343 (“Che sia un’imitazione, / un meschino fantasma, o anche / un Moscovita nel mantello di Harold, / una riedizione di capricci altrui, / un dizionario completo di parole alla moda? / Non sarà una parodia?”).

46 Per la tradizione spitzeriana basata sull’espressione *individuum non est ineffabile* si veda Ginzburg 2021, 63. Il dettaglio ha avuto una certa importanza anche nella teoria fotografica di Barthes: Ceserani 2011, 23.

e l'attribuzione di opere d'arte, nonché la psicoanalisi e in fondo la stessa arte del racconto; non è allora un caso che le opere di Trevi si muovano proprio su questi territori, la malattia psichica e la ritrattistica, in cui si manifestano e si esaltano i tratti e le tracce dell'unico singolare.

Di qui il reiterato interesse per la tematica, a costruire quasi una storia della Grande Rimozione (del singolo) nella quale entrano, per menzionare testi certamente noti a Trevi, alcune pagine di *Falbalas* di Garboli⁴⁷ e *La camera chiara* di Roland Barthes che come noto proponeva una “scienza del soggetto” e soprattutto la “scienza impossibile dell'essere unico” (Barthes 2003, 72), il cui primo oggetto era, per il semiologo francese, la foto della madre bambina al Giardino d'Inverno. Il fotografo, l'autore di quello scatto, viene definito da Barthes, con un'espressione che qui non si può non notare per quanto detto prima, “il mediatore di una verità” (72). La stessa cultura ebraico-americana presente nell'officina dello scrittore converge in tal senso: ne *Il dono di Humboldt* Citrine lamenta la fine dell'individuo,⁴⁸ mentre Lionel Trilling sviluppa una riflessione sul concetto di autenticità e sulla dialettica freudiana individuo-società,⁴⁹ nonché sul modello consumistico di massa che solo apparentemente lascia libero l'individuo, forzandolo di fatto ad assumere bisogni e comportamenti capillarmente suggeriti dal Sistema.⁵⁰ A sigillo di tutto questo discorso⁵¹ si può porre la vicenda del Coleman Silk de *La macchia umana* di Philip Roth, vicenda che è un vero e proprio manifesto dell'individualità come dato problematico: Coleman, professore universitario di lettere classiche, è nero ma la sua pelle è così chiara da indurlo a far credere a tutti, perfino alla moglie, di essere un bianco, assumendo in più l'identità di ebreo: Coleman si pone così in uno spazio esistenziale del tutto personale, ancor più evidente quando viene allontanato dall'università per un doppio senso a

47 Garboli 1990, 159. A proposito della famiglia Agnelli e dell'importanza del cognome, scrive Garboli: “una totale adesione [...] era stata concessa al proprio cognome. [...] Tutto ciò che appartiene al singolo, all'individuo, era non solo cancellato, ma, secondo coerenza, svalutato: l'individuo *non esiste*” (corsivo di Garboli).

48 Bellow 2008a, 1133.

49 Trilling 2018, 200-201 e *passim*.

50 Trilling 2015, richiamato da Tagliapietra 23.

51 Forse non estranea a tale prospettiva la stessa dialettica *communitas-immunitas* ravvisabile in alcune linee della narrativa contemporanea dedicate alla ricerca della massima solitudine; si veda Rondini 2018.

sfondo razzista utilizzato in una sua lezione e per aver stretto, a settant'anni, una relazione con Faunia, una donna umile parecchio più giovane di lui, relazione che lo rende ulteriormente invisibile alla comunità accademica: tassello finale alla sua ribellione contro la "tirannia del noi" (Roth 2019a, 517) e alla sua "lotta appassionata per la propria preziosa unicità" (605), tanto più emblematica per il fatto di svolgersi nel New England, la regione americana dell'individualismo (754); ma per il professor Silk la stessa storia del Novecento conta tra i suoi orrori pure "la degradazione della vita individuale" (571; e un discorso simile si potrebbe svolgere per un altro personaggio del romanzo, Delphine Roux); ne è ulteriore prova la stessa tirannia della collettività benpensante nell'America dell'*affaire* Clinton-Lewinski.⁵²

La letteratura in chiave iniziatica si nutre di cultura psicologico-psicoanalitica, assumendo una fisionomia per certi versi sincretistica. Infatti aiuta non poco a precisare ulteriormente la filosofia del singolo la tradizione junghiana, a partire da Jung stesso. Il concetto di individuazione è la base del pensiero dello psicoanalista: essa definisce "lo sviluppo dell'individuo psicologico come essere distinto dalla generalità, dalla psicologia collettiva" (Jung 2011, 501).⁵³ Per Jung, però, l'individuazione non è in opposizione radicale alla società e anzi deve generare "una coesione collettiva più intensa e più generale" (502). Vi è poi Ernst Bernhard, conosciuto e frequentato anche dal padre di Trevi, Mario, noto psicanalista,⁵⁴ nonché da Amelia Rosselli;⁵⁵ è lo stesso Mario Trevi a sottolineare l'importanza che per Bernhard riveste il concetto di individuazione: "Tutto il

52 "Uno scenario di spregevole conformismo costituisce lo sfondo più adeguato per la vicenda umana di Coleman Silk e della sua amante Faunia Farley, che si dispiega in una società inesorabilmente soggiogata da un'intransigente 'tirannia della decenza', il complesso apparato ricattatorio tramite il quale la collettività imbriglia l'autonomia delle pulsioni individuali e le indirizza nel solco remissivo della condiscendenza. Il conflitto tra fragilità dell'io' – ovvero il distillato degli impulsi emotivi con cui l'essere umano lotta per affermare la propria specifica irripetibilità – e solidità del 'noi' – la forza coercitiva e intirizzita con cui la società impone al soggetto di conformarsi a una volontà plurale, che ne condiziona prepotentemente il comportamento – è una tematica che attraversa tutta la narrativa di Philip Roth, a partire da *Lamento di Portnoy* (1969) fino a *Indignazione* (2008), passando per *Il teatro di Sabbath* (1995) e i romanzi dell'*American Trilogy* (1997-2000)" (Alvino 2013).

53 Per una lettura e interpretazione di *Tipi psicologici* si veda M. Trevi 2020.

54 Per una ricostruzione dell'arrivo di Bernhard in Italia e della sua attività si veda Schiavoni 2019.

55 Si veda Carpita 2007.

suo pensiero ruotava attorno al conflitto che oppone ciò che in noi è collettivo e ci viene trasmesso attraverso l'educazione e la cultura e ciò che invece appartiene alla sfera del singolo. Bernhard puntava molto sull'affrancamento dal collettivo, sullo sviluppo di un destino individuale. [...] Per lui la cosa più importante era il processo di differenziazione dall'eredità collettiva, dal mondo dei 'genitori', in senso proprio e in senso ampio.”⁵⁶ Per Bernhard

la meta ideale a cui tende il processo di individuazione è quella della totalità individuale: questa consiste nell'accettazione e nella realizzazione di tutti gli elementi e di tutti gli strati che si trovano in noi – siano essi alti o bassi – e nel loro ordinamento armonioso intorno a un centro, il Sé. Ideale in aperta opposizione con il Super-io (Freud), espressione di un ethos generale e collettivo, che, in contrasto con la struttura individuale del singolo, lo costringe sopprimendo qualsiasi elemento divergente, a riconoscere il suo contenuto senza avere riguardo alla propria totalità e particolarità psichica (151).

Importante sottolineare come nel pensiero dello psicoterapeuta la massima capacità di individuazione pertiene al folle, al non integrato, al *border line*.⁵⁷ Trevi, tornando ad Emanuele, accentua il dato individuale rispetto a Jung e allo stesso Bernhard, che parimenti vede l'individuazione in rapporto con il mondo collettivo (151-152), senza contare che nessuno dei protagonisti di *Sogni e favole* o *Due vite* veicola un'idea di felicità e “ordinamento armonioso”, che in Bernhard assume oltretutto una connotazione in senso lato sacro-religiosa. Il valore della relazionalità non si dissolve del tutto nemmeno in Trevi anche se persiste in una variante centrata su rapporti minimi seppur altamente significativi: sia l'eroe che il narratore sono in una condizione disforica uguale e contraria, il primo perché si è individuato troppo, il secondo perché si è individuato troppo poco: il loro rapporto, integrazione minima con la specie umana pena il dissolversi nell'indistinto, salva entrambi. Ci si trova all'interno di dinamiche significativamente presenti in autori contemporanei, da Walter

56 E. Trevi - M. Trevi 2007, 53. In questa prospettiva si esprimono alcune pagine di *Mitobiografia* come quelle dedicate alla contrapposizione tra entelechia karmica ed entelechia collettiva; Bernhard 1969, 21.

57 “Se si definisce l'individualità partendo dal negativo, essa è ciò che ci distingue da 'gli altri'. In questo senso essa è anche l'“anormale”, l'insolito, il mostruoso. [...] È la fuga nel deserto, il viaggio verso l'isola, l'isolamento [...] I due grandi pericoli in agguato sono qui la crocifissione da parte della 'moltitudine' o la follia. Solo chi si espone a questi due pericoli e vince, ha in sorte l'“individuazione”” (Bernhard 1969, 100).

Siti a Philip Roth: il narratore treviano non individuato potrebbe quasi dire ‘Mi chiamo Emanuele Trevi come tutti’, per riprendere il famoso incipit di *Troppi paradisi* di Walter Siti,⁵⁸ testo che nelle tematiche di spersonalizzazione e identità trova una delle sue dorsali principali;⁵⁹ dinamiche attive anche per i destini problematici dell’individuo ne *La macchia umana* di Roth in cui però sembra affondare la possibilità di salvezza: nel romanzo dello scrittore americano le forze collettive e impersonali sopraffanno l’individuo, visto l’ostracismo accademico nei confronti di Coleman, allontanato per una frase ritenuta razzista da alcuni studenti di colore: il tentativo dell’uomo di liberarsi della propria identità razziale – è infatti afroamericano seppure di pigmentazione molto chiara – si capovolge in una nemesi.⁶⁰

Nell’officina di Trevi occupa un posto importante anche Hillman, se si pensa che gli interlocutori del narratore sono assimilabili a quelli che lo psicologo, sulla scia di Jung, chiama dèmoni, le pulsioni nascoste della propria psiche che assumono fisionomia umana:

Conosci te stesso alla maniera di Jung significa divenire familiari con i dèmoni, dischiudersi ad essi ed ascoltarli [...]. Entrare nella propria storia interiore richiede un coraggio simile a quello necessario per cominciare un romanzo. Si tratta di avere a che fare con persone, la cui autonomia può modificare radicalmente e perfino dominare i nostri pensieri e i nostri sentimenti [...]. Fittizi e reali allo stesso tempo, loro e noi, come fili siamo tessuti insieme in un mythos, in una trama, finché morte non ci separi (Hillman 1984, 69-70, corsivo del testo).

Hillman pone un nesso, a partire dall’idea platonica dell’esistenza come fuoriuscita dalla norma (Hillman 1991, 133-134), tra vite eccezionali e individualità (134-135), notando in particolare che le “norme senza

58 “Mi chiamo Walter Siti, come tutti”.

59 Il romanzo di Siti si basa su “un’identificazione del protagonista narratore in un *everyman* che è l’intero Occidente [...], giocando sulla polarità fra tipico e universalistico, da un lato, e una protesta narcisistica che vuole conservare l’individualità come irriducibile, dall’altro” (Donnarumma 2014, 156).

60 Inoltre, ne *La macchia umana* due forze uguali e contrarie (il puro e l’impuro, i moralisti e i violenti, la comunità sociale e Les Farley – il *vilain* ex-partner di Faunia che Nathan sospetta non estraneo all’incidente stradale che ha procurato la morte di Coleman e Faunia – sono accomunate nell’essere entrambe contro l’individuo e distruggono Coleman (Roth 2019a, 760).

patologizzazioni nelle loro immagini attuano un processo di normalizzazione sulla nostra visione psicologica, fungendo da idealizzazioni repressive, che ci fanno perdere il contatto con le nostre individuali anormalità” (135).⁶¹ Si stabilisce così un legame tra eccezionalità e individualità: l’eccezionalità è l’espressione massima dell’individualità, esemplata su personalità estreme, da Mosè a Cristo a Ulisse, figure che “presentano *infirmity*: invasamenti, errori, ferite, patologizzazioni” (ibid).⁶² Da questo punto di vista si può percepire l’esemplarità di Patten, con la sua travolgente sensibilità e urgenza emotiva che può ben rappresentare l’opposto dell’uomo mediano razionale, l’uomo “misuratore di tutte le cose, osservatore esterno, esterno anche alla propria sofferenza” (136) di cui parla Hillman. Il personaggio eccessivo ed anomalo manifesta nel modo più chiaro la sua essenza e la sua identità, quella ‘ghianda’ che per lo psicologo americano rappresenta il nucleo più profondo dell’unicità: la teoria della ghianda sorregge l’idea “che ciascuna persona sia portatrice di un’unicità che chiede di essere vissuta” (Hillman 1997, 21). Da qui deriva che tale soggetto abbia due vite, la vita inserita in un determinato contesto sociale e storico, scandita dai tempi biografici (quella che una normale biografia vorrebbe tracciare e che rappresenta solo la superficie di un’identità) e la vita che corrisponde alla sua essenza, alla ghianda, impermeabile a determinazioni e limitazioni, preesistente ‘da sempre’. Per questo molti grandi hanno smentito le biografie ufficiali o inventato autobiografie immaginarie, per preservare l’auraticità della ghianda e non ridurla al mero esito di un meccanismo di causa ed effetto. Una fenomenologia della doppiezza che si riverbera anche nella scelta di un nome diverso da quello anagrafico: la personalità eccezionale non solo ha due vite, ma anche due nomi (230). Occorrerà però notare che sebbene Hillman, come Trevi, metta in primo piano il genio, tuttavia ritenga che la ghianda della specificità alberghi in ogni essere, anche ‘normale’ (312), a conferma che il discorso sull’eccezionale sia in fondo al servizio del valore più alto, l’unicità, da Hillman contrapposta ancora una volta a tutte le astrazioni e classificazioni sociologiche generali (317). Si può forse aggiungere che con la teoria della ghianda, con questo nucleo essenziale, interiore, si conferma e si esplica ancor

61 Si veda anche Ivi, p. 146: Atena incarna la “necessità che ci incalza sotto forma di presanti richieste di adeguarci a immagini che sono *représentations collectives*”.

62 Corsivo del testo.

di più un certo antistoricismo del discorso treviano (non certo un demerito per chi scrive), una insofferenza verso il grosso animale e la vita amministrata, visibile anche nelle stesse componenti contro-culturali della teoria iniziatica, se si pensa che il primo titolo di *Viaggi iniziatici* sono le *Lettere dello yage* della coppia Burroughs-Ginsberg dedicate al lisergico viaggio sudamericano e alle sostanze psicotrope provate; si ricordi al riguardo che il discorso sulla letteratura come grande particolareggiatrice, sopra richiamato, ha come obiettivo polemico la politica, ambito negativamente generalizzante: la politica è appunto la “grande generalizzatrice” (Roth 2019b, 266).

Si potrebbero trovare anche qui le ragioni del recupero nelle pagine treviane del modello socratico, per definizione antagonistico alla *polis*, presente in Pierre Hadot (Trevi 2018b): le opere di Platone e Senofonte cercano di fare “il ritratto letterario di Socrate, si sforzano di far sentire la sua originalità, la sua unicità. Questo bisogno nasce sicuramente dall’esperienza straordinaria che rappresenta l’incontro con una personalità incomparabile” (Hadot 2005, 101). La natura dialogica e relazionale della personalità di Socrate rinasce in Patten, con la sua “provocazione socratica” (Trevi 2018a, 88) mirata a svelare l’identità profonda dei personaggi fotografati e che spesso si configura come quella di un tafano che sottopone a critica le convinzioni del proprio interlocutore (Hadot 2005, 43-45; il narratore *in primis*) anche se, diversamente da questa sua configurazione contemporanea, il Socrate antico sacrifica la propria individualità in nome del Logos (51). Non si dimentichi in che modo Ravelstein viene ascoltato e quasi venerato dai suoi studenti-adepti: “Erano la sua squadra, la sua ciurma, i suoi discepoli, i suoi cloni che vestivano come lui, fumavano le stesse Marlboro, e trovavano in questi passatempi una continuità tra i fan club dell’infanzia e la terra promessa dell’intelletto verso la quale Ravelstein, il loro Mosè e il loro Socrate, li stava guidando” (Bellow 2008b, 1724).

3. Dal ritratto alla morte

Tutto il discorso sull’unicità individuale pone il ritratto a proprio codice espressivo elettivo. I libri di Trevi sono ritratti scritti (Trevi 2020a, 18), una forma ibrida che recupera alla letteratura un genere tipicamente artistico-pittorico e che, considerata la sua origine, rappresenta una lente d’approccio ai propri referenti, un codice di messa a fuoco; il ritratto consente di posizionarsi, o di

provare a posizionarsi, a una giusta distanza dal modello,⁶³ né troppo vicino né troppo lontano, esattamente come si comporta il narratore nei confronti dei suoi interlocutori. Si tratta anche di riscattare la singola traccia, il micro-evento o la piccola sensazione, tutti i dettagli sparsi di un individuo, in una trama complessiva di senso: il ritratto è anche un particolare dispositivo di totalità. A proposito dei ritratti fotografici di Patten, Trevi scrive in un passo che è anche una dichiarazione di poetica: quello che Patten cercava “era l’individuo in senso assoluto, quella porzione irriducibile di vita concreta che si sottrae ad ogni forma di genericità, che vale solo per chi la vive, e che fa di ogni essere umano il primo e l’ultimo della sua specie [...], quello in cui tutte le regole si dissolvono nell’eccezione che sei tu, solo tu” (Trevi 2018a, 76-77).

La fenomenologia treviana del ritratto interessa diverse arti (pittura, letteratura e fotografia) e si esplica *in primis* come presenza di ritratti nella propria opera: in *Sogni e favole* si menziona quello di Carlo VI d’Asburgo ad opera di J. G. Auerbach (49); si riproducono e analizzano il *Ritratto di musicista* di Pontormo (79), il dipinto che ritrae Metastasio opera di P. Batoni o di M. Van Mytens (96), i ritratti fotografici di Giovanni Forti (scatto di Marco Delogu per la copertina dell’*Espresso* del 9 febbraio 1992, p. 158) e di Amelia Rosselli (164) ad opera di Arturo Patten, il ritratto di Camilleri, sempre di Patten, oggetto di una vera e propria *ekfrasis* (185-186); entrano poi nel discorso i ritratti fotografici di Garboli nel libro di Giosetta Fioroni (134) e quello di Lévinas donato da Patten al narratore (168). La figura di Patten riveste ulteriore importanza perché osservatore acutissimo e affascinato del musicista di Pontormo, dell’*Annunciata* di Antonello da Messina, 185) nonché di un dipinto che, pur non essendo un vero e proprio ritratto (è una Madonna col Bambino), svolge una funzione importante in *Due vite: la Maestà* di Cimabue (197-198). Inoltre *Due vite* stesso si iscrive in tale perimetro e si presenta, lo si notava sopra, come un ritratto scritto (18), senza contare che il narratore in *Sogni e favole* esegue uno schizzo stilizzato di Patten seduto su una panchina poco dopo aver scoperto di aver contratto l’Aids: si presenta cioè come ‘pittore’, essendo stato iniziato all’arte del disegno (la presenza di ritratti pittorici e fotografici impatta naturalmente anche la

63 “Più ti avvicini a un individuo, più assomiglia a un quadro impressionista, o a un muro scorticato dal tempo e dalle intemperie: diventa insomma un coagulo di macchie insensate, di grumi, di tracce indecifrabili. Ti allontani, viceversa, e quello stesso individuo comincia ad assomigliare troppo agli altri. L’unica cosa importante in questo tipo di ritratti scritti è cercare la distanza giusta, che è lo stile dell’unicità” (Trevi 2020a, 18).

struttura semiologica dei testi qui presentati, che possono essere considerati da questo punto di vista dei foto/icono testi, statuto enunciativo da analizzare con specifico studio nel quale rientrerebbe la stessa ibridazione tra narrazione e parti saggistiche e di commento).

Il ritratto scelto da Trevi è principalmente il ritratto di un morto (in diversi casi, tra l'altro, 'giovane'), di uno spettro (Trevi 2018a, 165). Una scelta non scontata considerato che storicamente il ritratto raffigurava una persona viva, con tutte le difficoltà che ne conseguivano (Pommier 2003, 36); inoltre questo genere pittorico non è stato sempre e comunque votato all'unicità: infatti importanti teorie (Alberti) proponevano una unione tra persona reale e bellezza ideale: la seconda doveva 'correggere' le inevitabili imperfezioni della prima (si arrivava così a "superare l'individuale"; 32). Esisteva però la pratica del ritratto doppio (33), che naturalmente può essere messa in rapporto con *Due vite*.

Su questi presupposti si basa l'esplicitazione di modelli, sia nei testi (in Trevi 2020a, 130 gli *Esercizi di ammirazione* di Cioran)⁶⁴ sia in prefazioni, dichiarazioni e interviste: il Benjamin di H. Arendt, il Comisso di Naldini,⁶⁵ i ritratti di Cioran,⁶⁶ il Delfini di Garboli, i saggi di Baudelaire su Poe;⁶⁷ si pensi anche a *Ritratti di Fidelman* di Malamud (prefati da Trevi),⁶⁸ al ritratto di Lonoff in *Zuckerman scatenato* di P. Roth⁶⁹ e alla significativa attenzione verso una linea italiana contemporanea simboleggiata da *Ritratto* di Patrizia Cavalli⁷⁰ nonché la predilezione per testi diaristici come *Al giardino ancora non l'ho detto*, l'ultimo testo scritto da Pia Pera prima di morire (Trevi 2020a), il diario del decorso fatale della malattia o, se si preferisce, l'autoritratto di un morente (e in effetti lo stesso genere dell'autoritratto è oggetto d'attenzione).⁷¹ Sicuramente Trevi tiene presente anche alcune pagine de *La camera chiara* di Barthes (il ritratto di William Casby, 35-37) e di *Falbalas* di Garboli che non

64 Riferimento a Cioran 2012.

65 Arendt e Naldini sono esplicitamente ricordati in Trevi 2019g. Si veda Arendt 1995; Naldini 1985.

66 Trevi 2013b.

67 Trevi, 2013a, 106-108.

68 Malamud 2010.

69 Lo scrittore americano ha tra l'altro praticato l'arte del ritratto letterario (Roth 2004).

70 Cavalli 2019; si veda Trevi 2019e; il racconto della Cavalli, con il titolo *Ritratto*, era comparso in *Narratori delle riserve*.

71 Trevi 2018d.

solo contiene il saggio “Ritratti di Mattioli” ma anche alcune fotografie che sono veri e propri ritratti (quello di Niccolò Gallo e soprattutto di Micheline Presle nella copertina del volume). Infine, si potrebbe inserire nell’officina treviana anche un altro critico ben noto allo scrittore, Pietro Citati, il quale afferma che il compito del ritrattista è “di ritrarre una persona, non di costruire una scienza” (Citati 2015, 285).

Soprattutto *Sogni e favole* in esergo fa riferimento a *Il problema del ritratto* di Georg Simmel: il saggio del filosofo contiene *in primis* il richiamo all’arte come fattore di unicità, che sembra esprimere sottotraccia la dialettica tra vita impersonale e vita *singularis*: “Contrapponendosi alla variegata totalità della vita reale, che fluisce senza posa nutrendosi di una mescolanza di infiniti elementi eterogenei, l’arte, ogni arte, estrapola e mette in risalto un elemento solo, il mondo di uno specifico senso, una tra le molte possibilità di sentire e plasmare, e così facendo delimita un ambito che può attingere al mondo reale i contenuti più diversi per configurarli in base a leggi specifiche: questo è il rapporto generale tra la vita e l’arte” (Simmel 2020, 182); la stessa citazione simmeliana posta in esergo batte similmente sull’idea che il ritratto esprime l’*unità* di un volto e ne manifesti in tal modo l’anima: “quella che chiamiamo unità di un volto – cioè la comune animazione dei tratti, la sensazione del loro cooperare, il loro reciproco condizionarsi – si rivela o trova un sostrato nel fatto che il concorso e la coappartenenza di tutti quegli aspetti esprimono un’anima” (178). Il nesso simmeliano tra arte e vita contiene inoltre una sottolineatura delle dinamiche relazionali e di socievolezza; la vita non è una sostanza composta da enzimi tragicamente incompatibili: “l’arte procede dalla vita, e attinge al suo dinamismo pulsante le forze che le permettono di svilupparsi, per cui l’armonia che le cose trovano nel suo specchio, per quanto possa essere parziale, ci appare come una sorta di presagio, come una promessa: sembra dirci che gli elementi di cui è fatta la vita, nel fondo del fondo del proprio essere, non sono poi così disperatamente indifferenti gli uni agli altri e così irrimediabilmente inconciliabili come la vita spesso li fa apparire” (183). Il *côté* filosofico si arricchisce implicitamente anche delle teorie di Lévinas: il ritratto del pensatore francese donato da Patten al narratore è molto importante per il fotografo perché esprime la massima coincidenza tra volto ed essenza personale,⁷² il punto massimo di ricomposizione unitaria dell’identità. Del resto per il filosofo il volto rappresenta un dato di assoluta singolarità

72 Trevi 2018a, 168.

individuata.⁷³ Tale sostrato è forse rintracciabile nella lettura compiuta da Trevi del tema ritrattistico ne *La casa dei sette abbaini* di Hawthorne; nel romanzo, al ritratto sia pittorico sia fotografico, è infatti deputata la manifestazione della verità (nel caso specifico della malvagità di due personaggi e della innocenza di un altro, perfettamente visibili nella resa iconica; vedi Trevi 2021g, 16-18).

Simmel e Lévinas sono voci fondamentali di una riflessione che arriva a toccare un pensiero filosofico-letterario-artistico certamente noto a Trevi; prendendo le mosse dal lavoro di Delogu e dal concetto di ‘speciale’ agambeniano (Agamben 2005), Andrea Cortellessa ha scritto: “Se ritraggo qualcuno, in fondo, è sempre perché mi pare un essere speciale. Non in quanto personaggio famoso o rappresentativo, cioè un’icona nel senso principesco-cardinalizio del termine (come nella declinazione seriale del Warhol tardo che, del genere-ritratto, rappresenta insieme il culmine e la negazione). Ma perché io, qui e ora, lo prescelgo, lo incornicio, in qualche modo [...] lo monumentalizzo. Quell’essere speciale che è irriducibilmente individuo, contingente e inconfondibile, è allo stesso tempo anche, e misteriosamente, un perfetto rappresentante dell’umanità”⁷⁴ (è cioè speciale nel senso di Agamben, vale a dire rappresentante della specie in quando non somigliando ad alcuno somiglia a tutti; Agamben 2005, 64). Forse, però, rispetto alla formulazione agambeniana, la concezione dell’individuo speciale che emerge da *Sogni e favole* e *Due vite* non ne abbraccia automaticamente la natura ideale-ontogenetica, che rischierebbe di risucchiare completamente anche lo speciale appunto nella categoria impersonale, preferendo invece non perdere il contatto con una sua dimensione creaturale-malata, pur declinata su intensità in grado di costituire, come si è visto, un modello per il soggetto. Nelle riflessioni di Agamben l’accento batte sulla salvaguardia della specie mentre l’identità diventa identificazione, cioè operazione con cui la specie viene snaturata e distrutta.⁷⁵

73 Lévinas 2016.

74 Cortellessa 2020.

75 “essere speciale non significa l’individuo, identificato da questa o quella qualità che gli appartengono in modo esclusivo. Significa, al contrario, essere qualunque, cioè un essere tale che è indifferentemente e genericamente ciascuna delle sue qualità, aderisce ad esse senza lasciare che nessuna lo identifichi. [...] La trasformazione della specie in un principio di identità e di classificazione è il peccato originale della nostra cultura, il suo più implacabile dispositivo. Si personalizza qualcosa – lo si riferisce a un’identità – solo a patto di sacrificarne la specialità” (Agamben 2005, 63-64).

Ritratto e unicità si saldano con la morte, forma assoluta e ratifica finale della singolarità individuale: essa è l'istanza che definisce sia la funzione del ritratto che il discorso sull'unicità, secondo il nesso tematizzato in un testo ben noto a Trevi, *La morte di Ivan Ilič* di Tolstoj, in cui Ivan “ragiona sull'abissale differenza tra imparare a scuola che tutti gli uomini sono mortali e capire che, in quel dato momento, a tirare le cuoia è proprio lui” (77).⁷⁶ Nel racconto, del resto, il protagonista cerca, per limitare il pensiero ossessivo della propria scomparsa, di affidarsi a “schermi di protezione”,⁷⁷ le convinzioni generali, ormai inutili, che avevano funzionato come illusorio baluardo alle angosce di estinzione.

Il concetto viene ribadito in altro modo, ma sempre intonato al legame tra unicità e morte, nelle righe dedicate al ritratto di Amelia Rosselli: “questo è il mondo, un insieme di circostanze irripetibili, una sconfinata elegia, una marcia funebre” (165); in effetti “Prima o poi [...] la storia di un ritratto diventa una storia di spettri” (165).

I personaggi treviani morenti sono figure che discendono idealmente dall'heideggeriana *sein zum tode* e in questo loro spazio ibrido, doppio, di vita-morte sono autentici perché la prossimità alla morte è una forma di autenticità in quanto il soggetto così connotato si è già sottratto all'inautentico sociale.

La letteratura diviene allora una pratica di vicinanza alla morte. Il primo ad essere esperto della morte (162) è Metastasio: nel sonetto che dà il titolo a *Sogni e favole* il poeta prende atto della vita come illusione, smontando il tessuto di finzioni – sogni e favole appunto – nel quale ha sempre vissuto e autoiniziandosi al vero, cioè alla morte; quest'ultima è l'acquisizione iniziatica della consapevolezza ultima: “Sogno della mia vita è il corso intero. / Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo, / fa' che trovi riposo in sen del vero” (per questo tali versi sono analizzati in modo quasi oracolare, con un procedimento non inconsueto in Trevi, già attivo per esempio ne *I cani del nulla* – tra l'altro un originale commento narrativo a una extravagante poesia funebre di D'Annunzio, anch'egli quindi competente in materia – e ne *Il libro della gioia perpetua*). Inoltre vengono riportati alcuni versi metastasiani che sembrano

76 Tolstoj 2005, 53: “Il sillogismo elementare [...] Caio è un uomo, gli uomini sono mortali, Caio è mortale, per tutta la vita gli era sembrato sempre giusto ma solo in relazione a Caio, non in relazione a se stesso. Un conto era l'uomo-Caio, l'uomo in generale, e allora quel sillogismo era perfettamente giusto; un conto era lui, che non era né Caio né l'uomo in generale, ma un essere particolarissimo, completamente diverso da tutti gli altri esseri”.

77 Ivi, p. 55. Qualche parentela con i concetti tolstoiani ritorna in Trevi 2020f.

una dichiarazione di poetica: la fedeltà d'amore anche *post mortem* cantata nell'*Alessandro nell'Indie* è la stessa di Trevi ai 'suoi' morti: "Io, se pur amano / le fredde ceneri, / nell'urna ancora / ti adorerò" (Trevi 2018a, 98).⁷⁸

Anche Garboli è esperto della morte perché uno dei generi in cui la sua penna eccelle – si vedano le *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*⁷⁹ – è la Cronologia, "un discorso (logos) su Crono, il peggiore dei padri possibili" che rende gli esseri umani "carne divorata, gente che deperisce e cammina verso l'annientamento" (Trevi 2018a, 128). La stessa Cronologia pascoliana si sofferma sulla tematica funebre, così rilevante nel poeta, declinata soprattutto in relazione al ricordo dei propri morti (Garboli 1990, 65). L'abitazione di Vado di Camaiore del critico è a sua volta allegoria dell'azione corrosiva del Tempo, una casa sprofondata e immersa in una ineluttabile e sempre più marcata senescenza (132) (quasi una delle abitazioni sebaldiane degli *Anelli di Saturno*, come quella di Michael Hamburger: Sebald 2010, 194-195). Quei locali sono il correlativo oggettivo di quella che potremmo ritenere la summa del pensiero di Trevi: "l'assoluta mancanza di significato, la consistenza di delirio, l'illusorietà di ogni singola esistenza trascorsa in questo mondo" (136), parole che sembrano inserire la passione per l'unicità nel perimetro del non-essere, cui essa cerca in qualche modo di contrapporsi nel rivendicare il valore della singolarità, l'unica forma esperibile di essere, di 'realtà', seppur naturalmente effimera.

Non a caso Rocco è connotato da segni extramondani; infatti scrive in una lingua morta nella scia del Pascoli di Agamben (Trevi 2020a, 42)⁸⁰ e, *post mortem*, assume la fisionomia di uno spettro: morto in vita, 'torna' in vita da morto. Sono tematiche in dialogo con *Il Dono di Humboldt* di Bellow: Citrine intende decisamente "negare che una cosa così straordinaria come l'anima umana possa venir spazzata via per sempre. No, i morti sono intorno a noi, chiusi fuori dalla nostra metafisica negazione di essi. Mentre di notte, a miliardi, dormiamo nell'emisfero avvolto dalle tenebre, i nostri morti ci vengono vicino" (Bellow 2008a, 996). Similmente, con riferimento al pensiero di Steiner, nel romanzo di Bellow si parla ancora del "viaggio dell'anima oltre i confini della morte" (1040). Trevi stesso diviene, quindi, esperto della morte raccontando la scomparsa, cioè l'unicità, dei suoi personaggi, anche qui con una fedeltà simile

78 I versi da Metastasio 2002, atto III, scena VII.

79 Da considerare, per l'analisi del Pascoli garboliano, Gervasi 2018, 157-184.

80 Agamben 2010.

a quella di Citrine verso Humboldt: “Vorrei sapere perché mi serbo così fedele ai defunti. All’apprendere della morte di qualcuno, spesso ho detto a me stesso che io debbo portare avanti la sua opera, completarla” (955); si tratta di un topos rilevante nell’opera di Bellow, visibile anche nelle parole finali di *Ravelstein* (perfettamente note a Trevi):⁸¹ “Non è facile rinunciare a una persona come Ravelstein e lasciare che la morte se la porti via” (Bellow 2008b, 1903). Si ricordi tra l’altro che il *Teatro di Sabbath* di Roth è dedicato alla memoria di *due* amici scomparsi e reca una significativa citazione dalla *Tempesta* di Shakespeare (“Un pensiero su tre lo rivolgo alla mia tomba”).⁸² Non è da escludere tuttavia una prossimità ancora una volta con il *Mondo salvato dai ragazzini* della Morante con l’elenco dei ‘Felici Pochi’ morti (140) posto all’interno del testo. Risuona anche qui la voce di Simone Weil: “La verità non si manifesta che nella nudità, e la nudità è la morte, vale a dire la rottura di tutti gli attaccamenti che per ogni essere umano costituiscono la ragione di vivere, i familiari, l’opinione altrui, i possessi materiali e morali, tutto” (Weil 2014, 94).

La scrittura è quindi un modo per attirare i morti: il morto è attirato dalla scrittura (Trevi 2020a, 88); la critica è una laboriosa spedizione nel regno dei morti (Trevi 2018a, 125); entrambe le pratiche assomigliano alle sedute spiritiche (180). La vita, del resto, altro non è che malattia e l’opera è generata da tale condizione: “Ogni opera manifesta la vita, e la vita è una malattia, l’opera è l’ombra del malato, la sua secrezione, la sua macchia umana. L’opera è un volto, una sindone” (129): come a dire l’opera è il ritratto di un morto, una sorta di ‘icona’ da contemplare per iniziarsi alla morte.

Ma la figura più importante in questa prospettiva è Pia Pera. Nella fotografia riportata in *Due vite* (Trevi 2020a, 20) la donna, mentre protegge Emanuele da un piccolo incidente domestico, ride: Pia (defunta) sa che il destino umano è uno, la morte, ride perché ha questa consapevolezza ‘comica’ (secondo quel rifiuto del tragico contenuto *sub specie* Agamben in una delle appendici di Trevi 2018a, 205-206).⁸³ Pia ed Emanuele sono per certi versi la riproposizione del *topos* della Madonna col Bambino, il tema della *Maestà* di Cimabue amatissima da Patten, dipinto che contiene la Rivelazione: il destino umano del ritorno alla Madre-Morte (Trevi 2018a, 198: “Tutti i figli ritornano

81 Trevi 2009a.

82 Shakespeare 2016, atto V, scena I.

83 Agamben 2016.

a madre. Quando tu vivi significa che tu ritorni”). Così il bambino (il giovane Trevi della fotografia) torna a Pia. Del resto, la morte della scrittrice è ‘perfetta’, in giardino, il luogo elettivo al quale aveva dedicato i suoi libri e tutte le sue cure: torna da dove viene, dove sapeva già di dover/voler andare: Pia Pera è in tal senso Odigitria, Coei che indica la Strada, attributo non a caso ancora riferito a una Madonna col Bambino (anzi, due: quella dell’anonimo pittore medievale e quella di Rubens; 55). La morte di Pia è il suo vero capolavoro e il giardino è il suo ritratto.

Intrecciato alla morte è il genere stesso del ritratto, forma di vittoria sulla Fine, ma ad essa abbracciato nel caso della raffigurazione da vivo di un morto (Pommier 2003, 36), metafora del suo potere vivificante: “La morte, nel suo accadere, può ancora ispirare un’immagine di vita. Il ritratto è memoria di una persona viva attraverso e al di là della sua morte” (37). Si può leggere in tal senso anche l’idea che il ritratto sia espressione ed esercizio di una memoria volontaria⁸⁴ (con evidente richiamo, per contrasto, al paradigma proustiano) tesa alla costruzione di una seconda vita nel ricordo di chi sopravvive. Ma se la memoria riguarda certamente il singolo riguarda anche, se non di più, la sua scomparsa: la memoria è *sempre* della morte, come l’iniziato sa bene, forte del suo essere al contempo vivo ed esperto della morte. Proprio in questa situazione impossibile e in questo stato d’eccezione supremo si celebra il rito delle due vite, non solo quella prima e dopo l’iniziazione, non solo quella fisica e quella *post mortem* ma anche quella terrena e ultraterrena vissute contemporaneamente. Trevi, come la Pampinea di Boccaccio (Trevi 2020b, 178), i morti se li porta “adosso”⁸⁵ ma, diversamente dal personaggio del *Decameron*, terrorizzato dalle ombre dei trapassati, li trasforma in presenze, icone odigitrie, officianti di un rito. Le pagine qui analizzate non contengono solo racconti d’iniziazione ma sono esse stesse storie iniziatiche per i loro lettori, se vorranno e sapranno ascoltare queste vicende ‘eccezionali’ che mettono a soqquadro le barriere dell’essere (89), poiché l’arte di raccontare, come viene spiegato a Carlo Valletti nel *Petrolino* pasoliniano, consiste proprio in questo.⁸⁶

84 Trevi 2021c; alla poetica della memoria volontaria Trevi associa scrittori come Albinati, Carrère e Knausgard.

85 *Decameron* 22 (Giornata I, Introduzione).

86 “il raccontare mette a repentaglio, e quindi a soqquadro, l’essere” (Pasolini 1998b, 1692).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanazioni*. Milano: Nottetempo.
- Agamben, Giorgio. 2010. "Pascoli e il pensiero della voce." In *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari: Laterza.
- Agamben, Giorgio. 2012. *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, Giorgio. 2016. *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi in quattro scene*. Milano: Nottetempo.
- Agamben, Giorgio. 2017. *Autoritratto nello studio*. Milano: Nottetempo.
- Alvino, Luca. 2013. "Pianeta Roth 3: La macchia umana." *minima&moralia*, 13 maggio. <https://www.minimaetmoralia.it/wp/letteratura/pianeta-roth-3-la-macchia-umana>.
- Arendt, Hannah. 1995. "Il pescatore di perle." In *Il futuro alle spalle*, tradotto da Valeria Bazzicalupo e Silvano Muscas. Bologna: Il Mulino, 86-99.
- Aristotele. 2001. *Sull'anima*. Tradotto da Giancarlo Movia. Milano: Bompiani.
- Baricco, Alessandro. 2018. *The Game*. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland. 2003. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Tradotto da Renzo Guidieri. Torino: Einaudi.
- Barthes, Roland. 2010. *La preparazione del romanzo*, a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio. Milano-Udine: Mimesis.
- Benjamin, Walter. 2012. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Tradotto da Massimo Baldi, a cura di Fabrizio Desideri, Roma: Donzelli.
- Bernhard, Ernst. 1969. *Mitobiografia*. Tradotto da Gabriella Bemporad, a cura di Hélène Erba e Tissot. Milano: Adelphi.
- Bellow, Saul. 2008a. *Il dono di Humboldt*. Tradotto da Pier Francesco Paolini. In *Romanzi*, II, a cura di Guido Fink, Milano: Mondadori.
- Bellow, Saul. 2008b. *Ravelstein*. Tradotto da Vincenzo Mantovani. In *Romanzi*, II, a cura di Guido Fink. Milano: Mondadori.

- Boccaccio. 1998. *Decameron*, a cura di Vittore Branca. Milano: Mondadori.
- Bolaño, Roberto. 2012. *Chiamate telefoniche*. Tradotto da Barbara Bertoni. Milano: Adelphi.
- Bonazzi, Mauro. 2020. *Creature di un sol giorno. I greci e il mistero dell'esistenza*. Torino: Einaudi.
- Borges, Jorge Luis. 1985. *Prologhi*. In *Opere*, II, a cura di Domenico Porzio. Tradotto da Cesco Vian. Milano: Mondadori.
- Burroughs, William S, e Ginsberg, Allen. 2010. *Lettere dello yage*. Tradotto da Andrew Tanzi. Milano: Adelphi.
- Buzzelli, Guido. 2018. *Annalisa e il diavolo*. Roma: Coconino.
- Carpita, Chiara. 2007. "Amelia Rosselli e il principio di individuazione. Alcuni inediti." *Allegoria* 55, gennaio-giugno: 146-179.
- Castellana, Riccardo. 2019. *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci.
- Cavalli, Patrizia. 2019. "Con passi giapponesi." In *Con passi giapponesi*. Torino: Einaudi.
- Celati, Gianni (a cura di). *Narratori delle riserve*. 1992. Milano: Feltrinelli.
- Ceserani, Remo. 2011. *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cioran, Emil. M. 2012. *Esercizi di ammirazione. Saggi e ritratti*. Tradotto da Mario Andrea Rigoni e Luigia Zilli. Milano: Adelphi.
- Citati, Pietro. 2015. *L'armonia del mondo*. Milano: Adelphi.
- Cvetaeva, Marina. 2019. *Sonečka*. Tradotto da Luciana Montagnani, a cura di Serena Vitale. Milano: Adelphi.
- Cortellessa, Andrea. "Ritratto di tutti." *Antinomie*, 19 aprile 2020. <https://antinomie.it/index.php/2020/04/20/ritratto-di-tutti>.
- Diderot, Denis. 1988. *Il nipote di Rameau.*, Tradotto da Lanfranco Binni. Milano: Garzanti.

- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- Fink, Guido. 2008. *Saul Bellow o dell'autobiografia indiretta*. In *Romanzi*, II, a cura di Guido Fink, Milano: Mondadori.
- Fitzgerald, Francis Scott. 2010. *Il crollo*, a cura di Ottavio Fatica. Milano: Adelphi.
- Florenskij, Pavel. 1977. *Le porte regali. Saggio sull'icona*. Tradotto da Elemire Zolla. Milano: Adelphi.
- Gadda, Carlo Emilio. 1988. *La cognizione del dolore*. Torino: Einaudi.
- Garboli, Cesare. 1989. *Scritti servili*. Torino: Einaudi.
- Garboli, Cesare. 1990. *Falbalas*. Milano: Garzanti.
- Garboli, Cesare. 1990. *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*. 1990. Torino: Einaudi [ora 2020 con saggio introduttivo di Emanuele Trevi, Macerata: Quodlibet].
- Garboli, Cesare. 1995. *Il Filottete di Gide. Una traduzione e la sua storia*. Forte dei Marmi: Galleria Pegaso.
- Garboli, Cesare. 2002. *Chateaubriand a Waterloo. In Pianura proibita*. Milano: Adelphi.
- Garboli, Cesare. 2021. *Un uomo pieno di gioia*. Prefazione di Emanuele Trevi. Roma: Minimum fax.
- Gervasi, Paolo. 2018. *Vita contro letteratura. Cesare Garboli, un'idea della critica*. Roma: Luca Sossella Editore.
- Ginzburg, Carlo. 1979. *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Torino: Einaudi.
- Ginzburg, Carlo. 2021. *La lettera uccide*. Milano: Adelphi.
- Girard, René. 1981. *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Tradotto da Leonardo Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.
- Gurdjieff, Georges Ivanovič. 1993. *Incontri con uomini straordinari*. Tradotto da Gisèle Bartoli. Milano: Adelphi.

Hadot, Pierre. 2005. *Esercizi spirituali e filosofia antica*. Tradotto da Anna Maria Marietti. Torino: Einaudi.

Han, Byung-Chul. 2015. *Nello sciame. Visioni del digitale*. Tradotto da Federica Buongiorno. Milano: Nottetempo.

Hillman, James. 1984. *Le storie che curano: Freud, Jung, Adler*. Tradotto da Milka Ventura e Paola Donfrancesco. Milano: R. Cortina.

Hillman, James. 1991. *La vana fuga dagli dei*. Tradotto da Adriana Bottini. Milano: Adelphi.

Hillman, James. 1997. *Il codice dell'anima*. Tradotto da Adriana Bottini. Milano: Adelphi.

Hofmannsthal, Hugo von. 1987. *Andrea o i ricongiunti*, a cura di Gabriella Bemporad. Milano: Adelphi.

Jung, Carl Gustav. 2011. *Tipi psicologici*. Tradotto da Cesare L. Musatti e Luigi Aurigemma. Torino: Bollati Boringhieri.

Leopardi, Giacomo. 2001. *Zibaldone*, a cura di Lucio Felici, Roma: Newton Compton.

Lévinas, Emmanuel. 2016. *Totalità e infinito*. Tradotto da Adriano Dell'Asta. Milano: Jaca Book.

Maddalena, Antonio (a cura di). 1954. *I Pitagorici*. Roma: Bari: Laterza.

Malamud, Bernard. 2010. *Ritratti di Fidelman*, a cura di Emanuele Trevi. Tradotto da Ida Omboni. Roma: Minimum fax.

Marchese, Lorenzo. 2018. "Compimento e deriva. Una definizione del rapporto fra short story e biografia nella narrativa contemporanea". *Nuova corrente* 162: 17-34.

Marchese, Lorenzo. 2019. *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* Macerata: Quodlibet.

Mazzoni, Guido. 2014, "Dire l'individuale. Tra poesia, romanzo e filosofia. Un dialogo tra Andrea Inglese, Guido Mazzoni e Italo Testa." *La società degli individui* 50: 111-130.

- Metastasio. 2002. *Alessandro nell'Indie*. In *Drammi per musica. I. Il periodo italiano*, a cura di Anna Laura Bellina. Venezia: Marsilio.
- Morante, Elsa. 2003. *Il mondo salvato dai ragazzini*. In *Opere*, II, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli. Milano: Mondadori.
- Mortara, Elèna. 2017. *Philip Roth, o del vivere in conflitto*. In *Roth, Philip. Romanzi*, I, a cura di Elèna Mortara. Milano: Mondadori.
- Naldini, Nico. 1985. *Vita di Giovanni Comisso*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1998a. *Teorema*. In *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo. 1998b. *Petrolio*. In *Romanzi e racconti 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori.
- Platone. 2007. *La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti. Roma-Bari: Laterza.
- Pommier, Édouard. 2003. *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*. Tradotto da Michela Scolaro. Torino: Einaudi.
- Puškin, Aleksandr. 1996. *Evgenij Onegin*, a cura e con traduzione di Pia Pera. Venezia: Marsilio.
- Rondini, Andrea. 2014. "Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura." *Enthymema* XI: 138-167.
- Rondini, Andrea. 2018. "Il desiderio di essere una cosa." *Enthymema* XXII: 119-135.
- Rondini, Andrea. 2020. *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie*. Roma: Carocci.
- Rosselli, Amelia. 1977. "Storia di una malattia." *Nuovi Argomenti* 56, ottobre-dicembre: 185-196.
- Roth, Philip. 2004. *Chiacchiere di bottega*. Tradotto da Norman Gobetti. Torino: Einaudi.
- Roth, Philip. 2018. *Il teatro di Sabbath*. Tradotto da Stefania Bertola. In *Romanzi*, II, a cura di Paolo Simonetti, Milano: Mondadori.

Roth, Philip. 2019a. *La macchia umana*, Tradotto da Vincenzo Mantovani. In *Romanzi*, III, a cura di Paolo Simonetti. Milano: Mondadori.

Roth, Philip. 2019b. *Hosposato un comunista*. Tradotto da Vincenzo Mantovani. In *Romanzi*, III, a cura di Paolo Simonetti. Milano: Mondadori.

Schiavoni, Giulio. 2019. “Radici e sconfinamenti: Ernst Bernhard fra ‘Bildung’ tedesca e mondo italiano”. In *Ernst Bernhard. Il visibile, la parola, l’invisibile*, a cura di Roberta Ascarelli. Istituto italiano di Studi germanici.

Schwob, Marcel. 2012. *Vite immaginarie*. Tradotto da Fleur Jaeggy. Milano: Adelphi.

Sebald, Winfried Georg. 2010. *Gli anelli di Saturno*. Tradotto da Ada Vigliani. Milano: Adelphi.

Shakespeare, William. 2016. *La Tempesta*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino: Einaudi.

Simmel, Georg. 2020. *Il problema del ritratto. Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti. Tradotto da Francesco Peri. Torino: Einaudi.

Simonetti, Gianluigi. 2018. *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*. Bologna: Il Mulino.

Siti, Walter. 2006. *Troppi paradisi*. Torino: Einaudi.

Tagliapietra, Andrea, 2018. “Lionel Trilling e l’ontologia del personaggio.” In Trilling, Lionel. *Sincerità e autenticità*, introduzione di Andrea Tagliapietra. Bergamo: Moretti&Vitali.

Tolstoj, Lev. 2005. *La morte di Ivan Il’ič*. Tradotto da Giovanni Buttafava. Milano: Garzanti.

Tomasello, Dario. 2021. *Playtelling*. Venezia: Marsilio.

Trevi, Emanuele. “Buona società e bassa qualità. Sui ‘paesaggi italiani’ di Arbasino.” *Nuovi Argomenti* 4, ottobre-dicembre 1998.

Trevi, Emanuele. 2004. *Senza verso. Un’estate a Roma*. Roma-Bari: Laterza.

Trevi, Emanuele. 2005. Recensione a Gurdjieff, Georges Ivanovič. 1993. *Incontri con uomini straordinari*. Milano: Adelphi, Tuttolibri.

- Trevi, Emanuele. 2009a. Introduzione a Carbone, Rocco, *Per il tuo bene*. <https://www.minimaetmoralia.it/wp/estratti/rocco-carbone>.
- Trevi, Emanuele. 2009b. "Anatomia di Zuckerman, cantore del nostro ego." <https://sottoosservazione.wordpress.com/2009/06/15/anatomia-di-zuckerman-cantore-del-nostro-ego/> (già in *Il riformista*), 15 giugno.
- Trevi, Emanuele. 2010a. *Il libro della gioia perpetua*. Milano: Rizzoli.
- Trevi, Emanuele. 2010b. Introduzione a Malamud, Bernard. In *Ritratti di Fidelman*. Roma: Minimum fax.
- Trevi, Emanuele. 2011. "Werther: il romanzo come malattia." In *Goethe, Johann Wolfgang. I dolori del giovane Werther*. Roma: Newton Compton.
- Trevi, Emanuele. 2012a. *Qualcosa di scritto*. Milano: Ponte alle Grazie.
- Trevi, Emanuele. 2012b. "François Rabelais: tentativo di un ritratto." In *Rabelais, François. Gargantua e Pantagruelle*. Roma: Newton Compton.
- Trevi, Emanuele. 2013a. *Il viaggio iniziatico*. Roma-Bari: Laterza.
- Trevi, Emanuele. 2013b. Intervista di Sonia Bergamasco, marzo, www.soniabergamasco.it.
- Trevi, Emanuele. 2014a. "Un giro intorno alla vita." Recensione a Schifano, Jean-Noël. *E. M. o la divina barbara*. Roma: Elliott, Il Manifesto, 23 febbraio.
- Trevi, Emanuele. 2014b. "Jacqueline Risset, la ribellione attraverso l'istante". Recensione a Risset, Jacqueline. *Les instants, les éclairs*.
- Trevi, Emanuele. 2015. "Oltre la ferita. Il Freud di Lionel Trilling." In Trilling, Lionel. *Arte e nevrosi*, introduzione di E. Trevi, Roma: Elliot.
- Trevi, Emanuele. 2016. "Lo stile psicoanalitico di Berto." In Berto, Giuseppe. *Il male oscuro*. Vicenza: Neri Pozza.
- Trevi, Emanuele. 2017a. Postfazione a Gustafsson, Lars. *Il pomeriggio di un piastrellista*. Milano: Iperborea.
- Trevi, Emanuele. 2017b. "Agamben nello studio." *Il Manifesto*, 16 aprile.
- Trevi, Emanuele. 2017c. "Ph. Roth, tutti gli esordi." *Corriere della Sera*, 23 ottobre.

Trevi, Emanuele. 2018a. *Sogni e favole*. Milano: Ponte alle Grazie.

Trevi, Emanuele. 2018b. “La scrittura è una membrana tra la Psiche e l'incommensurabile.” Intervista di Michele Mezzanotte, 19 luglio. <https://www.animafaarte.it/intervista-emanuele-trevi-scrittura>.

Trevi, Emanuele. 2018c. “Severino Cesari, l'arte di far esistere gli altri.” *Il Manifesto*, 24 ottobre.

Trevi, Emanuele. 2018d. Introduzione a Buzzelli, Guido. *Annalisa e il diavolo*. Roma: Coconino.

Trevi, Emanuele. 2019a. “‘Ci sono ebrei dappertutto.’ *I racconti di Malamud*. In Malamud, Bernard. *Tutti i racconti*, vol. I. Roma: Minimum fax.

Trevi, Emanuele. 2019b. *L'importanza di chiamarsi George Eliot*. In Eliot, George. *Il mulino sulla Floss*. Vicenza: Neri Pozza.

Trevi, Emanuele. 2019c. *Stendhal e Roma: l'“educazione dello sguardo”*. In Stendhal, *Passeggiate romane*. Milano: Feltrinelli.

Trevi, Emanuele. 2019d. “Marina Cvetaeva, l'eco del visibile.” *Il Manifesto*, 31 marzo.

Trevi, Emanuele. 2019e. “Patrizia Cavalli in vacanza dai versi.” *Corriere della Sera*, 8 giugno.

Trevi, Emanuele. 2019f. “Hofmannsthal, gli appunti di un capolavoro.” *Corriere della Sera*, 6 ottobre.

Trevi, Emanuele. 2019g. “Fantasmi e cartoon”. Intervista di Marco Montanaro. *minima&moralea*, 27 febbraio,

<https://www.minimaetmoralea.it/wp/interviste/fantasmi-cartoon-intervista-emanuele-trevi>.

Trevi, Emanuele. 2020a. *Due vite*. Vicenza: Neri Pozza.

Trevi, Emanuele. 2020b. “Boccaccio – Sade – Artaud – Pasolini.” In *L'allegria brigata*, a cura di Daniela Pagani. Vicenza: Neri Pozza, 2020: 193-190.

Trevi, Emanuele. 2020c. “La nuova intelligenza e il suo ruolo nella letteratura. Chiara Barzini, Luca Briasco, Leonardo Colombati ed Emanuele Trevi a colloquio con Richard Ford.” *Nuovi Argomenti* 3, gennaio-aprile: 46-54.

Trevi, Emanuele. 2020d. “La biblioteca secondo Calasso: nessun libro è un’isola.” Recensione a Calasso, Roberto. 2020. *Come ordinare una biblioteca*. Milano: Adelphi. Corriere della Sera, 26 maggio.

Trevi, Emanuele. 2020e. “Arbasino sul Mekong.” *Nuovi Argomenti* 5, settembre-dicembre: 116-123.

Trevi, Emanuele. 2020f. “Vedi Capri e poi? Poi muori”. Recensione a Bunin, Ivan. 2020. *Il signore di San Francisco*. Milano: Adelphi. Corriere della Sera, 14 giugno.

Trevi, Emanuele. 2020g. “Due vite.” Intervista di Claudio Marrucci. *minima&moralia*, 10 novembre <https://www.minimaetmoralia.it/wp/altro/due-vite-intervista-emanuele-trevi>.

Trevi, Emanuele. 2021a. *Edipo imbranato. Hervé Guibert e Roland Barthes*. In Guibert, Hervé. *L’immagine fantasma*. Tradotto da Matteo Martelli. Roma: Contrasto.

Trevi, Emanuele. 2021b. “Diverso da tutti’. Il Delfini di Garboli”. In Garboli Cesare. *Un uomo pieno di gioia*, prefazione di Emanuele Trevi. Roma: Minimum fax.

Trevi, Emanuele. 2021c. “Non siamo nati per diventare saggi.” Intervista di Giorgio Biferali. Kobo News, 19 gennaio. <https://www.kobo.com/it/blog/emanuele-trevi>.

Trevi, Emanuele. 2021d. “Lasciateci insieme ai pazzi di Mosca”. Recensione a Nori, Paolo. 2021. *Repertorio dei matti nella letteratura russa*. Milano: Salani.

Trevi, Emanuele. 2021e. *I cani del nulla*. Torino: Einaudi.

Trevi, Emanuele. 2021f. *Viaggi iniziatici. Percorsi, pellegrinaggi, riti e libri*. Milano: Utet libri.

Trevi, Emanuele. 2021g. “Sull’orlo estremo di un precipizio di assurdit . La casa stregata di Hawthorne”, in Hawthorne, Nathaniel. 2021. *La Casa dei Sette Abbaini*. Milano: Il Saggiatore.

Trevi, Emanuele. 2021h. “Perch  sono vivo?”. Intervista di Flavio Piccini. *Huffingtonpost*, 13 marzo, https://www.huffingtonpost.it/entry/perche-sono-vivo-emanuele-trevi-e-la-tormentata-assenza-di-pia-pera-e-rocco-carbone_it_604a2a94c5b6cf72d09496fe.

Trevi, Emanuele. 2022a. “Emanuele Trevi dialoga con Giuseppe Russo su *Due vite*”. In *Ritratti in letteratura*, a cura di Matteo Moca e Alessandro Mazzi. Ampère Books (kindle).

Trevi, Emanuele. 2022b. “Le dimensioni psicologiche della creatività.” Fondazione circolo dei lettori, 9 marzo, www.youtube.com.

Trevi, Emanuele, e Trevi, Mario. 2007. *Invasioni controllate*. Roma: Castelvecchi.

Trevi, Emanuele, e Manica, Raffaele. 2013. “Giù alle macchine e sul ponte. Una conversazione su Alberto Arbasino.” *Nuovi Argomenti*, aprile-giugno (kindle).

Trevi, Emanuele, e Silva, Giovanna. 2016. *Ontani a Bali*. Milano: Humboldt Books.

Trevi, Mario. 2020. *Leggere Jung*. Roma: Carocci.

Trilling, Lionel. 2015. *Arte e nevrosi*. Tradotto da Luciano Gallino, introduzione di Emanuele Trevi. Roma: Elliot.

Trilling, Lionel. 2018. *Sincerità e autenticità*, introduzione di Andrea Tagliapietra, traduzione, note e postfazione di Raffaele Ariano. Bergamo: Moretti&Vitali.

Weil, Simone. 2014. “Dio in Platone”. In *La rivelazione greca*, a cura di Maria Concetta Sala e Giancarlo Gaeta. Milano: Adelphi.

Wittkower, Margot, e Wittkower, Rudolf. 2016. *Nati sotto Saturno*. Tradotto da Franco Salvatorelli. Torino: Einaudi.

Žižek, Slavoj. 2011. *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, tradotto da Damiano Cantone – Lorenzo Chiesa. Milano-Udine: Mimesis.

Andrea Rondini insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di Primo Levi, narrativa contemporanea, rapporti tra letteratura e cinema, letteratura e nuove tecnologie, teoria della letteratura, con studi dedicati a N. Ginzburg, G. Celati, E. Trevi, F. Piccolo, W. G. Sebald, E. Carrère (“Le sceneggiature della scrittura. Emmanuel Carrère e il cinema”, *Status Quaestionis*, 19, 2020). Ha recentemente pubblicato: *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie* (Carocci 2020); “From Lilliput to Waterloo. Gianni Celati and the Canon of Estrangement”, *Between*, 23, 2022.

Carlo Tirinanzi De Medici
Università di Pisa

Fielding, Aristotele e l'orgoglio della finzione

Abstract

This contribution looks at Fielding's theory of the novel through Aristotle's *Poetics*. Three sources for Fielding's thought around *Poetic's* categories are identified (Addison, Dryden, Dacier), and then the elements which allow Fielding to inscribe his "literary province" into Aristotelian "poetry", while almost all his predecessors (from Rabelais to Defoe) looked at the other pole of the dichotomy, "history". Three causes for such relocation of the novel are identified: the new readers; the reconceptualization of verisimilitude as pure probability; the birth of modern hermeneutics and aesthetics, which offer a more flexible interpretative space. Such space allows a more nuanced interpretation, which is more useful to understand modern fictional worlds.

1. *Edipo e Ulisse*

Nel capitolo 15 del IV libro di *Joseph Andrews*, il protagonista viene riconosciuto da suo padre grazie a una voglia di fragola che ha sul petto, in un richiamo piuttosto esplicito al celebre episodio della cicatrice di Ulisse narrata nell'*Odissea*:

The pedlar, who had been summoned by the order of Lady Booby, listened with the utmost attention to Gammar Andrews's story, and when she had finished, asked her if the supposititious child had no mark on its breast? To which she answered, 'Yes, he had as fine a strawberry as ever grew in a garden.' This Joseph acknowledged, and unbuttoning his coat, at the intercession of the company, shewed to them. (JA IV, 15, p. 317)¹

1 I romanzi di Fielding qui trattati, *Joseph Andrews* e *Tom Jones* (rispettivamente Fielding 1977 e 1974) vengono presentati con sigla del titolo, libro e capitolo, seguiti dal numero di pagina dell'edizione utilizzata. La traduzione della *Poetica* a sua volta viene data con la numerazione di Bekker e con il numero di pagina dell'edizione italiana (Aristotele 1987).

Joseph complied with the request of Mr Wilson, who no sooner saw the mark, than abandoning himself to the most extravagant rapture of passion, he embraced Joseph, with inexpressible extasy, and cried out in tears of joy, / have discovered my son, I have him again in my arms. (Ivi, p. 318)

Appena tre pagine prima dell'agnizione, Fanny e Joseph erano davanti alla possibilità di essere fratello e sorella e di avere dunque commesso un incesto. Il narratore evoca l'archetipo incestuoso di Edipo:

As soon as Fanny was drest, Joseph returned to her, and they had a long conversation together, the conclusion of which was, that if they found themselves to be really brother and sister, they vowed a perpetual celibacy, and to live together all their days, and indulge a platonick friendship for each other.

Non sarà così, ma nell'attesa che la situazione si sciogliesse felicemente, dice il narratore: "They felt perhaps little less anxiety in this interval than CEdipo himself whilst his fate was revealing" (ivi, p. 315).

Se ognuno dei due riferimenti, di per sé, potrebbe essere alla portata di qualsiasi persona di media cultura, la loro compresenza, e la loro funzione di scioglimento della trama, non può che richiamare il più celebre testo della cultura occidentale dove appaiono in sequenza: la *Poetica* di Aristotele. Qui Edipo e Ulisse sono esempi dei due elementi principali dello scioglimento del *mythos*, l'*anagnorisis* e la *peripeteia*, il riconoscimento e il colpo di scena, che nella migliore delle ipotesi dovrebbero avvenire assieme (1452a: "Il riconoscimento più bello è quello che si produce assieme al colpo di scena, come nell'Edipo", p. 25). Più avanti, nel catalogare i diversi tipi di riconoscimento possibili, al primo posto ("la meno artistica") Aristotele cita il riconoscimento per mezzo dei segni e tra gli esempi porta proprio la cicatrice di Ulisse:

Che cos'è il riconoscimento, si è già detto prima. Ora consideriamo le sue forme. La prima, la meno artistica e quella a cui si ricorre per mancanza di risorse, è quella per mezzo dei segni. [...] Di questi segni ci si può servire meglio o peggio, come Odisseo è riconosciuto grazie alla sua cicatrice in un modo dalla nutrice e in un altro dai porcai (1454b, p. 35)

D'altra parte, Fielding aveva posto lo Stagirita come nume tutelare e garante della originalità della propria opera. Nella prefazione al *Joseph Andrews*, infatti, inserisce esplicitamente la propria creazione nel quadro aristotelico disegnato

dalla *Poetica*: se dramma ed epopea si distinguono per i diversi mezzi con cui imitano (il primo con ritmo, canto e verso, l'epopea solo con il verso: 1447b) e per il come imitano (l'epopea fa sì che il narratore possa “trasforma[rsi] volta a volta in qualcun altro”, mentre nel dramma ogni attore rappresenta solo un personaggio: 1448a, p. 5), commedia e tragedia si distinguono per l'oggetto dell'imitazione (siamo alla celebre distinzione tra uomini migliori di noi, peggiori di noi o simili a noi: 1448a).²

L'epica, dunque, si caratterizza per essere narrata e non recitata, per la pluralità di voci e punti di vista, per l'essere fatta solo di parole: pertanto il romanzo può essere considerato, scrive Fielding in un passo celebre del *Tom Jones*, un poema epico comico in prosa, un “comic epic-poem in prose”, con tanto di riferimento all'esempio mancante dell'epopea comica, il *Margite* omerico, citato appunto da Aristotele:

The epic as well as the drama is divided into tragedy and comedy. Homer, who was the father of this species of poetry, gave us a pattern of both these, tho' that of the latter kind is entirely lost; which Aristotle tells us, bore the same relation to comedy which his Iliad bears to tragedy. (JA 25; cfr. *Poetica* 1449a, p. 9: “Il Margite rappresenta dunque per la commedia quello che l'Iliade e l'Odissea sono per la tragedia”).

Le caratteristiche di questa epica comica ricalcano quelli della tragedia: “fable, action, characters, sentiments, and diction”, cioè trama, azione, caratteri, pensieri e dizione. Questi termini tornano quasi identici anche nella prefazione scritta per *The Adventures of David Simple* della sorella Sarah (1744, pp. xx-xxi): “fable, incidents, characters, sentiments, diction”. Aristotele poneva invece *mythos, eté, lexis, dianois, opsis* e *melodia*: trama, caratteri, dizione, pensiero, decorazione e musica. Confrontiamo con l'elenco della prima traduzione in inglese della *Poetica*, del 1705: “Tragedy must then of necessity have six parts: The Fable, Manners, Diction, Sentiments, Decoration and Musick” (Anonym 1705, p. 71). L'uso di “sentiments” è pienamente coerente con quello coevo,

2 Si veda anche 1449b, p. 13: “L'epica dunque segue la tragedia⁵⁴ nell'essere un'imitazione di caratteri seri scritta in versi; differisce invece perché ha un solo metro e perché è una narrazione, e inoltre per la durata: l'una cerca di restare nell'ambito di una sola giornata, o di superarlo di poco, l'epica è diversa perché indeterminata nel tempo, benché all'inizio anche le tragedie si regolassero sotto questo riguardo come i poemi epici”. La tragedia è dunque imitazione “di persone che agiscono e non tramite una narrazione”, ivi.

particolarmente diffuso secondo l'*Oxford English Dictionary* (a.v.) proprio nel Settecento, di "opinione riguardo ciò che è giusto o condivisibile" (se la *dianoia* è per Aristotele "ciò con cui parlando si argomenta o si esprime un giudizio [*gnomé*]").

Si sarà notato che le due sequenze non sono pienamente corrispondenti: intanto perché Aristotele elenca *sei* caratteristiche e Fielding *cinque*. Questo, se si vuole, è la parte più semplice da spiegare: non trattandosi di arte drammatica non è possibile mantenere la musica tra le sue caratteristiche. E lo stesso avviene per la decorazione, ovvero l'allestimento scenico. Inoltre, Fielding scinde trama e azioni; inverte il posto di dizione e pensiero.

Probabilmente la fonte è Dryden, che nel suo *Essay of Dramatic Poetry* (1668) individuava come aspetti fondamentali "fable", "character", "sentiments" e "diction", a causa di un'interferenza con le categorie qualitative della *Retorica* inizialmente proposta da Robortello (cfr. Herrick 1948) e che appare, praticamente identica a come esposta da Dryden, già nel *De Poëta* di Minturno e passano, nella stessa formulazione, in Rapin (1664) e Le Bossu (1675), che Dryden conosceva (Staffel 1991, Thomas 2001, pp. 134 ss.). Riguardo all'aggiunta delle azioni, probabilmente ripreso dal passo successivo della *Poetica* (1450a: la trama è imitazione di azioni e non di caratteri), sembrerebbe che Fielding la utilizzi per portare a cinque il numero di elementi. La mossa, però, non è sua: apparentemente c'è un passaggio intermedio, una lettura, forse un po' frettolosa, di uno dei saggi di Joseph Addison sul *Paradise Lost* miltoniano. Qui, infatti (*The Spectator* 267, sabato 5 gennaio 1712) Addison, mentre si chiede se il poema di Milton sia o meno un poema epico, sottolinea che nella "fable", cioè nel *mythos*, sono di particolare rilevanza le azioni:

The first thing to be considered in an Epic Poem, is the Fable, which is perfect or imperfect, according as the Action which it relates is more or less so. This Action should have three Qualifications in it. First, It should be but one Action. Secondly, It should be an entire Action; and Thirdly, it should be a great Action.

Sin qui, siamo sempre nel pieno di un ragionamento aristotelico: ma ora Addison insiste per diverse pagine sulle caratteristiche dell'azione del poema epico – caratteristiche che ritrova nel *Paradise Lost*, che gli servono per portare avanti la sua argomentazione e che dunque *sposta* dal luogo dove si trovano in tutte le versioni, commenti, traduzioni della *Poetica*: circa una decina di paragrafi oltre. Dunque, può essere che Fielding sia incappato nello *Spectator*

e abbia registrato l'azione come elemento autonomo. D'altra parte, proprio Addison riprende la definizione di "characters" per ciò che il traduttore della *Poetica* del 1705 chiama invece "manners" (in questo seguendo anche il Rymer traduttore di Rapin, *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*),³ come anche Dryden.⁴ L'interferenza è qui con la teoria epica. Le Bossu, infatti, ben noto a Dryden e la cui importanza nella teoria letteraria di fine Seicento e inizio Settecento è stata ampiamente sottolineata,⁵ si sofferma proprio sulle azioni. Così la traduzione inglese:

The Matter of a Poem is the subject which the Poet undertakes, proposes and works upon. So that the Moral, and the Instructions which are the End of the Epopea, are not the Matter of it. [...] They only give us notice in the Beginning of their Poems, that they sing some Action or another: The Revenge of Achilles, the Return of Ulysses, the arrival of Aeneas into Italy (Le Bossu 1695 II, I, p. 54)

Le azioni, dunque, divengono l'insieme degli eventi della trama, mentre la "fable" riguarda piuttosto la morale, come specifica Dryden – sulla scorta appunto di Le Bossu – nel *Discourse of Epic Poem* (1697):

[...] all stories are not proper subjects for an epic poem. [...] on the contrary, a heroic poem requires to its necessary design, and as its last perfection, some great action of war, the accomplishment of some extraordinary undertaking, which requires... active virtue. (Dryden 1900, II, p. 85)

Dunque, c'è una sovrapposizione di teoria epica e drammatica in Fielding, che innova rispetto alle fonti. Dryden amplia sì, infatti, la trattazione delle azioni, ma

3 "The art of poetry in general comprehends the matters of which a poet treats and the manner in which he handles them; the invention, the contrivance, the design, the proportion and symmetry of parts, the general disposition of matters, and whatever regards the invention, belong to the matters of which this art ought to treat. The fable, the manners, the sentiments, the words, the figures, the numbers, the harmony, the versification regard the manner in which the matters are to be handled". Rapin 1674, pp. 23-24.

4 La fonte è probabilmente Le Bossu (Staffel 1991, p. 35). "Manners" sono "those inclinations, whether natural or acquired, which move and carry us to action bad, or indifferent, in a play; or which incline the persons to such or such actions" (Dryden 1900, I, p. 213).

5 Oltre al già citato Thomas 2001 per Dryden, si ricordi l'influenza di Le Bossu su Pope (Keener 1991).

nella prefazione alla traduzione dell'*Eneide*, che è dove vi si sofferma più a lungo, non le inserisce nell'elenco delle qualità di un testo. Qui, dunque, è forse in atto la mediazione di Addison che, lo si è detto, recupera ampio spazio all'azione come elemento del *mythos* (spostandolo significativamente accanto a questo).

D'altra parte, l'attardarsi sull'assenza di metro sembra una riproposizione delle note di Dacier che accompagnano la traduzione del 1705 (78 ss.): come questi, infatti, insisteva sul ruolo non dirimente della musica nella struttura di una tragedia, così Fielding utilizza un'argomentazione simile per sottolineare l'assenza di versi dal suo poema epico comico. D'altra parte, non si capisce bene quale sia questa necessità, dato che già i commenti cinquecenteschi, riprendendo uno spunto di Aristotele stesso, negavano l'assoluta necessità del verso (e così anche Pinciano nella sua *Philosophia antiqua poetica*, che di fatto sintetizza il dibattito nel proporlo per la prima volta al pubblico spagnolo), come peraltro fa anche Dacier.

I successori dell'epica, i romanzieri, avevano abbandonato d'altra parte il verso già da parecchio tempo e i romanzi francesi in particolare. Dunque: perché sottolineare questo punto? Probabilmente perché i riferimenti di teorici di Fielding pendono principalmente verso il teatro. Nel teatro dell'*âge classique*, infatti, il verso è ancora componente primaria. C'è dunque una oscillazione forte nel pensiero di Fielding tra teatro ed epica. Non può sorprendere: da un lato ascrive il proprio testo alla seconda, dall'altro il modello che può avere a disposizione, stante l'assenza di esempi classici di epica comica, è solo il primo.⁶ E Dryden, che a sua volta tende a passare dall'una all'altro, è sicuramente uno dei modelli principali. Che una fonte *forte* sia proprio Dryden lo vediamo anche da due altri aspetti peculiari del poeta-teorico inglese che Fielding riprende pressoché *verbatim* pur con alcune significative differenze. Dryden mutua dalla trattatistica tardorinascimentale e forse proprio dai *Discorsi* del Tasso la rinnovata importanza dell'*admiratio* (Sherwood 1966 però non cita questo elemento nella sua disamina dei rapporti tra i due). Nella *Dedication* alla sua traduzione dell'*Eneide*, infatti, Dryden scrive: "To cause admiration is,

⁶ Numerosi sono in Tom Jones i riferimenti alla relazione vita-teatro: tanto per le numerose scene che si svolgono in teatro, ma ancor più all'idea di vita come recita. E si ricordi che è teatrale il modello con cui spiega la propria stessa opera romanzesca: "Life most exactly resembles the Stage, since it is often the same Person who represents the Villain and the Heroe; and he who engages your Admiration To-day, will probably attract your Contempt To-Morrow" (TJ, VII, 1, p. 327).

indeed, the proper and adequate design of an epic poem” (1900, II, p. 166). Lo stesso annuncia Fielding in relazione al proprio testo nella prefazione:

Besides displaying that Beauty of Virtue which may attract the Admiration of Mankind, I have attempted to engage a stronger Motive to Human Action in her Favour, by convincing Men, that their true Interest directs them to a Pursuit of her. (TJ, 7)

E più sotto:

In Fact, if there be enough of Goodness in a Character to engage the Admiration and Affection of a well-disposed Mind, though there should appear some of those little Blemishes, [...] they will raise our Compassion rather than our Abhorrence. (TJ, X, 1, p. 527)

Vi è, certo, una trasformazione: l’ammirazione, qui, è una chiave per accedere a una visione simpatetica del personaggio, che permette di ammaestrare i lettori anche sui vizi generando compassione anziché rifiuto. Siamo nel quadro della teoria catartica di Fielding, che vede nella produzione di sentimenti “positivi”, cioè finalizzati al bene, lo scopo di *tutta* la poesia, con significativa estensione dell’originario concetto aristotelico a sua volta, mediato dalle fonti oraziano-ciceroniane medioevali, piuttosto comune nella ricezione della *Poetica*, ma qui presente in versione direi peculiare:

For these Purposes I have employed all the Wit and Humour of which I am Master in the following History; wherein I have endeavoured to laugh Mankind out of their favourite Follies and Vices. (TJ, p. 8)

Questa è ciò che Hathaway (1943, p. 667) chiama “neosentimentalismo”: come la catarsi tragica agisce tramite il sentimento della pietà, e dunque più che scervere i sentimenti dagli uomini li ingenera, così per Fielding (in questo egli interseca, com’è ovvio, il *delectare* classico) la sua commedia in prosa insegna facendoli ridere. Di nuovo la posizione ricalca quella di Dryden, che non a caso, nel riportare il solito Rapin nella sua prefazione al *Troilo e Cressida*, omette la porzione che il francese dedicava alla funzione sedatrice di passioni della catarsi, invece, soffermandosi sulle emozioni e addirittura innovando, quando specializza pietà e paura:

We are wrought to fear by their setting before our eyes some terrible example of misfortune [...] But when we see that the most virtuous, as well as the greatest, are not exempt from

such misfortunes, that consideration moves pity in us, and insensibly works us to be helpful to, and tends distressed; which is the noblest and most godlike of moral virtues. (Dryden 1900, I, pp. 209-10)⁷

2. *Dalla parte della poesia*

Se, aprendo quasi a caso un inesistente manuale di storia del romanzo, ci soffermassimo sul periodo della sua ascesa – quello in cui il termine “romanzo” non indicava ancora ciò che indica oggi, e che secondo Guido Mazzoni (2011) va dalla metà del Cinquecento alla fine del Settecento – individuando le opere che oggi noi consideriamo parte di questo genere, vedremmo che esse sono una lunga sequela di travestimenti, tentativi più o meno riusciti o dichiarati di ingannare il lettore. Il *Don Chisciotte*? È una “historia”, in un momento in cui tale termine indicava principalmente opere storiografiche. L'autore è il Cide Hamete, c'è un traduttore e infine una sorta di editore – Cervantes stesso, diciamo – che è anche il narratore. Ma la sua voce si iscrive entro altre voci. Certo, il gioco è volutamente esagerato e ironico; molti riferimenti di Cervantes al Cide ricalcano quelli ariosteschi a Turpino così sottolineando la natura inaffidabile della fonte (v. Zatti 1990; inoltre Cide è moro, cioè per il senso comune dell'epoca intrinsecamente bugiardo). Tuttavia, nella struttura del romanzo, e al netto della moltiplicazione di mediazioni anch'esse con funzione ironico-distanziante (il testo sarebbe la riscrittura di una traduzione di una cronaca basata su documenti), la modalità espressiva che genera il testo è quella cronachistica.

La Principessa di Clèves doveva, secondo la sua autrice, essere chiamata “une mémoire”, ovvero un'opera storiografica che si concentrava – di norma – su avvenimenti dell'alta società, gettando una luce sugli aspetti segreti, privati e anche pruriginosi – su ciò che il pubblico, insomma, non poteva vedere. E si sa fin troppo bene che nella prima edizione di *Robinson Crusoe* il nome di Defoe non compare da nessuna parte. C'è solo una breve nota firmata vagamente “l'editore”. E poi, tra Lafayette e Defoe: una lunga teoria di false autobiografie e memorie (la più famosa è certo *Memorie di d'Artagnan*). E prima ancora

⁷ L'oscillazione tra catarsi come valvola di sfogo delle passioni e come elemento che suscitando passioni permette di controllarle è già nella tradizione latina della *Poetica*: cfr. Guynn 2012. Sulle interpretazioni sei-settecentesche cfr. Walfard 2008

Rabelais-Alcofrybas che presenta i suoi primi due libri come “chronicque” – libri che riscrivono la parodia di una cronaca tanto irrealista sul piano ontologico quanto autentica a livello di strategie enunciative veridizionali.

Certo, pochi lettori avranno preso sul serio i giganti di Rabelais, il cavaliere dalla trista figura di Cervantes, e certo tutti sapevano – almeno nella Francia del tempo – che sebbene il quadro storico fosse del tutto esatto, gli avvenimenti raccontati pienamente rispondenti a quelli avvenuti in realtà, i personaggi rigorosamente autentici, i protagonisti che occupavano il primo piano nella *Principessa di Clèves* erano inventati. Però poi arriviamo a Defoe e al suo naufrago, e le persone credettero veramente che una persona avesse passato vent’anni su un’isola deserta a seguito di un naufragio. Riccardo Capoferro (2007, 2021) ha descritto con precisione il quadro in cui un simile cortocircuito si poté realizzare: espansione delle scritture e moltiplicazione dei supporti (dunque: non solo i preziosi in-folio, ma tutte le gradazioni di testualità, fino ai fogli volanti), debolezza del confine tra generi discorsivi dell’informazione e dell’invenzione. Vanno però fatte due osservazioni. Una è quasi un luogo comune della storia del realismo, cioè man mano che si avanza nella freccia del tempo le storie divengono via via meno incredibili, sempre più simili a ciò che davvero potrebbe accadere – il corollario è *che via via diventa più facile cadere in errore e credere a una finzione*. L’altra è che, appunto, *la gente finisce per credere davvero alle finzioni*.

È in questo quadro che il gesto di Fielding acquista una particolare rilevanza. Spostando il suo testo dal campo della storia a quello della poesia (*comic epic-poem*) si ritrova con le mani libere e allo stesso tempo non corre il rischio di trarre in inganno il lettore. Poesia, non storia: eppure sia il *Joseph Andrews* sia il *Tom Jones* sono entrambi definiti anche “history”, che dunque sopravvive e anzi convive costantemente con “poem”. Dunque, storia e poesia? Non proprio. Innanzitutto, va notato che la posizione di Fielding tende a svilupparsi: nel *Joseph Andrews* viene in qualche modo limitata la portata della sua innovazione: prudenzialmente il narratore parla di novità *nella propria lingua*. Più importante ancora, il piano dell’invenzione e quello della storia non sono ancora pienamente distinti.⁸

8 Sul rapporto di Fielding e la storiografia all’altezza del *Joseph Andrews* v. Wallace 1947; Gallagher 2012. Sul problema generale del rapporto tra romanzo delle origini e storiografia v. Howells 1998

Sette anni dopo, in *Tom Jones*, il discorso si fa ben diverso: il testo è una provincia letteraria del tutto nuova, e la “history” che vi si trova, che pure assurge anche al titolo (*The History of Tom Jones*), non ha alcun legame con “ciò che è accaduto”. Qui ancora Fielding si rifà a Dryden che a sua volta richiama la tradizione francese. Se nel tardo Rinascimento, infatti, il legame tra *epos* (e tragedia, se è per questo) e storicità degli avvenimenti era molto sentito (Sberlati 2001), questo legame tende a indebolirsi nella teoria neoclassica: Segrais, riprendendo di fatto Tasso e i suoi successori, ammetteva solo modifiche minori agli avvenimenti storici; Rapin già accettava che si mischiassero invenzione e storia; Lebossu subordinava la storicità alle necessità dell'azione epica. Il poeta per Dryden “is not tied to the truth, or fettered by the laws of history” (Dryden 1926, vol. II: 191); “the pains and diligence of the poets is but thrown away, when they want the genius to invent and feign agreeably” (ivi, 195); “Fiction is the essence of poetry [...] there is a resemblance [...] of a true story by a fiction” (ivi, p. 186-87).

Così anche per Fielding: la “history” di cui si occupa è in un altro campo rispetto al vero storico. Non mischia eventi noti ed eventi inventati: è *pienamente finta*, finzionale. E come per Dryden serve una “somiglianza” (*resemblance*). Ma questa somiglianza, all'altezza storica in cui scrive Dryden, è innanzitutto “the external appearance or *characteristic feature of a person or a thing*”, come si evince dalla presenza della preposizione “of” (*Oxford English Dictionary*, a.v., c.vi miei). Il termine, ora desueto, era ben attestato nel XVII secolo. Dunque, per Fielding invece questa somiglianza riguarda le *strutture profonde* prima che le pure apparenze: ma quali sono queste strutture profonde?

Siamo insomma arrivati al problema della verosimiglianza della poesia. Com'è noto, per Aristotele gli elementi della tragedia (e, per estensione, di ogni composizione poetica) debbono darsi “secondo verosimiglianza e necessità” (*katà tò eikòs kai anankaion*). Se il secondo termine non dà molti problemi (Aristotele era piuttosto chiaro: è un problema di *logica interna* al testo), il primo è stato interpretato variamente (forse maggior confusione ha riguardato solo i “simili”: cfr. Alfano 2001). Se Aristotele probabilmente intendeva solo riferirsi a “ciò che si sa”, l'insieme di conoscenze sedimentate nel senso comune (Riu 2012), a partire dal tardo Rinascimento e con più decisione nell'epoca di *Ancien Régime* il verosimile è stato interpretato come ciò che si riferisce alla *doxa*, a un insieme di valori conoscenze *date* una volta per tutte. È la verosimiglianza del tipo, delle maschere della commedia (si veda in particolare Tortonese 2010; ma

anche Herrick 1946, Genette 1968, Kibédi Varga 1977, Matamoro 1987, Duprat 2009, pp. 136 ss., 327 ss., Mazzoni 2011, pp. 88-91).

Infatti in uno dei testi più importanti per le poetiche seicentesche, *L'Art poetique* (1674), Boileau insiste sì sulla verisimiglianza (“Jamais au spectateur n’offrez rien d’incroyable / Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable”, III, 46-7), ma come viene spiegato successivamente è una verosimiglianza ancora interna alle regole delle *bienséances*, di “ciò che si sa” sulle persone in base a schemi rigidi e preordinati – basati sulla storia, come nel caso di Bruto che non può apparire frivolo o Enea che deve essere pio, o sul senso comune cui è necessario conformarsi, come nel caso dello spirito degli italiani, diverso da quello dei francesi:

Qu’il soit sur ce modèle en vos écrits tracé
Qu’Agamemnon soit fier, superbe, intéressé; (110)
Que pour ses dieux Énée ait un respect austère.
Conservez à chacun son propre caractère.
Des siècles, des pays étudiez les moeurs
Les climats font souvent les diverses humeurs.
Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie, (115)
[...]
L’air ni l’esprit français à l’antique Italie (III, 109-116)

Allora, questa credibilità è basata tutta sulle *bienséances*: “L’étroite bienséance y veut être gardée”, chiosa Boileau stesso (III, 127). Fielding invece predilige un verosimile che è collegato in primo luogo all’esperienza individuale:

[...] we should ever confine ourselves strictly to nature from the just imitation of which, will flow all the pleasure we can this way convey to a sensible reader. And perhaps, there is one reason, why a comic writer should of all others be the least excused for deviating from nature, since it may not be always so easy for a serious poet to meet with the great and the admirable; but life every where furnishes an accurate observer with the ridiculous. (JA, 26)

Basta essere un buon osservatore, e il mondo offrirà numerosi esempi di comico. La *natura* è l’unico punto di partenza (siamo alle prime attestazioni di quel “scrivi ciò che sai” che diverrà un mantra per i romanzieri del XX secolo, a partire da Hemingway).

Se il romanzo è la storia della vita privata, secondo un’idea che si diffonde a partire dal secolo precedente, (penso a Sorel nella *Bibliothèque française* del

1667, che utilizza una formula analoga per parlare della *Principessa di Clèves*, e cfr. Mazzoni 2011) esso non può basarsi come le storie della vita pubblica su documenti che ne attestino la veridicità. Pertanto, scrive Fielding, “As we have no publick notoriety, no concurrent testimony, no records to support and corroborate what we deliver, it becomes us not only to keep within the limits of possibility, but of probability too” (TJ, VIII, 1, p. 402). Si noti che l'associazione diretta tra *verisimilitude* e *probability* diventa dominante nell'area baconiana: in questo senso la usa il naturalista Thomas Browne a metà del XVII secolo (*Pseudodoxia epidemica*, 1646, v. *Oxford English Dictionary*, a.v.). Ma ancor più chiaro nel suo legame con la forma essenziale di empirismo (l'esperienza individuale) è questo passaggio tratto dal VI libro del *Tom Jones*: “what it is not possible for man to perform, it is scarce possible for man to believe he did perform”.

Si tratta di una mossa che infatti ha le sue origini nel nuovo peso dell'empirismo (Capoferro 2007, Maioli 2016, Capoferro 2021). Richardson nella prefazione ai *Works* di Mrs. Aubin (1739) definisce la verosimiglianza come “probability”, come principio della composizione romanzesca (Zach 1981). Di nuovo, si può supporre una diretta filiazione dagli scritti di Dryden, che lo riprende da Rymer, dato che nella traduzione di Rapin leggiamo: “The Fable, besides the two parts already mention'd that compose it, have two qualities to be perfect; it must be admirable, it must be probable” (Rapin 1695, pp. 31-32). Ora, il testo di Rapin parla di “vraisemblable” dove Rymer traduce “probable”: nella prefazione del *Troilo e Cressida* si legge che l'azione deve essere “probable” e “admirable” perché “that which is not wond great; and that which is not probable will not delight a reasonable audience” (I, 209). Il ricorso alle azioni come elemento fondante della sua epica comica è allora funzionale a questa dimensione empirica della poesia: ci si basa su ciò che è evidente, sul sensibile.

Altrove, cronologicamente prima (forse prima della stessa lettura di Rymer-Rapin) in *An Essay of Dramatick Poesie* (1668) parla invece di “verisimilitude”. Chiaro, dunque, che i due termini abbiano per Dryden simile valenza: o lo abbiano almeno in parte. Nella prefazione a *Troilo e Cressida* infatti sottolinea che le “manners” si possono distinguere “by complexion, as cholephlegmatic, or by the differences of age or sex, of climates, or of the persons, or their present condition”; e si desumono, con mossa tipicamente neoaristotelica che riconduce a una concezione fissista delle essenze, dalla “natural Philosophy, Ethics, and

History; all of which, who is ignorant, does not deserve the name of poet” (Dryden 1900, I, p. 213, 214). In accordo coi modelli ancora cinquecenteschi delle interpretazioni della *Poetica*, la verità è un

[...] criterio “retorico”, che crede vero ciò che universalmente riconosciuto; si presenta come concordia, non contraddizione, con ciò che generalmente si sa sulle persone e le cose, ed è simile, perciò, ai requisiti di non contraddizione con la Storia, la Scienza ed il vero empirico, nella loro doppia valenza di riferimento vincolante ad un fondamento, e di alibi fornito a giustificazione della finzione. (Bognolo 1989, p. 125)

Tuttavia, in Dryden questa nozione classicista convive con quella moderna, probabilistica, di verosimile, e la tensione emerge con una chiarezza mai vista prima. Stiamo assistendo a una trasformazione della natura della verosimiglianza che diventa via via puramente empirica. Il che non obbliga a rinunciare a un certo grado di astrattezza e generalizzazione, ma subordinata al mondo del sensibile, secondo un processo logico tipico della scienza moderna. Samuel Johnson in *Rasselas*, uscito nel 1759, dieci anni dopo la pubblicazione di *Tom Jones*: “The business of a poet [...] is to examine, not the individual, but the species; to remark general properties and large appearances” (Johnson 2009, p. 28). Non l’individuo, le specie: o la “natura generale”, come scrive nella *Preface to Shakespeare* (1765). L’ideale contenuto nella nozione d’*Ancien Régime* di verosimile, cioè le *bienséances*, può così trovare posto in una posizione secondaria rispetto alla mimesi della natura, così come viene astratta *secondo osservazione*: è un attributo di questa, è la possibilità di astrarre – con piglio quasi scientifico, o almeno *retoricamente scientifico* – il generale. Il ricorso di Fielding alle azioni come elemento fondante della sua nuova epica comica è allora – se anche dovuto a letture mal digerite, come parrebbe, e se nella lettera simile all’analoga mossa aristotelica – funzionale a questa dimensione empirica della poesia: ci si basa su ciò che è evidente, sul sensibile, per garantire verosimiglianza al narrato.

Questo crea una *inversione radicale* del paralogismo alla base del mondo romanzesco: se infatti, ponendosi sotto l’egida della storia, gli altri scrittori se mai si inserivano nelle pieghe di ciò che Aristotele chiamava “il possibile inverosimile”, ovvero ciò che accade anche se è improbabile che accada, ora Fielding si ripara all’ombra della pura probabilità e delle regole generali che derivano da esse. Si noti che il concetto è ancora altalenante: dell’*Eloisa e Abelardo* di Alexander Pope, Samuel Johnson nelle *Lives of Most Eminent*

English Poets (1779-1781) afferma che si tratta di verità indiscutibile (“undisputed truth”, p. 235) e per questo gradevole. Che la storia non sia materialmente vera (Wellek 1971, p. 88) non implica che Johnson non la credesse tale, com'è ovvio: il fatto tragico, dunque, è per lui ancora aderente al vero storico. Non è l'unica oscillazione, in un periodo di profondo mutamento degli a priori con cui una cultura pensa se stessa.

3. *Nascita dell'estetica e trionfo della fiction*

Se, con il Marx del *Diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, la storia è una talpa che scava sotto ai nostri piedi, ogni tanto, prima che si apra la voragine, è pur possibile vedere qualche increspatura nel terreno. E in certi casi, vedendole, viene già da esclamare come Marx: “Ben scavato, vecchia talpa”. La storia che stiamo raccontando mostra un paio di quelle increspature: mentre Fielding pubblica il *Joseph Andrews*, nel 1742, Johann Martin Chladenius dà alle stampe la sua *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* (“Guida alla giusta interpretazione di scritti razionali”). Nel 1749 esce il *Tom Jones*; un anno dopo Alexander Gottlieb Baumgarten pubblica la prima edizione dell'*Aesthetica*. Tanto l'estetica quanto l'ermeneutica nascono con l'intenzione di avere un approccio *razionale* al testo e al fatto estetico, che dunque si basa sui principi cartesiani prima che su una dimensione puramente idealistico-spirituale. La conoscenza è frutto di ragionamento.⁹ Da un lato il romanzo moderno, finalmente *davvero romanzo*, cioè *fiction* riconosciuta come tale, non più nascosta sotto la maschera della storiografia, dell'autobiografia spirituale, del resoconto di viaggio. E dall'altro l'estetica e l'ermeneutica, ovvero le impalcature concettuali su cui costruire le interpretazioni del romanzo moderno.

La nascita dell'estetica e dell'ermeneutica moderne avviene dunque in concomitanza con l'appropriazione da parte del romanziere di uno spazio pienamente *interno* al polo aristotelico della poesia, senza più i travestimenti e le ambiguità che avevano costituito la cornice di lettura dei romanzi fino ad allora.

9 Sulle premesse razionali delle discipline estetiche v. almeno Beardsley 1966, pp. 154 ss.; Szondi 1994; Richter 2010, pp. 40-74. Sul rapporto tra verità, ragione ed emozioni nel pensiero estetico delle origini v. Guyer 2014, pp. 3-94.

I due fenomeni sono contemporanei e chiaramente, da un punto di vista meramente filologico, scollegati: ma la cronologia dimostra una convergenza tra le due attività intellettuali (riflessione filosofica e narrazione romanzesca) che va oltre la pura coincidenza. Entrambi i fenomeni nascono all'interno di un medesimo etere concettuale, quello in cui gli a priori che avevano governato la ricezione e la produzione testuali per secoli si stavano sfaldando. Si avverte la necessità di un nuovo sistema interpretativo che esulasse dalla tradizione religiosa, pensato per testi profani ("ermeneutica profana", chiamata Chladenius la sua disciplina); di un quadro organico che definisse nuove forme di "bello" in cui – non del tutto a caso – ben presto, con Schelling, proprio il romanzo prenderà un ruolo di primo piano. Se infatti a questa altezza resta centrale per l'idea dell'arte come *imitatio naturae* (Szondi, 1994, p. 18) il romanzo può occupare un posto nella nuova modalità interpretativa perché questa si indebolisce rispetto al passato, perché entrano in gioco nuove strategie di lettura che possono ricostruire quella imitazione anche all'interno di forme che esulano dalla tradizione. E contestualmente, infatti, la verosimiglianza acquista un carattere più nettamente probabilistico e meno idealistico.

D'altra parte, già il *Telemaco* di Fenelon (1699), con il suo ampio *côté* filosofico-didattico e saggistico che apre ai Lumi, indicava una via diversa per i romanzi. Una via che sottraendoli allo spazio del puro passatempo, alla trama amorosa, li saldava con più forza a generi del discorso non narrativi come appunto la filosofia. Non a caso, dunque, Fielding cita proprio Fenelon (JA, p. 25) come esempio moderno di epica tragica dello stesso tipo di quella omerica. Se dunque la mimesi narrativa punta a una nuova consapevolezza, a una nuova conoscenza, la forma discorsiva del concetto, cioè la filosofia, può mobilitarsi per descrivere, decrittare, *interpretare* le opere.

Rispetto alla linea "tragica" di Fenelon, Fielding ovviamente si muove in una direzione parzialmente differente: ponendosi a capo dell'epica comica recupera dalle *nouvelles* e dai *petit romans* francesi e dai propri diretti predecessori inglesi lo spazio quotidiano e l'attenzione ai dettagli di ogni giorno. Ma la legittimazione del suo agire è in quello stesso spirito che non vede più un *senso* fisso e incombente, derivato dalle *bienséance* e dal ricorso all'ideale, perché l'infinita pluralità del mondo oppone resistenza a una simile scelta ermeneuticamente costringitiva. Questa pluralità potenziale delle interpretazioni è connaturata allo spazio finzionale così come lo conosciamo oggi. Uno spazio che proprio in Fielding finisce per essere accettato in quanto tale: non storia,

ma poesia, insomma. Uno spazio finzionale che può *significare* (in senso semiotico) proprio perché torna a pieno titolo nello spazio della poesia, una volta che questa si libera da vincoli neoclassici (di censo, di ambientazione, che in una sorta di circolarità interpretativa condizionano e la produzione e la ricezione) del verosimile che rappresenta il mondo “come dovrebbe essere” e viene esplorata dalle nascenti discipline estetica ed ermeneutica in una chiave di potenziale pluralismo del senso. Dunque, Fielding iscrive la sua opera sotto quella stella perché ora quella stella illumina nuovi territori: e uno di questi è la provincia che lui stesso “fonda”.

Non a caso nel momento in cui Fielding scrive i suoi romanzi, uno degli archetipi del genere, il *Don Chisciotte*, viene riscoperto dopo oltre un secolo durante il quale le sue quotazioni erano scese moltissimo: lo stesso Fielding scrisse un dramma *Don Quixote in England* (1734). Oltre al *Joseph Andrews* stesso (che dedica al romanzo di Cervantes ampio spazio) e alla nuova traduzione di Jarvis (1742) si possono ricordare come segni del rinnovato interesse per il *Chisciotte* anche l'*Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule* di Corbyn Morris (1744), che pone Cervantes tra i maestri dell'umorismo (Tave 1960, pp. 47 ss.), *The Female Quixote* di Lennox (1752) e l'imitazione di Smollett, *Sir Launcelot Greaves* (1760-1761; Smollett traduce anche il romanzo cervantino nel 1755).¹⁰ La nuova interpretazione deriva dalle nuove *possibilità interpretative* ermeneutiche.

E Fielding stesso sembra approfittare ampiamente di queste possibilità. Anche negli aspetti che sembrano trattenerlo indietro, a una dimensione storica che sta finendo. Infatti, si appoggia alla logica del platonismo estetico quando propone come primo fine della sua opera romanzesca l'ammaestramento morale dei lettori. Tuttavia, il *modo* in cui lo fa – tramite capitoli saggistici che aprono i diversi libri del *Tom Jones*, e non più solo nella prefazione – segnala due elementi innovativi: innanzitutto un ampliamento delle funzioni autoriali che risente di questa nuova libertà interpretativa. Tale libertà emerge già in altri romanzi più o meno coevi: inutile il riferimento sin troppo ovvio a Richardson, ma per esempio si pensi a Defoe che, nella logica autodiegetica del suo romanzo

10 Sulla ricezione settecentesca inglese del *Chisciotte* e sul cambiamento rispetto al secolo precedente cfr. Burton 1968 Staves 1972, Skinner 1987, De Bruyn 2009, Pardo García 2020. Sulle interpretazioni seicentesche v. Randall e Boswell 2009. Sull'evoluzione interpretativa del *Chisciotte* in generale v. Martínez Mata 2007, pp. 197-213.

scinde il personaggio-Robinson, per utilizzare la terminologia dei dantisti, in un *auctor* e un *agens*: il protagonista che vive il racconto di viaggio e il narratore che produce una autobiografia spirituale (cfr. Sertoli 2014, pp. 46-81). Ma il quadro religioso non riusciva già più a contenere integralmente il racconto (lo si evince anche dalla necessità di equilibrare una lettura “religiosa” e una “economica” nel *Crusoe*: v. Richetti 1975 e Damrosh 1985, oltre a Sertoli 2014). La nuova libertà del narratore serve a Fielding per contenere, regolare la molteplicità del reale che la poesia, privata del sistema rigido della verosimiglianza d'*Ancien Régime* fatica a gestire. In secondo luogo, sebbene la presenza di elementi saggistici richiami ancora la primazia del concetto e un intrinseco bisogno di regolare, inquadrare la *fiction* (Mazzoni, 2011) è pur vero che questi inserti saggistici, ironici e sornioni, divengono parte integrante del gioco narrativo, situando la voce autoriale entro i confini del racconto, dell'invenzione, così indebolendola. Non una voce pienamente extralocale, direbbe Bachtin, ma un elemento della plurivocità romanzesca (Sterne, assai considerato dal filosofo russo, pubblica il *Tristram Shandy* dieci anni dopo il *Tom Jones*, nel 1759).

Il concetto moderno di *fiction* non nasce con Fielding, ovviamente, ma verso la metà del XII secolo (Green 2002) per poi espandersi progressivamente e mantenendo una costante tensione con il concetto di storiografia (Menetti 2012, Lee 2014, Lavocat 2016), in un percorso che porta progressivamente a *sganciare* lo spazio narrativo (protofinzionale, diciamo) dalle categorie con cui venivano lette. È Cervantes il primo a farlo esplicitamente, e lo fa ponendo il proprio testo a cavallo delle categorie aristoteliche di storia e finzione (Tirinzani De Medici in stampa). Prima di lui, in assenza di un concetto “moderno” di storiografia, e sotto l'influenza della cultura medioevale che lasciava spazio a una certa oscillazione sul concetto di *vero storico* (cfr. Eco 2012 e Smalley 1983), la *fiction* viveva (o forse, meglio: veniva incubata) nelle pieghe del testo, nella dimensione parodica (Rabelais) o in quella epica che già tendeva al racconto avvincente finalizzato al “passare il tempo” (Fradenburg 2001). In questo senso si può leggere un altro merito che Fielding si attribuisce, a rigore ingiustamente dato che già era concetto classico (si ricordino a riguardo le pagine di Spitzer), quello di mostrare ai lettori la *concordia discors*:

[...] here we shall of Necessity be led to open a new Vein of Knowledge, which, if it hath been discovered, hath not, to our Remembrance, been wrought on by any antient or modern Writer. This Vein is no other than that of Contrast, which runs through all the Works of the Creation (TJ, V, 1, p. 212).

La compresenza degli opposti è un tratto tipico dello spazio finzionale sin dalle sue premesse ontologiche: il mondo d'invenzione (*fictional world*) infatti è retto da una peculiare "doppia referenza" (Pavel 1992, pp. 138 ss.). Si tratta di un mondo possibile *arredato* (Eco 1979), cioè riempito di enti, tramite prestiti dall'enciclopedia del lettore. Questo contrasto di fondo si reduplica a più livelli: nell'oggetto rappresentato (i giganti rabelaisiani, smisurati quanto dettagliata è la resa del loro ambiente, dunque esagerazione e basso corporeo; l'opposizione fissazione-reale e percezione-cognizione di Chisciotte, l'irriducibile conflitto tra *apparenze* ingannevoli e *fisicità* rivelatrice di Lafayette ecc.), nello stile (l'ironia cervantina). La fiction moderna è un concetto *instabile*, mutevole, dai confini porosi. Mettere in rilievo questi contrasti, farne parte integrante della propria epica comica e denunciarne la novità significa innanzitutto affermare che lo spazio finzionale del romanzo è uno spazio *sbilanciato*, che proprio il narratore con le sue strutture di senso applicate alla mimesi riesce a contenere. La sintesi è ancora efficace, il piano simbolico si risolve felicemente nell'ammaestramento, nel piacere, nella rappresentazione stessa. Ma già qui vediamo in nuce il conflitto che esploderà nel pieno Novecento, quando le strutture di senso del romanzo si indeboliscono e il conflitto tra reale e finzionale esplose nell'avvento di generi "a bassa finzionalità", il non fiction novel e l'autofiction.

4. La provincia di Fielding e l'orgoglio della fiction

Dunque, un nuovo spazio per la *fiction*, quando inizia a prendere forma una disciplina in grado di coglierne la variabilità – ma soprattutto, due espressioni di una nuova sensibilità che non può più essere riassorbita pienamente né nel quadro di una poetica normativa (qui di nuovo la centralità dell'ermeneutica, che moltiplica il senso e lo rigenera) né di un concetto di poesia neoclassicista il cui concetto di verosimile è pienamente interno a una logica idealistica. C'è poi un terzo fattore da considerare, ed è il pubblico. Non solo perché – lo si sa chiaramente e nel dettaglio almeno dai tempi di Ian Watt, se anche non si volesse risalire a Lukács o a Hegel – nasce un nuovo pubblico, il pubblico borghese che inizia ad avere tempo libero, vuole vedersi rappresentato e richiede un mondo d'invenzione simile a quello che abita. A questo pubblico, che sta prendendo sempre più coscienza della propria centralità (economica e sociale), ci si rivolge con una nuova tipologia di opere.

A questi commercianti che sono anche esploratori si offre proprio “una nuova provincia letteraria”, tutta per loro. La retorica della conquista, la retorica della conquista *borghese*. Un nuovo tipo di poesia, pensato per voi. Per le vostre esigenze. Le metafore quotidiane con cui Fielding incarta la sua opera sono l’equivalente delle tovaglette di cartoncino simili ai fogli del salumiere d’antan che certe osterie di lusso mettono per dare l’impressione di autenticità, di genuinità. Quando Fielding nella prefazione del *Tom Jones* si paragona a un taverniere e mostra ai lettori il menù, non sta solo sancendo il definitivo passaggio dello scrittore al mercato, che è poi il senso anche di paragonarsi ai banchieri di Guildhall.¹¹ Anche ma non solo: sta dicendo ai suoi clienti che lui è più o meno come loro, frequenta gli stessi posti (taverne, teatri...), *dunque* che sa cosa vogliono. L’insistere sulle classi basse come oggetto privilegiato di rappresentazione è anche un modo per adulare il lettore.

Strategie di seduzione, strategie di vendita. Non solo per questo, però, va preso in considerazione il pubblico. Esso *si sta ampliando a dismisura*. I lettori di *ancien régime* erano relativamente pochi, perciò avevano una cultura tendenzialmente omogenea, formata su una serie di capisaldi condivisi. La borghesia, invece, una classe ancora in via di formazione: quali sono i suoi punti in comune? Ancora si stanno creando. C’è una pluralità di sistemi di lettura, di riferimenti culturali... ecco che la *fiction* di Fielding, con la sua duttilità sciverata dalla pura storia, può accontentare tutti. Le nuove discipline ermeneutiche permettono anche di moltiplicare le interpretazioni, seguendo la spinta individualista della borghesia (Watt 1998): se si vuole è la democratizzazione del campo letterario. Ma è una democratizzazione che già Fielding, come si è detto, contesta mentre ne approfitta: il peso del narratore si espande, finisce per occupare la scena. Solletica il lettore, lo ammalia: ma nel frattempo fa in modo che la polisemia del testo rimanga confinata entro dei limiti che egli ha stabilito. E per farlo ha bisogno di avere autorità: ma non, come dice lui stesso, quella del tiranno. Un’autorità *condivisa*. E quale migliore autorità di un passato glorioso?

Rise of the Novel è un libro estremamente acuto, ricco e sfaccettato. Tuttavia, con buona pace di Watt, non sembra che Fielding faccia del dettato aristotelico

11 “These are indeed to be considered as Blanks in the grand Lottery of Time. We therefore who are the Registers of that Lottery, shall imitate those sagacious Persons who deal in that which is drawn at Guild-Hall, and who never trouble the Public with the many Blanks they dispose of” (TJ II, 1, pp. 76-7).

un uso creativo, ma semmai *sincretico*: la *Poetica* non è (solo o tanto) un ipotesto, né una fonte di *exempla*. La scelta di conformare alla sezione della *Poetica* sulla trama a *anagnorisis* e colpo di scena la risoluzione del *Joseph Andrews*, vista anche la premessa dal forte gusto aristotelico, non è casuale: il duplice riferimento, all'*Edipo* e all'*Odissea*, rimanda e a quello specifico passo e ai due modelli “tragici”, del dramma e dell'epos, cui *Joseph Andrews* sta come versione “comica”. Si tratta, *mutatis mutandis*, della stessa operazione fatta da Serge Doubrovski in *Fils*: anche lo scrittore francese vuole riempire una casella, stavolta quella lasciata vuota da Philippe Lejeune nel suo *Patto autobiografico*, la casella che prevede l'identità tra autore narratore e protagonista *ma* un patto romanzesco. La motivazione è simile, in entrambi i casi: accreditarsi non solo come autore, ma come vero creatore di un genere, di una forma. Addirittura, di una “provincia letteraria”. Per farlo, Fielding si appoggia all'autorità di Aristotele.

Nel rielaborare la *Poetica* Fielding prende da fonti diverse, non tutte identificabili con certezza: ma trasforma il discorso neoaristotelico o meglio lo piega così da accogliere la forma-romanzo che va costruendosi nelle sue pagine. Da un lato ne rivendica l'originalità, la capacità di affrontare pieghe di un mondo che altri generi narrativi e artistici avevano tralasciato o marginalizzato, o relegato al non serio. Anche per questo passa metà della prefazione del *Joseph Andrews* a discernere il suo comico da forme parodiche e di satira giudicate come eccessive, *fuori norma*. Anche Cervantes insisteva sul valore del medio, della mancanza di eccesso. Ma il quadro di riferimento, qui, è del tutto diverso: Fielding smussa gli estremi non, come Cervantes, per amor di classicismo, ma *perché sta cercando di fondare una norma*. L'orgoglio di Fielding è questo: la nuova provincia della letteratura avrà le sue leggi, imposte dal suo fondatore (TJ II, I, p. 77).

Aristotele, dunque, posto a nume tutelare del nuovo spazio romanzesco. Ma tanto il *Joseph Andrews* quanto il *Tom Jones* mostrano una sequela di *loci* classici, di paragoni, di citazioni. Più il romanzo occupa il centro del campo, più si ricorre a paragoni classici per giustificarne la portata estetica. Fielding imparenta i suoi libri con la commedia, cita fonti classiche e moderne, convoca filosofi – e con ciò riconosce e spinge il lettore a riconoscere implicitamente la grandezza della sua opera. Le categorie classiche fungono prima ancora che da quadro concettuale da blasone, valido per accumulare capitale simbolico. Si confronti con la maggiore incertezza di Cervantes, che nega e conferma la validità delle categorie aristoteliche (Tirinzani De Medici in stampa). La stessa

ansia di legittimazione è quella che spinge Fielding ad anteporre a ogni libro di *Tom Jones* un capitolo in senso lato teorico-saggistico. Con essi si dimostra la validità concettuale dell'autore, e anche della sua opera, ovvero del nuovo genere. Che nuovo nuovo non è, ovviamente: ma Fielding è un buon venditore.

Torniamo per un momento sugli inserti saggistici e il loro legame con la finalità morale dell'opera. Presente, in forma ironica, nel Chisciotte e messa in crisi nella *Principessa di Clèves* (per l'opposizione tra morale interiore della protagonista e morale pubblica delle *bienséances*), incompletamente espressa dal Robinson-narratore nel *Crusoe* (Sertoli 2014), l'inquadratura morale del testo viene ripresa da Fielding che ne fa apparentemente la bussola primaria del suo romanzo. L'interferenza è sicuramente dovuta all'onda lunga del platonismo estetico. Ma la moralizzazione sembra sempre incompiuta: i personaggi non sono mai integralmente buoni o cattivi (lo si è visto, lo sottolinea il narratore stesso). Se nelle prefazioni e nei commenti autoriali l'intrusione moralistica è forte, essi sembrano non riuscire a opporsi pienamente all'anarchia del reale se non con una mossa antimimetica che trova *fuori* dalla fiction la sua ragione d'essere – come a dire, la realtà del mondo (e del mondo che viene rappresentato tramite il dispositivo finzionale) trascende i confini morali. La stessa intrusione narrativa entro i confini del romanzo finisce per debilitare la forza normativa delle sue parole. Il narratore imbriglia, certo, il mondo informe nella forma-romanzo, ma il materiale sembra opporre resistenza alle spinte normalizzanti (e moralizzanti) che egli cerca di imporre. I riferimenti al mondo come teatro, agli uomini come maschere, segnalano lo *scollamento* del reale dalla sua rappresentazione – uno scollamento che riconosce implicitamente l'apertura della mimesi allo spazio della fiction moderna. E allora per rintuzzare questo materiale indisciplinato si ricorre a intrusioni autoriali sempre più intense. Segno che le strutture di senso che hanno retto la lettura moralistica per secoli stanno progressivamente indebolendosi, ma anche che il narratore di Fielding, questo narratore ironico, è il primo a non credere pienamente in ciò che professa. A conti fatti, il ricorso quasi ossessivo alla dimensione moralistica del racconto è quasi più funzionale ad accreditare l'opera nello spazio del letterario (secondo l'idea ricevuta, legata proprio alla tradizione del platonismo estetico, del *movere delectare docere*) che non a un vero ammaestramento del lettore.

In tutti i casi, la provincia letteraria del romanzo è si è espansa progressivamente nel corso del tempo, e nei termini proposti da Fielding stesso. Ciò emergerà con chiarezza in uno studio in corso di stesura da parte di chi

scrive, e che si anticipa nelle linee fondamentali per mostrare proprio le direttrici di questa espansione, senza pretesa di sistematicità né di organicità. Così se Balzac può contrapporre il romanzo allo stato civile, è perché entrambi questi discorsi hanno una loro autonomia – storia *versus* poesia, direbbe Aristotele. O romanzo e informazione, come direbbe il Benjamin del *Narratore*. Da un lato la fiction, dall'altro il reale insomma. Entrambi parlano della stessa cosa. Una dicotomia che reggerà per circa due secoli, se Zola poteva ascrivere i suoi romanzi sperimentali sotto l'egida dell'aristotelico "impossibile verosimile" (Lazzarin, Pellini 2021). E che cosa è l'Opera totale del Modernismo se non un esempio supremo di "poesia" nel senso di Fielding-Aristotele, slegata dalla contingenza e riportata in uno spazio *altro*, se non *ulteriore* almeno *diverso*?

Ma ciò che è interessante è che questa *disambiguazione* del romanzo, che si sposta (anche Stendhal con la sua *Cronaca del 1830* non finge un racconto storiografico: è cronaca come quello di Balzac è lo Stato civile) fuori del campo della storia è un fenomeno circoscritto: inizia con Fielding, e viene insidiato a partire dagli anni Sessanta. Prima con il *new criticism* in America e in Italia, *si parva licet*, con le scritture "selvagge" del Settantasette. Poi, con più decisione, a partire dagli anni Ottanta e Novanta con l'esplosione delle autofiction e delle non fiction, il campo largo che in modo diverso gioca nuovamente su quelle ambiguità che avevano visto la nascita stessa del romanzo. Ma questa è un'altra storia, che si spinge fino ai confini estremi di quella che al tempo di Fielding fu provincia e sarebbe cresciuta fino a diventare un impero e, ora, forse sta combattendo contro un'altra potenza nata proprio al suo interno: la bassa finzionalità, quelle non fiction e autofiction che mettono in crisi la propria stessa natura finzionale.

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo. 2000. *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei 'simili' nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*. Roma: Bulzoni.
- Anonym. 1705. *Aristotle's Art of Poetry. Translated from the Original Greek, according to Mr. Theodore Goulfon's Edition. Togheter, With Mr. D'Acier's [sic] Notes Translated from the French*. London: Browne.
- Aristotele. 1987. *Poetica*. A cura di Guido Paduano, Roma-Bari: Laterza.
- Beardsley, Monroe C. 1966. *Aesthetics. A Short History*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Bognolo, Anna. 1989. "L'immaginazione regolata. Imitación verosímil, fábula nella *Philosophía antigua poética* di Alonso López Pinciano", *Studi ispanici*: 101-128.
- De Bruyn, Frans. 2009. "The Critical Reception of Don Quixote in England, 1605-1900". In *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, a cura di J.A.G. Ardila, 32-52. London: Modern Humanities Research Association.
- Burton, A.P. 1968. "Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". *Bulletin of Hispanic Studies*, no. 45: 1-15. <https://doi.org/10.1080/1475382682000345001>
- Capoferro, Riccardo. 2007. *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra, 1680-1750*. Roma: Meltemi.
- Capoferro, Riccardo. 2021. "Narrazioni pseudofattuali e le origini del novel". In *Fiction e non fiction*, a cura di Riccardo Castellana, 43-60. Roma: Carocci.
- Duprat, Anne. 2009. *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Paris: Champion.
- Damrosch, Leopold Jr. 1985. *God's Plot and Man's Stories*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dryden, John. 1926 *Essays of John Dryden*, 2 voll., a cura di William P. Ker. Oxford: Clarendon Press.

- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 2012. *Scritti sul pensiero medioevale*. Milano: Bompiani.
- Fielding, Henry. 1974. *The History of Tom Jones. A Foundling*. Oxford: Clarendon Press.
- Fielding, Henry. 1977. *Joseph Andrews*. London: Penguin.
- Fradenburg, Aranye L.O. 2001. "Passare il tempo. La storicità del *romance* medioevale." In *Il romanzo, vol. 1. La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, 227-248. Torino: Einaudi.
- Gallagher, Noelle. "Historiography, the Novel, and Henry Fielding's Joseph Andrews." In *Studies in English Literature 1500-1900* 52, no. 3: 631-650.
- Genette, Gérard. 1968. "Vraisemblance et motivation." In *Communications*, no. 11: pp. 5-21
- Green, David H. 2002. *The Beginning of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150-1220*. Cambridge: Cambridge UP.
- Guyer, Paul. 2014. *A History of Modern Aesthetics, vol. 1: The Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP.
- Guynn, Noah D. 2012. "Translating Catharsis: Aristotle and Averroës, the Scholastics and the Basochiens." In *Rethinking Medieval Translation: Ethics, Politics, Theory*, a cura di Emma Campbell and Robert Mills, 84-106. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Hathaway, Baxter. 1943. "John Dryden and the Function of Tragedy". In *PMLA* 58, no. 3: pp. 665-673. <https://doi.org/10.2307/458827>
- Herrick, Marvin T. 1946. *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*. Urbana: University of Illinois Press.
- Herrick, Marvin T. 1948. "The Place of Rhetoric in Poetic Theory." In *Quarterly Journal of Speech* 34, no. 1: 1-22. <https://doi.org/10.1080/00335634809381353>
- Howells, Robert. 1998. "Statut du romanesque: l'opposition roman/histoire dans la pratique signifiante de 1635 à 1785." In *Folies romanesques au siècle des Lumières*, a cura di René Démoris e Henry Lafon (éds.), 19-39. Paris: Desjonquères.

- Johnson, Samuel. 2009. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*, a cura di Thomas Keymer. Oxford: Oxford University Press.
- Keener, Frederick M. 1991. "Pope, The Dunciad, Virgil, and the New Historicism of Le Bossu." In *Eighteenth-Century Life* 15: 35-57.
- Kibédi Varga, Aron. 1977. "La Vraisemblance: problèmes de terminologie, problèmes de poétique." In *Critique et création littéraires en France au XVIIIe siècle*, a cura di Jean Mesnard, 325-336. Paris: Cnrs.
- Lavocat, Françoise. 2016. "Fiction and history: conflicts over an invisible border in early modern period." In *Neohelicon* 43: 391-402. <https://doi.org/10.1007/s11059-016-0352-y>
- Lazzarin, Stefano, e Pierluigi Pellini. 2021. *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile*. Roma: Artemide.
- Le Bossu, René. 1675. *Traité du poème épique*. Paris: Michel le Petit.
- Le Bossu, René. 1695. *Treatise of the Epick Poem*. London: Bennet at the Half-moon in St. Paul's churchyard.
- Menetti, Elisabetta. 2011-12 "La fucina delle finzioni. Le novelle e le origini del romanzo". In *Heliotropia* 8-9 (2011-12): 17-36.
- Lee, Christine S. 2014. "The Meanings of Romance: Rethinking Early Modern Fiction." In *Modern Philology* 112, 2: 287-311. <https://doi.org/10.1086/678255>
- Maioli, Roger. 2016. *Empiricism and the Early Theory of the Novel. Fielding to Austen*. London: Palgrave Macmillan.
- Matamoro, Luís. 1987. "La verosimilitud: historia de un pacto." In *Cuadernos Hispanoamericanos* 444: 83-101.
- Martínez Mata, Emilio. 2007. "El cambio de interpretación del Quijote: de libro de caballerías burlesco a obra clásica." In *Cervantes y el Quijote*, a cura di Emilio Martínez Mata, 197-213. Madrid: Arco Libros.
- Pardo, Pedro Javier. 2020. "From Hispanophobia to Quixotophilia: The Politics of Quixotism in the British Long Eighteenth Century." In *Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850)*, a cura di Yolanda Rodríguez Pérez, 189-212. Amsterdam: Amsterdam UP.

- Pavel, Thomas. 1992. *Mondi d'invenzione*. Torino: Einaudi.
- Randall, Dale B.J. e Jackson C. Boswell. 2009. *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned*. Oxford: Oxford UP.
- Rapin, René. 1664. *Comparaison des poèmes d'Homere et de Virgilie. Troisième édition*. Paris: Claude Barbin.
- Rapin, René. 1674. *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*. London: H. Herringman.
- Richetti, John J. 1975. *Defoe's Narratives*. Oxford: Clarendon Press.
- Richter, Sandra. 2010. *A History of Poetics: German Scholary Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Riu, Xavier. 2012. "Eikós nella Poetica di Aristotele." In *I quaderni del Ramo d'oro* 5: 96-III.
- Sberlati, Francesco. 2001. *Il genere e la disputa. La poetica fra Ariosto e Tasso*. Roma: Bulzoni.
- Serroy, Jean. 1981. *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIème siècle*. Paris: Librairie Minard.
- Sertoli, Giuseppe. 2014. *I due Robinson e altri saggi sulla letteratura inglese del Settecento*. Genova: Ecig.
- Skinner, John. 1987. "Don Quixote in 18th-Century England: A Study in Reader Response." In *Cervantes* 7: 45-57.
- Smalley, Beryl. 1983. *Storici nel Medioevo*. Napoli: Liguori.
- Sorel, Charles. 1667. *La Bibliothèque française*. Paris: Compagnie des libraires du Palais.
- Staffel, Peter L. 1989. "Art hid with art": John Dryden's "Fables Ancient and Modern" as comic epic. Tulane: Tulane University. Tesi di Dottorato.
- Staffel, Peter L. 1991. "Dryden's Heroic Epic Theory." In *The Comparatist*, no. 15: 22-40
- Staves, Susan. 1972. "Don Quixote in Eighteenth-Century England." In *Comparative Literature*, no. 24: 193-215. <https://doi.org/10.2307/1769895>

- Szondi, Peter. 1994. *Introduzione all'ermeneutica letteraria*. Parma: Pratiche.
- Tave, Stuart M. 1960. *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thomas, Richard. 2001. *Virgil and the Augustan Reception*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tirinzani De Medici, Carlo. in corso di stampa. "Finzioni imperfette. Rabelais, Cervantes, Aristotele e l'ambiguità del romanzo." In *Historias Fingidas*.
- Walfard, Adrien. 2008. "Justice et passions tragiques. Lectures d'Aristote aux xvie et xviii siècles." In *Poétique*, no. 155: 259-281. <https://doi.org/10.3917/poeti.155.0259>
- Wallace, Robert M. 1947. "Fielding's Knowledge of History and Biography." In *Studies in Philology* 44, no. 1: 89-107.
- Watt, Ian. 1971. *Le origini del romanzo borghese*. Milano: Bompiani.
- Watt, Ian. 1998. *Miti dell'individualismo moderno*. Roma: Donzelli.
- Wellek, René. 1971. *Storia della critica moderna, vol. I. Dall'Illuminismo al Romanticismo*. Bologna: Il Mulino.
- Zach, Wolfgang. 1981. "Mrs. Aubin and Richardson's Earliest Manifesto (1739)." In *English Studies*, no. 62: 271-54. <https://doi.org/10.1080/00138388108598115>

Carlo Tirinzani De Medici è ricercatore a tempo determinato di Critica letteraria e Letterature comparate presso l'Università di Pisa. Ha lavorato presso le Università di Trento e Torino; è stato visiting scholar presso la Brown University di Providence e la University of Malta. È stato borsista «Benno Geiger» presso la Fondazione Cini di Venezia e co-dirige la rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e la collana «Gli Albatro» presso Carocci. Ha pubblicato *Il vero e il convenzionale* (Utet 2012) e *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi* (Carocci 2018, terzo classificato Edinburgh Gadda Prize 2019). Si occupa di teoria e storia del romanzo e di teoria della poesia.

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

RECENSIONI

Viola Papetti (a cura di), Gerard Manley Hopkins, *Poesie, 1875 - 1889*, Torino, Einaudi, 2022, 352 pp., € 17,00.

In un articolo apparso sul *Guardian* alcuni anni fa, lo scrittore britannico Simon Edge si doleva della scarsa attenzione che oggi i lettori dedicano alla poesia di Gerard Manley Hopkins (Edge 2017b). Con l'intento, anche, di risvegliare l'interesse per questo poeta ingiustamente negletto, Edge gli aveva persino dedicato un romanzo, *The Hopkins Conumdrum*, in cui si narra di un avventuriero senza scrupoli che cerca di convincere la gente che nei versi astrusi di Hopkins sarebbero custoditi i segreti del Sacro Graal. Nell'archivio online del *Guardian* si trova traccia di soli tre altri riferimenti a Hopkins: nella rubrica 'Poem of the Week' del 24 agosto 2020 la poetessa Carol Rumens riporta il testo di Felix Randal e lo commenta (Rumens 2020); in un articolo sulle bellezze del Galles, nella sezione 'Walking Holidays', la scrittrice e giornalista Laura Barton cita alcuni versi tratti da Pied Beauty per descrivere lo splendore screziato del paesaggio gallese dopo una giornata di pioggia (Barton 2007); e, infine, in una breve, deliziosa lettera due lettori, commentando un articolo sul giardinaggio, e in particolare sulle erbacce, citano alcuni versi da Inversnaid: "What would the world be, once bereft / Of wet and wildness? Let them be left, / O let them be left, wildness and wet; Long live the weeds and the wilderness yet" (Roman and Kukiewicz 2022).

La maggior parte degli studi su questo grande poeta risalgono a trenta, quarant'anni fa; più di recente qualcuno lo ha riscoperto per la sua precoce e preveggenza sensibilità eco-critica, in anticipo di un secolo (è il caso, per esempio, di Keith Sagar, che nel suo *Literature and the Crime Against Nature*, 2005, gli dedica un capitolo), o per rivendicarne un posto centrale nel canone della letteratura gay (v. Gregory Woods, *A History of Gay Literature*, 1999). La monumentale riedizione delle opere di Hopkins, iniziata nel 2006 da Oxford University Press (*The Collected Works of Gerard Manley Hopkins*, in otto volumi, di cui l'ultimo ancora in preparazione) è stata salutata con entusiasmo

dai suoi critici, ma probabilmente ha scalfito poco, persino in Gran Bretagna, la generale disattenzione dei lettori per la sua poesia, disattenzione che le erratiche eccezioni citate sopra sembrano confermare più che smentire.

Pubblicato per la prima volta nel 1918, a distanza di ventinove anni dalla sua morte, e catapultato nel canone dei poeti del Novecento e non in quello dei suoi contemporanei vittoriani (nel *Faber Book of Modern Verse* del 1936 le sue poesie comparivano accanto a quelle di W.H. Auden, Dylan Thomas e T.S. Eliot e stessa collocazione avevano ancora nella *Norton Anthology of English Literature* del 1978), Hopkins è uno di quei giganti disconnessi dal tempo, che anche oggi, a distanza di centocinquanta anni, riscopriamo nostro contemporaneo. È da salutare dunque con gioia la pubblicazione di Gerard Manley Hopkins, *Poesie 1875-1889*, con traduzione e cura di Viola Papetti, nella bella collana bianca di Einaudi. Il volume riprende una precedente edizione delle poesie, ormai introvabile (Gerard Manley Hopkins, *Dalle foglie della Sibilla. Poesie e Prose*, a cura di Viola Papetti, Rizzoli, 1992), ma con introduzione, bibliografia, traduzioni aggiornate e con un bel saggio di Giorgio Manganelli, 'I poeti miracolati della nuova Inghilterra', in appendice. Il testo delle poesie (in versione originale e traduzione accanto) è preceduto da una splendida Introduzione, divisa in due sezioni: 'La vita' e 'La poesia'. Scrive Viola Papetti:

Il traduttore non è in genere un buon critico. [...] Sperimenta una speciale intimità fisica col fantasma intensamente rievocato, un illuso anche se esigente innamoramento. Ascolta quella voce, tenta di apprenderne il senso, ma sa l'impertinenza e la vanità dello scambio fra quella parola per sempre e la propria, caduca e imitativa (p. xxxvii).

Un giorno Viola Papetti mi disse che, prima di cominciare a tradurre un poeta, si immergeva nel suo mondo per imparare ad ascoltarne la voce. Ma dove trovare quella voce? Viola Papetti scoprì che quella voce (almeno per i poeti che ancora scrivevano lettere o diari) si trovava nella corrispondenza o nelle pagine di diario. Un altro strumento che riteneva assai utile per catturare il suono della voce di chi non c'è più erano le biografie ben fatte. Nella traduzione e nel commento sempre penetrante che correde ogni poesia del volume, sentiamo questa immersione totale della traduttrice nella 'voce' del poeta. Attraverso l'amorevole ricostruzione della vita, del pensiero, delle letture, del cammino religioso, Viola Papetti ci restituisce la voce di Gerard Manley Hopkins in tutta la sua pienezza.

Le parole di ogni poesia risuonano di echi – i suoni così cari a Hopkins che la traduzione spesso riesce a preservare, ma anche gli echi delle letture, dalla Bibbia a John Donne, da Duns Scoto a Max Müller, di cui è gravida la parola poetica di Hopkins e che i preziosi commenti aiutano a decifrare. La parola per Hopkins non è mai accidentale, e non solo perché, banalmente, nessun poeta sceglie a caso le parole, ma anche perché la parola è per Hopkins preghiera. “Poetare è per Hopkins una maniera, la maniera di pregare, il suo unico possibile mezzo d’espressione nel suo dialogo con Dio” scrive Beppe Fenoglio, uno dei suoi primi traduttori in italiano, citato nell’Introduzione (p. vi). A dare quello spessore vertiginoso alle sue parole, che già i primi lettori colsero (“vene d’oro puro insabbiate in masse di impraticabile quarzo”, scrisse Coventry Patmore a Robert Bridges commentando i versi del comune amico), è dunque anche la dimensione teologica della parola.

La parola può provocare il miracolo. La parola canta la grandezza di Dio, fiammeggiante “come fulgore da percossa lama” [“like shining from shook soil”], o umile “come gocciolio d’olio / franto” [“like the ooze of oil / Crushed”]; ma canta anche, in versi concitati, il crimine osceno dell’uomo che sfregia la terra:

Generazioni hanno calpestato, calpestato, calpestato;
 e tutto è arso dal commercio; offuscato, insozzato dalla fatica;
 e porta lordume d’uomo e ha lezzo d’uomo: il suolo
 è nudo ora, né sente il piede, essendo calzato.
 [Generations have trod, have trod, have trod;
 And all is seared with trade; bleared, smeared with toil;
 and wears man’s smudge and shares man’s smell: the soil
 is bare now, nor can foot feel, being shod.]

E la parola afferma infine, in un verso semplice e lapidario al tempo stesso, la resistenza della terra, che è la resistenza di Cristo: “Ma non per questo la natura è spenta” [“And, for all this, nature is never spent”] (*La grandezza di Dio* [*God’s Grandeur*]).

A tratti la sintassi si contorce, quasi che parallelamente allo *sprung rhythm* (“scandire solo secondo gli accenti, senza tener conto del numero delle sillabe”, secondo la definizione data dal poeta della tecnica metrica da lui ideata), Hopkins inventi anche una *sprung syntax*, una sorta di sintassi arbitraria dove le parole, anziché cadere nelle posizioni abituali, cadono là dove le scaglia il pensiero. Altre volte le parole si addensano, come le gocce di olio franto, creando

stupende catene di parole composte. Se la *sprung syntax* pone pochi problemi alla traduttrice in italiano, lingua sintatticamente più libera dell'inglese, le acrobazie lessicali la spingono a trovare soluzioni originali. Ne *La notte stellata* [*The Starlight Night*], il creato con tutta la sua cangiante bellezza è la merce da battere all'asta. Per intensificare la potenza dell'enumerazione tipica dell'asta, il poeta crea una serie di neologismi cucendo insieme parole: "fire-folks", "circle-citadels", "wind-beat whitebeam", "flake-doves sent floating forth", eccetera. La traduzione di questa intraducibile poesia è quasi più bella della versione originale; la traduttrice si diverte ad accelerare il ritmo (per esempio, eliminando gli articoli determinativi) e ci riesce:

Guarda le stelle! Guarda, guarda i cieli lassù!
O guarda la fuoco-folla appollaiata in aria!
Borghi brillanti, cerchi-cittadelle!
Giù in fondi boschi cave di diamanti! elfi-occhi!
Grigi prati gelidi dove si posa oro, oro vivo!
Vento-battuto sorbo selvatico! aerei albi pioppi in fiamme!
Fiocchi-colombe fluttuanti in fuga per spavento nell'aia! –
Ah bene! è tutto un acquisto, tutto è un premio!
[Look at the stars! Look, look up at the skies!
O look at all the fire-folk sitting in the air!
The bright boroughs, the circle-citadels there!
Down in dim woods the diamond delves! The elves'-eyes!
The grey lawns cold where gold, where quickgold lies!
Wind-beat whitebeam! Airy abeles set on a flare!
Flake-doves sent floating forth at a farmyard scare! –
Ah well! it is all a purchase, all is a prize].

Le poesie abbondano di neologismi, che hanno forse la funzione, anche, di significare l'unicità delle cose del creato, l'*inscape* di ciascuna cosa, quell'essenza unica, fragile, spaiata, che Hopkins teorizza per la prima volta nel saggio *Parmenide* del 1868 (v. Introduzione, p. xliii) e che diventerà uno dei punti centrali della sua poetica. Nel famoso sonetto *Bellezza screziata* [*Pied Beauty*], il poeta coglie la bellezza nelle cose sghembe, pezzate, multicolori del mondo, che occorre dire con parole nuove: "i crolli di castagne tizzoni ardenti" ["Fresh-firecoal chestnut-falls"], "i cieli d'accoppiati colori" ["skies of couple-colour"], "i nei rosa in puntini" ["rose-moles all in stipple"] sul dorso della trota; così come occorre un neologismo per descrivere l'azione divina che sta dietro a tutta

questa bellezza: “Egli pro-crea la cui bellezza mai muta: lodatelo” [“He fathers-forth whose beauty is past change: Praise him”] (qui la traduttrice riesce a conservare il neologismo del verbo fathers-forth spezzando l’italiano ‘procrea’, che un neologismo non è, nel meno ovvio ‘pro-crea’).

La foga di dire il mondo con parole nuove investe anche l’immaginazione: i neologismi non si limitano al lessico, ma investono per così dire la fantasia. Le sue similitudini hanno la forza di quelle omeriche: i cieli pomeridiani attraversati da fasce di colori contrastanti sono come “vacca pezzata” (*Bellezza screziata*); le uova di tordo sono “un piccolo cielo basso”, perché, di un celeste pallido, si trovano in basso tra i cespugli (nel commento la traduttrice ci segnala che in un passo dei *Journals* il cielo è detto “egg-blue”) (*Primavera [Spring]*); l’ombra tremolante appesa al ramo del pioppo ricorda un sandalo che ondeggia sul piede (*Pioppi a Binsey [Binsey Poplars]*). Se l’*inscape* denota l’unicità delle cose del mondo, l’*instress* (altro conio di Hopkins) è “la forza e l’energia che sostiene l’*inscape*” (v. Introduzione, p. xlv). L’*instress* è la forza con cui l’individualità delle cose erompe nel mondo e buca lo sguardo del poeta. Per ridire questa forza pungente occorre mobilitare tutte le risorse del linguaggio, del suono, del ritmo. Nelle sue traduzioni Viola Papetti riesce a rendere le allitterazioni, le dissonanze, i lampi quasi di questa poesia sempre così tesa. *Inversnaid*, ad esempio, si apre con la corsa impetuosa di un torrente verso la conca di un lago, una corsa resa da allitterazioni che cambiano a ogni verso:

This darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in comb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.

La traduzione preserva per quanto possibile le allitterazioni e rende bene la corsa a rotta di collo del torrente:

Questo torrente cupo, bruno dorso di cavallo,
stradone rotola-rocce giù ruggente,
in conca e in cresta il suo vello di schiuma
scava e in basso nel lago cade.

Alcune delle poesie più belle hanno la solennità semplice della preghiera. Col linguaggio scarno di un canto liturgico, che non rifugge dalle ripetizioni,

Ribblesdale è una preghiera, oggi più attuale che mai, alla Terra e all'uomo che la deturpa. La traduzione rende meravigliosamente questa solennità:

Terra, dolce Terra, dolce paesaggio, di foglie fitto
e strisciante erba bassa, al cielo t'appelli
senza lingua per supplicare, senza cuore per sentire;
che puoi solo essere, ma sei da tanto tempo.

La terra non ha cuore né lingua con cui appellarsi al cielo, ma è (“tu puoi solo essere, ma questo lo fai bene”); ma, del resto, dove altro è l'occhio, la lingua, il cuore della terra se non nell'uomo, che con la terra condivide il miracolo della creazione? Spogliando la terra, l'uomo, “al suo sé teso così preso, così stretto al suo turno” [“to his own self bent so bound, so tied to his turn”], spoglia sé stesso. “Niente cura del mondo a venire” [“none reck of world after”], solo “tanta pena, pena e amorosa cura” [“such care, care and dear concern”], conclude Hopkins, questo eterno moderno, con le parole di oggi, le parole di sempre.

Per finire, un'anticipazione: per le edizioni Mucchi, nella collana Dieci per Uno, Viola Papetti ha preparato il volumetto, in imminente uscita, *Bellezza screziata*, che riporta dieci versioni di *Pied Beauty* (di Benedetto e Elena Croce, Augusto Guidi, Beppe Fenoglio, Eugenio Montale, Ginevra Bompiani, Maurizio Clementi, Massimo Bacigalupo, Patrizia Valduga, Gilberto Sacerdoti, oltre a quella della curatrice). Il testo della poesia e delle dieci traduzioni è preceduto da un'introduzione, in cui Viola Papetti, analizzando la lingua poetica di Hopkins attraverso la storia delle traduzioni, ci offre una microstoria della ricezione della poesia e della lingua inglese in Italia dagli anni Quaranta in poi. Aspettiamo con ansia in libreria questo nuovo volume.

SIMONA CORSO
Università di Roma Tre

Bibliografia

- Barton, Laura. 2007. “Lovely the woods, waters, meadows”. *The Guardian*, 2 June. <https://www.theguardian.com/news/2007/jun/02/guardianspecial4.guardianspecial257> (ultimo accesso 28 settembre 2022).
- Edge, Simon. 2017a. *The Hopkins Conundrum. A Tragic Comedy About Gerard Manley Hopkins and Five Shipwrecked Nuns*. London: Lightning Books.
- Edge, Simon. 2017b. “Gerard Manley Hopkins: the poet priest who deserves a place in the gay canon”. *The Guardian*, 8 June. <https://www.theguardian.com/books/2017/jun/08/gerard-manley-hopkins-the-poet-priest-who-deserves-a-place-in-the-gay-canon> (ultimo accesso 28 settembre 2022).
- Hopkins, Gerard Manley. 2022. *Poesie 1875-1889*, a cura di Viola Papetti. Torino: Einaudi.
- Hopkins, Gerard Manley. 1992. *Dalle foglie della Sibilla. Poesie e Prose*, a cura di Viola Papetti. Milano: Rizzoli.
- Roman, Rev and Kukiewicz, Kate. 2022. “Long live the humble weed”. *The Guardian*, 18 March. <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2022/mar/18/long-live-the-humble-weed> (ultimo accesso 28 settembre 2022).
- Rumens, Carol. 2020. “Poem of the week: Felix Randal by Gerard Manley Hopkins”. *The Guardian*, 24 August. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2020/aug/24/poem-of-the-week-felix-randal-by-gerard-manley-hopkins> (ultimo accesso 28 settembre 2022).
- Sagar, Keith. 2005. *Literature and the Crime Against Nature*. New York: Chaucer Press.
- Woods, Gregory. 1999. *A History of Gay Literature*, New Haven, CT: Yale University Press.

Marco Gatto, *Fredric Jameson*, Roma, Futura, 2022, 192 pp., € 15,00.

Con l'uscita di *Fredric Jameson* per la casa editrice Futura, il pensiero del critico statunitense è rimesso nuovamente a verifica da Marco Gatto a quasi quindici anni dal libro del 2008. Edito per Rubbettino, il titolo era lo stesso, con la differenza che il sottotitolo ad accompagnarlo, *Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, oggi si fa superfluo, forse, per un paio di motivi. In primis, la discreta diffusione che il pensiero di Jameson ha ottenuto in Italia. Ancor di più dopo questa pubblicazione, direi forse che a quella diffusione e problematizzazione – successivamente all'edizione italiana 'd'eccezione' di *Marxism and Form* (1971), diretta da Mazzacurati con un'introduzione di Fortini (1975) – ha contribuito quasi solo Gatto con convinzione e perseveranza, al di là delle differenti modalità e momenti storici. Che poi il sottotitolo suonasse, oggi, troppo latore di modelli di comprensione del mondo fortemente contrastati o, peggio, *rimossi* dal nostro orizzonte culturale? Jameson direbbe che il capitalismo, in quanto stadio industriale e post-industriale della produzione anche culturale, contiene la sua negazione dentro di sé, nel suo tendere a occultare i meccanismi strutturali anche delle produzioni socialmente simboliche e i metodi che potrebbero svelarli – tratto fondante della sintomatologia culturale postmoderna, nella sua tensione allo schiacciamento allucinatorio delle interazioni di forze vigenti nel reale sull'apparire della sua 'liscia' e 'luccicante' superficie icastica –. Tutte ragioni perché quei modelli di comprensione del mondo siano energicamente discussi di nuovo. Come scrive lo stesso Jameson nella prefazione d'autore al libro di Gatto,

di certo i rivoluzionari e persino utopici anni sessanta, con le loro rivolte e le loro guerre di liberazione nazionale, sono lontani dai nostri nuovi, globalizzati, transnazionali e post-sovietici anni venti. Ma dietro le situazioni, le categorie – vale a dire, le contraddizioni – permangono, dal momento che esse coincidono con quelle proprie di un unico lungo stadio del capitalismo. Credo sia compito della critica e della teoria rilevare la contraddizione come tale, ovunque possa essere trovata, e di mostrarla alla luce del giorno: perché è con la contraddizione che il cambiamento si mette in moto (10-11).

Nel 2008, poi, non erano ancora uscite, solo per citarne alcune, le sistematizzazioni che Jameson ha fornito degli studi sulla dialettica (*Valences of the Dialectic*, 2009) e quelle sui suoi padri fondatori (*The Hegel Variations*, 2010; *Representing "Capital"*, 2011), oltre allo studio sul realismo (*The Antinomies of Realism*, 2013) e ad *Allegory and Ideology* (2019), forse tassello teorico più importante dopo *The Political Unconscious* (1981). Gatto, discutendo anche i lavori di Jameson più recenti negli ultimi capitoli del libro, restituisce stavolta l'evoluzione del pensiero jamesoniano con l'obiettivo di sintetizzarla in maniera sistematica ma largamente fruibile. Fra l'altro affidandosi alla collana "Fondamenti" di Futura, che, a partire da una *mission* più o meno definita anche politicamente, di certo non vorrebbe rivolgersi solo all'accademia.

Vi è, poi, almeno un altro fattore che rendeva necessario, per Gatto e per il lettore, un riattraversamento ragionato dell'opera di Jameson: dovrebbe forse maturare, oggi, la distanza storica per leggerla complessivamente come importante risposta teoretica fra il tramonto dell'egemonia strutturalista e l'"eutanasia della critica". Gatto dimostra confidenza notevole non solo nel calare il pensiero di Jameson, sull'asse sincronico, nel contesto dei principali snodi teorici e critici degli anni di reflusso, dall'utopia della 'scienza letteraria' all'esacerbazione del conflitto interpretativo nella sua totale destrutturazione, ma anche, sul piano diacronico, nell'etere concettuale che pone Jameson in una dialettica con la più ampia tradizione dell'ermeneutica occidentale; per iperbole, potremmo dire, dai padri della Chiesa a Gadamer (cfr. 64).

Jameson nella storia della teoria interpretativa dunque. D'altronde, Gatto mette in evidenza il carattere di "metacommentario" della prosa jamesoniana alle prese con la teoria stessa. In particolare il Jameson del confronto dialettico, oltre che con Althusser, con lo strutturalismo e con le derive decostruttive: "il metacommentario dialettico interviene sul portato anti-storico di certe metodologie, lo ribalta su un piano ulteriore e lo consegna alla diacronia. Pertanto, i codici interpretativi fondati sull'autoreferenzialità del testo letterario e sulla sua supposta autonomia, accanto ai fenomeni più conservatori di rinuncia all'interpretazione, sono ricondotti a una dimensione storica" (42-43). Che si tratti di 'poesia' o di 'poetica', l'ambizione e la tensione allo scatto dialettico che si realizza al crinale fra l'atto di lettura e la sua comprensione – e che nei confronti della 'superficie' testuale contiene in una certa misura un tasso di 'slealtà' – è procedura necessaria nel confronto con le pratiche discorsive nella molteplicità di statuti attraverso cui esse si danno in quanto

atti culturali, mossi, tutti, conflittivamente da istanze storiche. Inoltre, in relazione al concetto di metacommentario, il discorso di Gatto suscita stimoli per una possibile, ulteriore riflessione sul rapporto che, almeno sul piano delle idee suggestionate da un certo 'lessico', la teoria ermeneutica di Jameson, nell'intendere l'interpretazione come riscrittura che tende a svelare una porzione eclissata nel messaggio, ha intessuto con un'eredità benjaminiana, ad esempio con l'*Aufgabe des Übersetzers* (1921), il saggio 'traduttologico-mistico' del berlinese. Forse in maniera più sottesa di altre voci ortodossamente francofortesi, Benjamin serpeggia dappertutto in Jameson, fino all'omaggio appassionato di *The Benjamin Files* (2020).

In ogni caso, sono quelle istanze storiche che vanno, ancora, svelate e quel tasso di slealtà risiede propriamente nel funzionamento "allegorico" della dialettica, di cui Gatto contribuisce a riesporre con vigore l'urgenza. L'autore ricostruisce nei suoi snodi cruciali, infatti, anche lo scarto tra Jameson e il materialismo tradizionale in sede della delimitazione del pensiero dialettico come opposizione fra un'istanza manifesta e un'istanza, seppur agente nel momento della negazione, propriamente "assente" e in un certo senso 'inconscia'. Gatto, in maniera di per sé acuta e anche accogliente nei confronti del lettore, inquadra l'originalità della teoria jamesoniana in quanto sistema di comprensione materialistico, storico, dialettico dei fatti culturali che attinge in modo sagace da intuizioni di eredità freudiana: "viene quindi a delinearci un progetto di critica che, poggiandosi sulla demistificazione dei fenomeni epidermici, tende a far proprio un dualismo tipicamente moderno, quello che variamente si declina nelle opposizioni dialettiche tra essenza e apparenza (Hegel), tra astratto e concreto (Marx), tra contenuto latente e contenuto manifesto (Freud)" (33). In questo sistema, "il farsi dell'opera da un lato coincide con la tensione fra un contenuto storico-materiale e il suo presentarsi attraverso una forma capace di garantirlo, mentre dall'altro consiste in una sorta di strategica sutura" (35): l'opera è gesto utopico-immaginario di "contenimento" di istanze storiche conflittive nella conclusione di una forma, che fa da schermo censorio deformante, straniante, al dispiegamento di quelle istanze nella violenza del loro conflitto.

Sempre sull'essenza del momento gnoseologico, preme accennare che Gatto sembra, da una parte, rilevare un nodo per certi versi irrisolto del sistema jamesoniano, quello relativo all'identificazione dell'"ideologema" in quanto unità minima di un discorso ideologico, che, formalizzato da

Jameson solo relativamente sul piano metodologico, rimarrebbe su un piano di discrezionalità nella pratica ermeneutica. Dall'altra, e di conseguenza, Gatto sembra avvalorare il ruolo irriducibile che assume il gesto ermeneutico del critico. Anche in un sistema organicistico a buona applicabilità come quello di Jameson, il gesto ermeneutico individuale continua a risultare elemento potenzialmente risolutivo dello iato fra l'evenemenzialità dell'oggetto culturale e la sua immissione 'dis-piegata' nella conflittualità della Storia: "Jameson è senza dubbio un maestro nella ricognizione di queste sotterranee pulsioni ideologiche. Resta però inevaso il problema di una loro decodifica sistematica e di una loro formulazione metodologica di riferimento, capace di guidare l'analista al di là del suo, pur necessario, intuito" (72-73).

Oltretutto, all'interno del capitolo dedicato a *The Political Unconscious* – discusso dopo i tasselli di apprendistato prima di tutto sartriani e di *critical theory* tedesca – c'è una considerazione che risulta degna di nota e di eventuali approfondimenti, sempre nell'ottica di un'inclusione di Jameson, condotta da Gatto con diligenza e disinvoltura, in un quadro composito della storia della critica contemporanea. È l'osservazione in merito alle possibili affinità del pensiero jamesoniano con la teoria letteraria di Francesco Orlando:

si tratta ora di capire quali determinazioni ideologiche implichi questa narrativizzazione [dell'inconscio politico], quali compromessi, quali inevitabili strategie di contenimento, e come tutti questi elementi di sutura riaffiorino, al pari di sintomi, sulla superficie del testo. [...] La ricostruzione di questi nessi oppositivi evidenzia la necessità di concepire l'oggetto testuale come una freudiana 'formazione di compromesso' (e qui l'elaborazione di Jameson potrebbe fruttuosamente incontrare la teoria letteraria di Francesco Orlando) (60).

Sono affinità che meriterebbero forse una trattazione dedicata nel contesto di un discorso unitario a cui il libro di Gatto fornirebbe indubbiamente una serie di stimoli. Sarebbe necessario non solo in merito allo sfondo, comune a Jameson come a Orlando, di un armamentario teoretico che attinge sia dal materialismo che da elementi di teoria freudiana, ma anche in merito al ruolo di 'sutura', ecco, che entrambi hanno tentato di svolgere nell'*impasse* teorico di fine secolo, attingendo e rifunzionalizzando – si badi bene, in modo anche critico – le lezioni fornite dalle migliori tradizioni del Novecento, anche per certi versi antitetiche: dallo storicismo e dalla *Stilkritik* tedesca, al formalismo russo e allo strutturalismo. Sutura nel senso, stavolta, di un "riconnettere i frantumi" – avrebbe detto il Benjamin, a dire il vero, più caro a Jameson che a

Orlando – attraverso un metodo che tenga conto sia della necessità di analizzare l’opera con strumenti adatti alla descrizione delle sue specificità morfologiche intrinseche, sia dell’urgenza di formalizzare il momento descrittivo su un piano ermeneutico estrinseco, su un piano di semantica storica. Scommettere, cioè, su un’interpretazione allacciata ai moventi storici conflittivi che hanno contribuito all’emersione – o ‘emergenza’ – di quella *morphè* come risoluzione del conflitto storico sul piano immaginario. Un metodo che guardi con la giusta cautela anche alla parzialità di prospettive ‘contrappuntistiche’ all’egemonia culturale che, anziché ricercare le dinamiche del conflitto interne all’opera, tendono a leggere in un certo corpus di testi solo le istanze della ‘repressione’, in un controcanone solo quelle del ‘represso’.

Insomma, come Gatto definisce Jameson più di una volta, l’ambizione di un metodo “ancora moderno” (77 e *passim*). Se pure esso ci sembrasse non più attuale, che lo si consegni, almeno, come si deve alla Storia; dai suoi ‘archivi’, è poi libero di attingere chi crede utile provare a capire anche solo uno spicchio di mondo.

NICOLA DE ROSA
Università di Napoli “Federico II”

Angela Leonardi, *Il pensiero e la visione. Virginia Woolf saggista*, Pisa, Pacini, 2021, 224 pp., € 19,00.

In *Il pensiero e la visione*, Angela Leonardi offre al lettore uno studio approfondito su una delle funzioni più rilevanti che ha svolto la scrittrice inglese: oltre che instancabile romanziera e fondatrice della casa editrice Hogarth Press insieme al marito Leonard Woolf, è stata una prolifica saggista. Il primo capitolo restituisce in un'ampia parabola l'evoluzione della forma saggio, partendo dal presupposto che, come afferma Alfonso Berardinelli, il "saggio è forse il più mutevole e inafferrabile dei generi" per la sua "natura proteiforme, incerta e sfuggente". La tradizione saggistica affonda le sue radici in età antica con i trattati di Cicerone, i saggi delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, il corpus delle opere di Luciano di Samosata, le *Notti attiche* di Aurelio Gallo, i *Ricordi* di Marco Aurelio e, primo tra tutti, Platone con i suoi scritti politici. Un'innovazione al genere la apporta Montaigne, nei cui *Saggi* emerge un "io" che diventa "punto di partenza e punto di arrivo della ricerca". A Montaigne, Virginia Woolf dedica un saggio in cui il francese assurge a modello "per la sua tendenza a plasmare l'incongruente molteplicità dei dati provenienti dalla realtà esterna e gli interni dell'animo del soggetto che li sta interpretando". Passando dagli *Essays* di Francis Bacon, all'*Essay Concerning Human Understanding* di John Locke, a Richard Steele e Joseph Addison che rispettivamente con *The Tatler* e *The Spectator* hanno anticipato il giornalismo moderno, arrivando all'importante saggio sui diritti delle donne di Mary Wollstonecraft a fine Settecento, Angela Leonardi conduce la sua indagine fino all'Ottocento, sottolineando come questo secolo sia "un movimento di non ritorno nella storia del saggio". Tra gli esponenti più importanti vanno segnalati Shelley con *A Defence of Poetry*, gli *Essays* di Wordsworth e Coleridge per il romanticismo inglese, l'ampia produzione saggistica di William Hazlitt, Thomas de Quincey fra i più sensibili critici del suo tempo, John Ruskin, studioso dei classici antichi ma anche della società a lui contemporanea. Da Wilde grande saggista del suo tem-

po, fino agli autori vittoriani quali George Eliot, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, Harriet Martineau, George Meredith, William Thackeray, Angela Leonardi approda poi al Novecento, secolo in cui il saggio conosce una fioritura rigogliosa. Una grande quantità di critici gravita intorno a Virginia Woolf e al Bloomsbury Group, impegnandosi in una ricerca incessante attraverso cui, come afferma George Steiner, “la critica può a sua volta diventare letteratura”.

Attraversando Lukács, secondo cui “negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita”, e Adorno, che riprende il concetto di forma definendola come “una sorta di daimon che non lascia mai l’artista”, Leonardi inquadra gli aspetti creativi della scrittura saggistica che la spingono oltre la scientificità. Il saggista deve in altri termini custodire una libertà che è allo stesso tempo privilegio. In Virginia Woolf si coglie bene il senso dei concetti adorniani di “frammento”, “frattura”, “discontinuità il cui carattere ‘negativo’ è assunto come fattore d’innovazione del genere letterario. Non a caso, per la scrittrice inglese, una delle voci più innovative del secolo è Eliot che in *The Waste Land* usa i frammenti per erigere un edificio poetico. È su questo principio di libertà che la Woolf fonda la propria scrittura, parlando dell’essenza della critica come “avventura della conoscenza”. Virginia Woolf si dedicò all’attività saggistica per tutta la vita alimentando “il suo piacere più profondo annodato in due atti inestricabili l’uno dall’altro, leggere e scrivere”. La scrittrice inglese ha sempre cercato di scrivere parlando con la propria voce e con quella degli autori che leggeva, ricercando un’osmosi perfetta fra due “io” diversi. Non a caso apprezzava notevolmente la poetessa Christina Rossetti “per la temeraria consapevolezza del proprio valore”, ripetendo spesso l’affermazione “I am Christina Rossetti”. Così Woolf, in *A Room of One’s Own* ribadisce che un autore deve avere “una mente androgina”, cioè deve riuscire a “penetrare nella mente del lettore” in un connubio prodigioso “tra intelligenza, intuizione e sensibilità senza confini”. Woolf in altre parole abbatte qualsiasi barriera nel rapporto tra il lettore e lo scrittore, teorizzando in *How Should One Read a Book?* che un critico non deve costringere il lettore a seguirlo, ma deve mostrargli “il processo attraverso cui il suo pensiero prende gradualmente forma, muovendosi tra un’idea e una riflessione, un’intuizione e un’idiosincrasia, una rivelazione e un ripensamento”. Per Woolf lo scrittore deve nutrirsi delle opere altrui perché “books descend from books” e, in *The Common Reader*, traccia il proprio modello di lettore che deve essere un soggetto libero da condizionamenti, sorretto dal principio di

piacere e lontano da accademismi, fedele all'idea che "reading is one of the most arduous and exhausting of occupations", dove il giudizio di volere è indispensabile, il luogo dove un lettore legge e interpreta diventa un tribunale e "he must become the judge".

Nel secondo capitolo Angela Leonardi offre un'ampia e dettagliata prospettiva sugli scrittori ai quali si è dedicata Woolf come saggista. Il suo interesse si concentra su Philip Sidney, autore di *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Portando quest'opera come modello, la scrittrice inglese parla, in *The Common Reader*, di una sorta di "biblioteca personale" in cui nell'atto della lettura un volume può affondare per il suo stesso peso prima che la mano del lettore lo strappi all'abisso dell'oblio. L'impulso di strappare un classico all'oblio è lo stesso che ha animato lo scrittore nell'impulso di scriverlo. Così Woolf afferma: "If we choose the Arcadia because we wish to escape, certainly the first impression of the book is that Sidney wrote it with very much the same impression". La scrittrice coglie del poeta britannico "the torments of the conscience" e il senso di quei versi che esprimono "una morte temuta e la vita trattenuta con dolore" che restituiscono i turbamenti della coscienza moderna.

Inoltre, nello scorrere la galleria degli avi che animò i saggi critici scritti da Woolf, oltre all'apprezzamento per John Donne – che, a differenza dei suoi contemporanei, non puntò a restituire rassicuranti somiglianze con il reale, ma cercò di cogliere, di quello stesso reale, le "insolvibili contraddizioni" –, Leonardi sottolinea l'ammirazione che la scrittrice inglese ebbe per Defoe, il cui *Robinson Crusoe* è paragonato "all'eterno e colossale monumento di Stonehenge", uno dei "prodotti comuni della razza piuttosto che lo sforzo di una mente singola". Di *Moll Flanders* apprezzò la capacità di descrivere i fatti veri della vita rielaborandoli in un materiale narrativo in grado di mantenere viva l'immaginazione. Per Woolf il romanziere deve creare un sistema di relazioni un uomo e altri uomini, l'uomo e la natura, l'uomo e il potere, da cui emergano interrogativi e turbamenti. Quando questo sistema di interconnessioni si fa complesso al punto che i fatti narrati risultano essere troppo lontani dalla realtà, il libro si mostra di difficile comprensione. In questo senso il *Robinson Crusoe* è per Woolf una grande opera poiché racconta una verità che "rende belle le azioni comuni e gli oggetti comuni". In altre parole, l'occhio di Robinson Crusoe è lo stesso di Defoe ma anche quello di tutti noi, e questo elemento è fondamentale secondo il punto di vista di Woolf saggista. Come scrive l'autrice, "Defoe credendo nella solidità di un semplice vaso di terracotta, ha legato l'intero universo all'armonia".

Se a Swift non fu dedicato da parte di Woolf uno scritto autonomo, se non una buona considerazione su di lui come epistolografo, un ampio spazio critico fu invece riservato a Laurence Sterne. La scrittrice apprezzò del *Tristram Shandy* l'apparente assurdità, dominata da una logica che conferisce all'opera grande umorismo. Come nel caso di Defoe, Woolf apprezzò del *Sentimental Journey* di Sterne il suo stile anticonvenzionale in grado di restituire nella sua libertà dagli schemi l'essenza di una vita "semi-trasparente", anche se non manca di sottolineare che a volte "he has something a little chill about it"; ha un carattere un po' freddo che non permette di godere di una lettura ininterrotta. Di Sterne, come sottolinea Leonardi, Woolf apprezzò più di tutto il suo punto di vista individuale in grado di far apparire la cattedrale di Notre-Dame più piccola rispetto a "one girl with a green satin" o "a dead monkey".

Un'altra autrice che Woolf lesse e commentò fu Jane Austen, sulla quale ebbe pareri discordanti; la definì "a conservative spirit", piatta, banale, troppo chiusa nelle convenzioni e nelle dinamiche interne al microcosmo della *landed gentry*. Solo in un secondo momento ne ammirò la straordinaria spontaneità e "the sense of the significance of life". Woolf evidenziò la capacità di Austen di cogliere gli aspetti veri del reale a partire dal suo libricino, *Love and Friendship*, scritto a diciassette anni. Virginia Woolf nel leggerlo, già coglie uno sguardo acuto di una giovanissima Jane e immagina che una fata l'abbia portata in volo e poi riposta nella sua culla dopo averle fatto vedere che aspetto aveva il mondo. Tra tutte le opere austiane, Woolf gradì molto anche quella incompiuta, *The Watson*, sottolineando che proprio tale incompiutezza restituisce una veridicità alla storia perché "ci stimola a fornire ciò che non c'è" offrendo "la forma di vita più duratura che è esteriormente banale".

Dopo una sezione dedicata agli avi, Angela Leonardi ci offre una panoramica sugli autori del XIX secolo che sono stati fondamentali per Virginia Woolf, soprattutto russi. Di Tolstoj ammirò il contrasto tra semplicità di superficie e complessità di fondo, un realismo problematico ricchissimo di sfumature. Woolf afferma che leggendo Tolstoj "sembra proprio di vedere le montagne, i giovani soldati, l'uva, le cosacche"; parla di "a profound psychology and super sincerity of the Russian writers", e scorge una "subtlety", quella sottigliezza che si insidia nel reale. Invece di Dostoevskij evidenziò la ferrea struttura logica alla base della sua narrazione. Prendendo in esame *L'eterno marito*, Virginia Woolf dimostra come le impressioni che se ne ricavano sembrano anticipare la *modern fiction*; la scena più significativa è proprio quella in cui Velchaninov

passa sopra il suo corso di pensieri intricato e affollato “come quando qualche fatto sorprendente è caduto nella pozza della nostra coscienza”. Riguardo Čechov parlò di un’ingannevole semplicità dove è proprio la brevità dei racconti a porre interrogativi senza risposta. La scrittrice inglese aggiunse che quello che di Čechov sembrava un metodo “casuale, inconcludente, ordinario e a livello della nostra vita” era in realtà controllato da “un gusto squisitamente pignolo”. Woolf apprezzò dello scrittore la capacità “con un tocco di dividere in due quelle emozioni che siamo soliti pensare intere, lasciandole sparse in piccole schegge sconnesse”. Sono i frammenti, “la melodia interrotta”, a restituire l’allusione a una realtà. Nei suoi finali serve “an alert sense of literature”, per aggiungere le ultime note che completino l’armonia. La Woolf dedicò un paio di scritti anche a Turgenev e scrisse che come lui “pochi combinano il fatto e la visione” e che la sua qualità “è il risultato di questo doppio processo”. Inoltre, in riferimento alla letteratura russa, nel suo ruolo di critico letterario, come si evince in *The Common Reader*, Virginia Woolf parla della traduzione che inevitabilmente altera il senso rendendolo “crudo e ruvido”. I suoi libri insieme “compongono una grande, luminosa città di campagna, ampiamente lastricata, con un grande trambusto di vita nelle strade e una decorosa fila di case georgiane”.

Tra gli scrittori inglesi, invece, Woolf critica a Charlotte Brontë di “non giungere a risolvere i problemi dell’umanità” e ciò la distingue dalla sorella Emily che ha l’ambizione di trasmettere un messaggio universale. In *Cime tempestose*, “there is not I”. In altri termini, c’è l’amore, ma non quello di un uomo verso la donna, bensì inteso come una concezione più generale. La qualità che invece riconosce a Brontë è il saper cogliere infinite descrizioni di colore nella narrazione che si rifanno a quella sfera di motivi della coscienza dell’io. In entrambe le scrittrici, la Woolf apprezza l’essere “poetic” inteso, come afferma Angela Leonardi, in quanto “ritmo delle frasi”. Woolf critica poi Elizabeth Gaskell che ritiene troppo condizionata da una visione intellettualistica del reale che sminuisce le sue doti di romanziera, anche se le riconosce il merito di aver dato vita con le sue opere a un affresco veritiero della sua contemporaneità. Woolf scrive che quando osserviamo il suo lavoro, nella massa, “ricordiamo il suo mondo, non i suoi individui” e ciò che descrive “non solo lo vediamo, possiamo anche toccarlo”. Di George Eliot evidenzia un’empatia e una compassione che rendono la pagina “palpitante di vita”. Walter Scott è ammirato per la forza nella compattezza dell’insieme più che nel dettaglio e per il suo realismo. Woolf ricorda l’importanza di Scott nel suo apprendistato forma-

le e ne sottolinea la sua adesione al realismo, ricordando la sua indignazione quando “uno di noi ha preferito l’eroe al cattivo molto più realistico”. Se da una parte Woolf apprezza di Scott il suo trarre forza dall’integrità dell’intera narrazione, di Walpole evidenzia la cura del dettaglio. L’elogio di Scott viene fatto in funzione di un confronto con Stevenson; sebbene il primo sia “slovenly”, ossia più trasandato rispetto al secondo che è “preciso”, per Woolf solo con Scott otteniamo “un’impressione incomparabilmente più vivida nell’insieme”. D’altra parte, un encomio viene riservato anche a Stevenson che riesce a combinare “a boy’s psychology with the extreme sophistication of romance” e gli attribuisce “the most refined literary art”. Infine, definì Dickens “il poeta di Londra”, sottolineando come egli non si fosse curato di nascondere i propri pregiudizi di classe. In un primo momento la Woolf imputò all’autore di fallire scivolando troppo nel grottesco, ma poi arrivò alla conclusione che era proprio questo stile a esprimere la dote più fine di Dickens. Woolf parla di “visualizing power”, ossia l’estrema permeabilità del suo sguardo sul mondo, poiché nessuno ha mai descritto le strade di Londra “so intimately”. Di Dickens apprezza la capacità di far emergere “il carattere delle città come luoghi della mente”, affermando che “no city indeed is so real”. In *David Copperfield* irrompe invece l’unione di realtà e finzione, la verità “imbottita e gonfia di vita”. Woolf definisce Dickens un “maker”, un narratore che col suo soffio instancabile genera bolle di sapone che a loro volta ne generano altre. Come già accennato, poi, Virginia Woolf scrive anche su Walpole, in particolare su *The Mysteries of Udolpho*, che apparentemente crea riso ed è stato giudicato come “the type of gothic absurdity”, ma in realtà ci racconta chiaramente della nostra coscienza, “noi diventiamo consapevoli del pericolo e dell’oscurità dell’esistenza”. La realtà diventa un fantasma, e “nel nostro piccolo riparo sentiamo solo un vento infuriato e onde rompersi”.

Woolf riserva poi un ampio spazio a George Meredith che riuscì a infrangere gli schemi convenzionali della trama basata su un rigido sviluppo degli eventi, decostruendo i modi del *Bildungsroman*. Se da una parte Virginia Woolf riconosce “uno sforzo prodigioso” sebbene “una confusione spesso caotica”, dall’altra parte non manca di parlare di “a great innovator” per la sua scrittura sperimentale che va letta “allentando determinati standard”. Non mancano altrettante riflessioni critiche riservate a George Gissing che definisce “a born writer”. Se da una parte Woolf ne apprezza il realismo, dall’altra lo accusa di dare spazio a una “terribile importanza del denaro” che è “la cosa più sordida e

brutale della vita moderna”. La Woolf aggiunge che “la bruttezza non è l’unica verità; c’è un elemento di bellezza nel mondo”. Una forte invettiva è invece riservata a uno dei più fermi antagonisti della morale vittoriana, Samuel Butler, che Woolf accusa di grande autoreferenzialità, affermando che nei suoi scritti “tutte le convinzioni e i pregiudizi hanno trovato spazio” e che egli “non ha mai avuto il pubblico nella sua mente”. Grandi lodi sono invece riservate a Thomas Hardy di cui l’autrice apprezza l’umana partecipazione con gli umili, i momenti di *humour*, la qualità pittorica del suo stile, la capacità e la sensibilità di osservazione. Woolf scrive che nessun naturalista è riuscito a riprodurre con il linguaggio, come ha fatto Hardy, il grido di un uccellino ucciso nel bosco. Anche di Henry James, l’autrice apprezza “il potere evocativo della parola”, lo stile sinuoso e ipotattico che riproduce le fluttuazioni della coscienza. Come sottolinea Virginia Woolf, quello che succede ai personaggi ne *La coppa d’oro*, può accadere a chiunque ed è proprio questa la bravura di James: avere l’abilità di raccogliere materiale quotidiano con “una lente fine”. L’autrice non manca però di accusarlo di “trivial instance of details” che diluiscono eccessivamente la materia rendendola prolissa.

Angela Leonardi dedica poi un terzo capitolo al Novecento e sottolinea il forte dialogo tra scrittura e pittura che anima questo secolo. Jacques-Emily Blanche evidenziò nella stessa autrice “touches of colour” e “an incredible precision and density” nel descrivere scene “entro un contorno invisibile”. Questo perché, come appunta Woolf sul “Times Literary Supplement” del 10 aprile 1919, “La mente, esposta all’ordinario corso della vita, riceve una miriade di impressioni triviali, fantastiche, evanescenti incise con la nitidezza dell’acciaio”. La vita, come afferma la scrittrice, “è un’incessante doccia di innumerevoli atomi”; non è “una serie di lampi” ma “un alone luminoso”. È in questo senso che Woolf apprezza Proust, per il quale ogni piccolo oggetto “becomes a part of life”. Lei stessa affermava che si immergeva nella lettura della *Recherche* e ne usciva placata dopo ore, dimenticando che doveva “rammendare le calze marroni, finire un articolo, correggere bozze, cucinare il merluzzo”. Elogiava di Proust la sua capacità di unire “un’estrema sensibilità con un’estrema tenacia” con le quali sapeva esplorare “le sfumature delle ali di una farfalla fino alle minime venature di colore”. Nonostante ciò, in *Phases of Fiction*, Woolf ammette che la lettura di Proust non è agevole perché c’è un’accumulazione di oggetti che ruotano attorno ad un punto centrale così vasto ma sono spesso remoti “da rendere il processo graduale tortuoso”. Giovanni Macchia, introducendo

il primo volume dell'edizione einaudiana della *Recherche*, ne *L'allegoria del diluvio*, accostò Woolf e Proust per “una nevrosi condivisa, rispettive malattie di cui entrambi soffrivano e che condizionarono, nel bene e nel male, sia la genesi che la redazione delle loro opere”.

Riguardo James Joyce Woolf apprezzò la monumentalità dell'*Ulisse*, come racconta Hermione Lee nel suo *Virginia Woolf*, citando la nota protettrice di Joyce, Miss Harriet, la quale si presentò alla Hogarth House con “la bomba di un pacco di carta marrone in grembo, contenete il primo capitolo di *Ulisse*”. C'era, però, da parte della scrittrice, un senso di irritazione verso la presenza di oscenità presenti in certe scene. Woolf accosta lo sperimentalismo di Joyce a *The Tunnel* di Dorothy Richardson, il cui procedere narrativo le appare come una porta chiusa e quello interpretativo come chi ne strattone la maniglia cercando invano di aprirla. Lo sperimentalismo per Woolf, come suggerisce nello scritto su Richardson, si rileva nel percepire nel caos dei “frammenti volanti, una qualche unità, significato o disegno”. A Richardson, Woolf oppone Muir Wilson, scrittrice che sebbene per niente incline allo sperimentalismo, come Miss Richardson “sfiora le spalle di uomini e donne veri”. Le accomuna dunque un forte realismo di fondo. A Joyce, Virginia Woolf riconosce anche il tentativo di “avvicinarsi alla vita” che ci permette, quando lo leggiamo, di registrare “gli atomi mentre cadono nella mente nell'ordine in cui cadono”. Questo fa sì che Joyce, tra gli autori del Novecento, sia “innegabilmente distinto” e “spirituale” rispetto ai “materialisti” poiché egli “è preoccupato a tutti i costi di rivelare i guizzi della fiamma più intima”. Non manca però una cesura in cui Woolf imputa a Joyce “a poverty of the writer's mind” che lo fa cadere nella bassa materialità rispetto ad autori quali Conrad e Hardy, che hanno affrontato i grandi temi dell'essere, del vivere e del morire.

Woolf non ha dubbi sulla grandezza di Conrad, “a stranger”, “a prince”, uno sconosciuto che veniva da lontano dotato di grandi virtù quali la riservatezza, il decoro, la gentilezza. L'autrice riservò una pungente e satirica accusa paragonando le osservazioni dei suoi critici a quelle dei sordi quando viene suonato *Figaro*. Woolf dice di Conrad che è “raramente sarcastico e mai violento” e capace di avvertire “a moment of vision” nella quotidiana incapacità di sentire. Sottolinea che “he is not better but he is different” perché ha “una straordinaria freschezza e romanticismo”. Infatti i suoi personaggi sono esposti alle forze del mare, della foresta, della tempesta e del naufragio piuttosto che ad altri esseri umani. Conrad racconta di coraggio, fedeltà, magnanimità di fronte

alla sofferenza, così che Woolf, in una lettera alla sorella di Lytton Strachey, dichiara di essere “inghiottita dai lavori di Conrad”. Afferma che egli “is not one and simple; he is many and complex” e questo aspetto rivela un conflitto interno come dimostra Marlow, paradigma della letteratura modernista, il quale è un capitano semplice, affidabile ma anche oscuro e impercettibile. Virginia Woolf non manca anche di esprimere un parere sull’amico E.M. Forster saggista; di lui afferma che “ha qualcosa nella mente”, che stabilisce se è migliore “una vera sedia” o “un elefante immaginario” secondo il suo gusto. In altre parole, egli esprime “cosa lo commuove e cosa lo lascia freddo”. Se in *Aspect of the Novel*, Woolf coglie una disattenzione verso lo stile, solo in *A Passage of India* Forster restituisce il fascino di un’essenza inafferrabile. In *A Room with a View* le vicende disilludono, mortificando le anime dei personaggi principali e mostrando al lettore una vista più limitata: “the view is smaller than we expected”. Woolf apprezza di Forster la sua capacità di osservare i dettagli e di raccontare un disagio esistenziale da cui ogni personaggio tenta una via di fuga; l’autore infatti crede che “un romanzo debba schierarsi nel conflitto umano”. Proprio per questo egli “è sempre costretto a costruire una gabbia, la società in tutta la sua complessità e banalità, prima di poter liberare il prigioniero”.

Leonardi ricostruisce anche l’interesse di Virginia Woolf per Lawrence, di cui la scrittrice sottolinea “uno straordinario senso di fisicità” e il ruolo centrale del corpo, sia in *The Lost Girl* che in *Lady Chatterley’s Lover*. La storia di *Sons and Lovers* invece emerge con grande vividezza “come un’isola da cui la nebbia si è improvvisamente sollevata”. Woolf ne elogia la prosa scorrevole, incisiva, potente in grado di esaltare passioni ed emozioni all’estremo e così lo paragona ad un artista che restituisce massimo rilievo cromatico agli oggetti; “ci fa sentire la vita più piena di quanto si pensasse potesse essere la vita reale, come se un pittore avesse tirato fuori la foglia, o il tulipano o il barattolo dietro una tenda verde”. Scrivendo di Katherine Mansfield, Woolf accosta la scrittrice al proprio animo in quanto mondo interiore ricco di contraddizioni, un’ipersensibilità febbrile che Woolf chiamava “a terribly sensitive mind”.

In ultima istanza, Angela Leonardi pone particolare attenzione anche all’interesse di Virginia Woolf per la poesia. Di *The Old Huntsman and Other Poems* di Siegfried Sassoon Woolf sottolinea il realismo e il carattere militante dei suoi versi poiché restituisce “le orribili esperienze del mondo nella misura in cui nessun altro poeta della guerra avrebbe fatto”. Questo fenomeno è definito “il realismo della verità”. Woolf scrisse poi di Rupert Brooke come di

un lettore infaticabile, che “legge dal punto di vista di uno scrittore”. Leonardi attraversa anche le argomentazioni di *A Letter to a Young Poet*, in cui Woolf sottolinea aspetti di distinzione tra prosa e poesia e si interroga su come la realtà circostante si interponga tra il reale e il soggetto poetante come ostacolo della creazione poetica. Woolf esorta i giovani poeti a produrre nuove forme di rappresentazione di una realtà in cui riconoscersi collettivamente, seppur col filtro della soggettività. Woolf preferisce la poesia alla prosa poiché la prima deve attenersi a schemi che servono a dare forma alle emozioni. Per questo motivo apprezza *The Waste Land* di T.S. Eliot, che è riuscito a liberarsi dalle costrizioni metriche, attuando una vera e propria rivoluzione stilistica in grado di catturare la frammentarietà del moderno. Di Yeats, Woolf scrive riguardo la raccolta *The Tower*. Il poeta è elogiato per la compattezza delle sue opere, per la capacità di variare più registri stilistici, celando significati profondi nel testo, parlando “in the universal language”.

Nel suo complesso, il libro di Leonardi restituisce un ampio attraversamento della produzione saggistica di Virginia Woolf offrendo al lettore una prospettiva originale sull'opera della scrittrice inglese. Da questo libro si comprende la grande passione di Woolf prima di tutto per la lettura, poiché “anche i cattivi libri vengono scritti in uno stato di passione ribollente, nella completa sicurezza dell'ispirazione”. La posizione di saggista permetteva a Woolf di impegnarsi in “un dialogo privato” con gli autori e con sé stessa, attività che l'aiutava a definire contenuti, forme e stili. Angela Leonardi ci restituisce le tracce di una profonda lucidità di giudizio di Woolf, il suo acume e la sua ironia sorprendente con cui riesce a parlare degli scrittori. Il piacere di scrivere si unisce al turbamento di ricercare nuove forme di espressione. Il ruolo del critico letterario appare dunque quello di saper catturare “i momenti di essere” in modo ancora più veridico del romanziere. L'indole critica di Woolf parte, dunque, dall'essere una fervente lettrice poiché, come elle stessa afferma, il lettore “guizza come una lepre” e tiene gli occhi su quanto ha fatto uno scrittore, sul suo “disegno” e sugli sforzi che hanno consentito di dare forma al singolare edificio del suo libro. Rispetto alla passione per la scrittura, la critica, come leggiamo in una lettera che Virginia indirizzava a Ethel Smyth nel 1932, non è altro che “il rovescio della medaglia”. Dal libro di Leonardi emerge anche come Virginia Woolf, partendo dall'idea che la lettura sia “un vigoroso esercizio all'aria aperta”, e attraverso un ripensamento dei modi di fare critica, ridefinisca la stessa idea delle competenze e delle responsabilità del lettore. In questo senso l'autrice sembra rifarsi più

al pensiero di Nietzsche, per cui il lettore doveva assomigliare a “un mostro di coraggio e curiosità”, rispetto a Henry James per il quale il lettore poteva procedere “delicatamente”, senza “spezzare il filo”, a tratti di “cinque pagine al giorno”. In altre parole, per la Woolf interpretata con acume da Leonardi, il lettore può essere un critico e il critico deve mantenere la curiosità della lettura come coraggioso e infinito esercizio immaginativo.

MARIANNA SCAMARDELLA
Università di Napoli “Federico II”

