



INTRODUZIONE SOTTOTITOLO ARTICOLO

FRANCESCA DI BLASIO – *Università degli Studi di Trento*

SIMONETTA FALCHI – *Università degli Studi di Sassari*

CARLA GUBERT – *Università degli Studi di Trento*

GRETA PERLETTI – *Università degli Studi di Trento*

Introduzione alla sezione monografica
“Le donne e il mare nella letteratura mo-
derna e contemporanea”.

Introduction to the monographic sec-
tion “Women and Sea in Modern and
Contemporary Literature”.

Nell’immaginario occidentale, donne e mare appaiono spesso associati. La relazione della donna con il mare è, tuttavia, profondamente ambivalente: basti pensare a come la figura femminile della sirena possa apparire egualmente protettrice del viaggio per mare (come testimoniato dalla frequente presenza di una sirena a prua delle navi, per buon auspicio) e causa di perdizione per imbarcazioni e marinai (come nel celebre episodio narrato nell’*Odissea*). Allo stesso modo, le donne non erano ammesse a bordo per presunta sfortuna; tuttavia alcune donne (dee o donne mortali) sono state rappresentate nella mitologia e nel folklore di Fenici, Egizi, Greci e Romani come aiutanti - o nemiche - degli uomini nella loro lotta con il mare, ispirando nell’età moderna rielaborazioni e riscritture di natura letteraria. È noto come alcune donne navigassero travestendosi da uomo, mentre molte altre lavoravano nelle comunità marinare e di pescatori, svolgendo un ruolo chiave nel tessuto sociale del luogo. Ma vi sono anche molte storie, vere o leggendarie, che raccontano di donne che hanno navigato a fianco o al comando di uomini - è il caso ad esempio, delle norvegesi Alfhild e Rusla, della musulmana Sayyida al-Hurra, o della *regina dei pirati d’Irlanda* Grace O’Malley, che incontrò la regina Elisabetta I, lei stessa un potente simbolo del potere britannico sui mari.

Per diverse donne ai margini dell’impero britannico, il mare ha rappresentato un’importante occasione per trovare una propria voce, come è avvenuto nella narrativa caraibica: si pensi ad autrici come la schiava Mary Prince e l’infermiera giamaicana Mary Seacole - nate nei Caraibi e autobiografe - e ad Aphra Behn e Zora Neale Hurston - la cui vita e opere furono segnate profondamente dai loro viaggi nei Caraibi.

Infine, l’intensa relazione tra le donne e il mare risuona in alcuni capolavori letterari, nei quali i ritmi della vita cullano il lettore e la narrazione in sincronia con il ciclo della natura e il passare del tempo - come avviene per esempio in *The Waves* di Virginia Woolf. Come il corpo femminile, il mare è stato considerato il simbolo sia della vita che della morte, poiché è nell’acqua che tutto inizia e finisce; dalla prospettiva psicoanalitica, il mare diventa figura della desiderata regressione verso il ventre materno.

Questo numero monografico è affettuosamente dedicato alla memoria della professoressa Giulia Pissarello, dai suoi colleghi ed ex studenti. Come sa chi conosce il suo lavoro, Giulia ha insegnato per molti anni Letteratura Inglese all’Università di Sassari, ha dedicato gran parte delle sue pubblicazioni allo studio delle scrittrici e del mare ed è stata scelta per curare il volume e

scrivere la prefazione all'edizione italiana (in inglese) di *Sea and Sardinia* di D.H. Lawrence (2009).

Il presente volume raccoglie saggi provenienti da discipline diverse, che hanno in comune il fuoco su testi letterari della modernità, appartenenti alla tradizione europea, americana e canadese. Adottando prospettive e metodologie diverse, i saggi che qui si presentano mettono in luce la profonda polisemia e l'affascinante eterogeneità che contraddistinguono l'esplorazione letteraria del tema delle donne e del mare, declinandosi via via attraverso le molteplici e complesse figure che sono al centro dei testi analizzati: sirene, donne marinaio, regine dei mari, esploratrici degli abissi. Il mare è infatti nell'immaginario collettivo il

[...] simbolo della dinamica della vita. Tutto nasce dal mare e tutto vi ritorna: luogo delle nascite, delle trasformazioni e delle rinascite; acqua in continuo movimento, il mare rappresenta simbolicamente uno stato transitorio fra le possibilità ancora da realizzare e le realtà già realizzate, una situazione di ambivalenza che è quella dell'incertezza, del dubbio, dell'indecisione che può concludersi bene o male. Per questo il mare è sia l'immagine della vita sia quella della morte.¹

Proprio l'ambivalenza dell'acqua marina, come si vedrà, diviene vitale fonte di complessità e densità semantica in tutti i testi presi in esame.

Nel primo contributo di questo numero monografico, Eleonora Fois e Daniela Viridis offrono un'analisi stilistica delle rappresentazioni letterarie dell'acqua e del mare e delle relazioni con i personaggi femminili attraverso l'analisi delle metafore concettuali legate al mare e all'acqua in *The Penelopiad* e nella sua traduzione italiana. In *The Penelopiad* (2005), una delle più fortunate riscritture recenti del mito greco, Margaret Atwood si allontana dalla prospettiva omerica e fa raccontare a Penelope il proprio punto di vista, mettendo in evidenza il peso della società patriarcale nella creazione del personaggio - anche grazie alle donne del coro che fungono da suo contraltare. Come le autrici dimostrano, Margaret Atwood «mantiene alcune contraddizioni del simbolismo classico, per il quale il mare è sia l'emblema materno della creazione sia il confine tra la vita e la morte, ma allo stesso tempo lo rinnova». Ricorrendo all'antropomorfismo, Margaret Atwood «rende l'acqua una metafora post-femminista tramite la quale denunciare lo stato della donna nella società contemporanea».

Anche il saggio di Lucia Faienza esplora il ruolo dell'archetipo del mare nella creazione romanzesca. Il legame biografico e artistico di Elsa Morante con il mare, presenza e talvolta deuteragonista della sua opera, è un dato inconfutabile. Se ne rinvengono tracce nei sogni del *Diario 1938*, nelle lettere, nei racconti e nei romanzi. Faienza parte dall'assunto che lo spazio marino nell'universo narrativo dell'autrice «ha una portata tanto reale quanto archetipica». La sovrapposizione simbolica della madre e del mare viene analizzata con un procedimento a ritroso: a partire da *L'isola di Arturo*, romanzo in cui l'ambiente marino (con le isole di Procida e Capri) ha una esplicita funzione narrativa, Faienza rinviene l'archetipo già nella primissima prosa breve dell'autrice per poi allargare lo sguardo a tutta l'opera morantiana. Possiamo così «osservare almeno tre casi in cui il mare fa ingresso nel romanzo: nel bino-

¹JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, trad. it. M. G. MARCHERI PIERONI, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001, p. 67.

mio con il fanciullo, dal quale è praticamente inscindibile, e con il materno come emerge con evidenza in *Aracoeli*», «nel pre-testo, come elemento essenziale della mitopoiesi di Morante” e «come *altro* che affiora nella lontananza o nel miraggio».

Affiorando come in una lontana visione, la soggettività femminile affascina la fantasia di scrittori e artisti, come una Venere che nasce dalle acque. In virtù della bellezza associata al potere delle acque – come ha osservato Bram Dijkstra – la donna può rivelarsi una fatale *belle dame sans merci*, che assume le sembianze della sirena o dell'ondina.² Decifrare l'origine della *venuta dal mare*, la figura femminile che appare nelle ultime battute del *Mestiere di vivere* di Cesare Pavese, è il punto di partenza per il denso e documentato contributo di Ivan Tassi. Cosa rappresenta questa immagine «che sembra proporsi come indispensabile collaboratrice del meccanismo tragico innescato dal diario»? Se non è difficile trovare indizi nella biografia e nelle lettere dello scrittore, scovando i nomi di Constance Dowling o Romilda Bollati, di fatto risulta poco efficace un tale approccio; come spiega Tassi, «è bene precisare che l'immagine della donna legata al mare» «attraversa tutta l'opera di Pavese e va ad affiancarsi al motivo, più volte riconosciuto, della “donna-terra”». Tassi indaga i retroscena e la valenza di questo simbolo, dalla donna-ninfa di *Lavorare stanca* fino alla oscura dea senza nome evocata da Saffo e Britomarti nei *Dialoghi con Leucò*, dimostrando l'uso del tutto strumentale che ne viene fatto, «un progetto di letteraturizzazione dell'esistenza per assumere davanti ai posteri l'atteggiamento del poeta baudelairiano, che soccombe di fronte all'“eterna Venere”».

La complessità della figura femminile che si relaziona con il mare emerge con forza nei contributi che indagano la presenza delle sirene nei testi letterari. Nel saggio di Arianna Mazzola, ad esempio, che guarda al mare come luogo post-umano attraverso il breve romanzo distopico ed eco-funzionale di Laura Pugno *Sirene* (2007), l'analisi delle caratteristiche mitiche di queste entità semidivine permette all'autrice proporre un ardito confronto tematico-stilistico tra la storia di Pugno e il racconto reale e fantastico di Tomasi di Lampedusa *Lighea* (o *La sirena*) scritto nel 1956-57, offrendo interessanti spunti soprattutto in relazione all'uso del linguaggio.

La figura della sirena come creatura che incarna un forte potenziale politemico grazie alla commistione di elementi in apparenza eterogenei (corpo femminile e animale, elemento terrestre e ambiente equoreo) è al centro del saggio di Valentina Tomassini, che propone un originale accostamento tra il personaggio enigmatico, mutevole e cangiante della sirena e la traduzione poetica, similmente protesa verso la conciliazione dei poli opposti di riproduzione e invenzione. Mettendo a fuoco il rapporto di amicizia e stima reciproca che lega due «poeti del Mediterraneo» come Rafael Alberti (originario di Cadice, in Andalusia) e Vittorio Bodini (poeta e traduttore salentino oltre che curatore dell'edizione Mondadori delle *Poesie* di Alberti nel 1964), Tomassini mette in luce come le figure delle sirene funzionino in questo contesto come «metafore della traduzione poetica stessa», grazie a un parallelismo che si fonda sui concetti di «*ibridismo, metamorfosi e canto*». Concentrandosi in particolare sulle scelte traduttive operate da Bodini per i componimenti appartenenti alla raccolta di Alberti *Marinero en tierra* (1924), Tomassini rileva che, grazie al confronto con le *sirenitas* nel testo, «l'opera albertia-

² BRAM DIJKSTRA, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 235-71.

na in sé funziona da “sirena” nel suo essere spunto creativo e ispiratore per Bodini», generando un testo poetico ibrido, che si protende verso il pubblico della lingua d’arrivo ma esibisce anche insistentemente le tracce dell’originale, nell’incessante tensione creativa alimentata da identità a alterità.

Se le sirene incarnano con la forza del mito la dimensione di continuo flusso e metamorfosi delle forme innescata dall’acqua marina, nel saggio di Andrea Pitozzi, che si concentra sul romanzo *Manhattan Beach* (2017) della scrittrice statunitense Jennifer Egan, il mare diviene non solo elemento cruciale per l’ambientazione del romanzo e figura emblematica per la caratterizzazione dei personaggi, ma ne costituisce la struttura portante. Se da una parte i titoli dei capitoli disegnano un movimento di immersione ed emersione e individuano «una graduale discesa in profondità nella visione delle cose», dall’altra la rappresentazione della protagonista come prima donna palombaro nella storia dell’umanità – con una mossa anti-storica, e forse proprio per questo ancor più significativa, in virtù della metaforica del possibile messa in scena nel romanzo – mette a nudo la volontà di servirsi della simbologia dell’acqua per «far saltare alcuni principi base su cui si regge il sistema rappresentativo dell’impianto realista». Attraverso l’analisi della tensione tra la tipizzazione che investe personaggi come Dexter Style e, d’altro lato, la dimensione fluttuante e in divenire che si sprigiona dall’incontro di Anna con il mare e le sue profondità, Pitozzi mostra efficacemente che «[s]eguire l’acqua» è la modalità che Egan elegge per far emergere una controstoria «carica di forme, di visioni plurali e mutevoli: ancora una volta potenziali e non *necessari*».

Seguire il flusso della corrente può essere pericoloso, ma non seguirlo può diventare ancora più rischioso e causare la paralisi, come in *Eveline*, uno dei gioielli di *Dubliners* di James Joyce, oggetto della lettura che offre Emma Pasquali nel quinto articolo, servendosi in modo originale dei modelli interpretativi della Cognitive Poetics e della Deictic Shift Theory. Il racconto, testo iper-canonic dell’opera joyciana e della temperie modernista, in cui il mare è «tanto un limes quanto una possibilità», analizzato più e più volte da studiosi legati a diversi orientamenti critici, viene dunque fruito con proficui approfondimenti teorici che dimostrano come i classici si offrano felicemente a continue riletture. *Eveline* è un testo in cui le immagini relative all’acqua e al mare divengono luogo interattivo e agente di cambiamento sia a livello intratestuale che di readership. Nella lettura di Pasquali, «wish worlds», «speculative extensions» e «intention worlds», in sinergia con il fenomeno cognitivo dell’isolamento realizzato attraverso le epifanie, si condensano costantemente intorno all’immagine del mare, e in questo modo offrono vie di fuga alla protagonista e le consentono di sviluppare dinamiche desideranti verso la possibilità di cambiare la propria condizione, nonostante la paralisi che finisce per attanagliarla in chiusura del racconto.

La relazione tra donne e mare diviene anche espressione di istanze che caratterizzano fortemente la contemporaneità, come dimostra il saggio di Samuele Fioravanti, che propone un’interessante incursione nelle *blue humanities*, gli studi umanistici azzurri che spingono, a partire dall’analisi dell’interazione tra gli ambienti subacquei (mari e oceani) e le diverse comunità culturali attraverso la retorica dell’Antropocene, verso una prospettiva critica post-umanistica. Aldilà delle considerazioni sul proliferare di neologismi atti a descrivere e incapsulare la contemporaneità, l’autore adotta una prospettiva ac-

quatica, sulla scorta delle considerazioni di Margaret Cohen,³ proponendosi di «individuare alcune delle “figures of thought and imagination” che innervano recenti prove in versi dedicate al mare privilegiando gli aspetti più caratteristici della contemporaneità digitale». Un topos dunque, quello del mare cablato e digitalizzato, che Fioravanti legge con originalità e sicurezza nelle poesie di Jorie Graham, Laura Accerboni e Marwa Helal (con incursioni nei versi di Antonella Anedda), dove l'ambiente subacqueo «è in posizione di vulnerabilità, soggetto all'invasione di scarti e sversamenti, percorso da intrusioni tecnologiche permanenti, depredata della fauna e dell'integrità».

Non sono tuttavia solo la fauna e la flora marina a dissolversi nel mare a causa del rapporto oppressivo e egoistico degli uomini con la natura e con i propri simili. Anche gli esseri umani, trascinati negli abissi della disperazione, subiscono la stessa sorte, come nelle opere prese in esame da Veronica Orazi: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* di Angélica Liddell, *Aulidi (hijo mío)* di Antonia Bueno e *Babel* di Juana Escabias. Dall'analisi emerge il valore provocatorio di queste opere, che interrogano il pubblico presente in sala sulle proprie posizioni sull'immigrazione, attraverso immagini di acque purificatrici e dividenti che come lo Stige portano gli immigrati (in particolare i bambini e le madri) anziché alle agognate isole dei beati a un nuovo inferno terrestre. Il connubio donna-mare diventa quindi una metafora mortifera, riflesso di una tragica realtà in cui la morte per acqua diventa sinonimo, come nelle parole di Gaston Bachelard, di «nulla sostanziale. Non si può andare oltre nella disperazione. Per alcune anime, l'acqua è la materia della disperazione».⁴ Allo stesso tempo, Bachelard ci ricorda anche che l'acqua non si ferma mai e si presta a rivelare sempre nuove sfumature:

Acqua silenziosa, acqua oscura, acqua dormiente, acqua insondabile, altrettanti esempi materiali per una meditazione sulla morte. Ma questo non è l'esempio di una morte eraclitea, di una morte che ci porta lontano con la corrente, come la corrente. È la lezione di una morte immobile, in profondità, di una morte che rimane con noi, vicino a noi, dentro di noi. Basterà un vento della sera perché l'acqua che si era fatta muta riprenda a parlarci... Basterà un raggio di luna, pallido e dolce, perché il fantasma cammini di nuovo sulle sue onde.⁵

E non è un caso che Elisabetta I, regina dei mari, percepita dai propri sudditi come una creatura semidivina, venisse spesso associata ad Artemide e alle sue manifestazioni lunari, radice dell'identificazione della regina con uno degli epiteti della dea greca, Cynthia. Come spiega Cristina Vallaro nel proprio contributo, a chiusura del numero monografico, tale identificazione è presente già nei primi tempi del regno di Elisabetta, ma si fa ancora più evidente proprio dopo il 1588, ed è sottolineata da una fioritura di testi che esaltano la sovrana come la dea lunare e acquatica per eccellenza. Tra questi, Vallaro si sofferma in particolare sull'opera di Sir Walter Raleigh, «letterato, cortigiano e uomo di mare», che verso la fine del XVI secolo compone *The Poems to*

³ MARGARET COHEN, *The Novel and the Sea*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2010.

⁴ GASTON BACHELARD, *Psicanalisi delle acque*, trad. it. M. Cohen Hemi e A. C. Peduzzi, Red Edizioni, Milano, 2006, p. 107.

⁵ Ivi, p. 82.

Cynthia, raccolta celebrativa del suo amore per Elisabetta come, appunto, Cinzia, signora dei mari. Il legame tra la regina e l'oceano è particolarmente vivido in *Last Book of the Ocean to Cynthia*, poemetto incompiuto di cui Vallaro offre una lettura che arricchisce in modo significativo lo stato dell'arte nella ricezione critica specie nel contesto italiano. Nel poemetto la metafora della regina/luna che controlla le maree e quindi domina l'oceano viene utilizzata per illustrare lo stato di dipendenza di Raleigh da Elisabetta I. Mentre stiamo per andare in stampa, dagli articoli dedicati alla recente scomparsa della regina Elisabetta II apprendiamo che le due sovrane – come tutti i monarchi inglesi dal 1066 – erano proprietarie dei fondali marini attorno alle coste delle isole britanniche, in osservanza di uno degli anacronistici privilegi della corona inglese, recentemente messi in discussione anche da una prospettiva eco-critica.⁶

Amate e detestate per l'indiscusso potere e le ambivalenti metafore che si accompagnano alle rappresentazioni dell'acqua, le regine del mare non possono non ricondurci alla memoria di Giulia Pissarello: il suo amore per il mare, la sua ineguagliabile gioia di vivere e insieme lo sgomento per la sua prematura scomparsa hanno ispirato questo numero monografico e sapranno stimolare in futuro nuovi studi e nuove ricerche.

⁶ MATTHEW PONSFORD, *Queen Elizabeth owns most of the U.K. seabed. That's slowing conservation work*, in «National Geographic», 7 June 2022, url <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/queen-elizabeth-owns-most-of-the-uk-seabed-slowing-conservation> (consultato il 10 settembre 2022).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHELARD, GASTON, *Psicanalisi delle acque*, trad. it. M. Cohen Hemsì e A. C. Peduzzi, Red Edizioni, Milano, 2006.
- CHEVALIER, JEAN e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, trad. it. M. G. MARCHERI PIERONI, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001.
- COHEN, MARGARET, *The Novel and the Sea*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2010.
- DIJKSTRA, BRAM, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- PONSFORD, MATTHEW, *Queen Elizabeth owns most of the U.K. seabed. That's slowing conservation work*, in «National Geographic», 7 June 2022, URL <https://www.nationalgeographic.com/environment/article/queen-elizabeth-owns-most-of-the-uk-seabed-slowing-conservation> (consultato il 10 settembre 2022).



PAROLE CHIAVE

Donne nella letteratura moderna e contemporanea; regine del mare; introduzione



NOTIZIE DELL'AUTORE

Francesca Di Blasio, Professoressa Associata di Letteratura Inglese, Università di Trento; Simonetta Falchi, Ricercatrice di Letteratura Inglese, Università di Trento; Carla Gubert, Ricercatrice di Letteratura Italiana, Università di Trento; Greta Perletti, Professoressa Associata di Letteratura Inglese.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCESCA DI BLASIO, SIMONETTA FALCHI, CARLA GUBERT E GRETA PERLETTI, *Introduzione*, «Ticontre» 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



«WATER IS OUR ELEMENT» METAPHORS OF THE SEA AND WATER IN MARGARET ATWOOD'S *THE PENELOPIAD*

ELEONORA FOIS E DANIELA FRANCESCA VIRDIS¹ – *Università di Cagliari*

Nell'antichità occidentale la vita era dominata dalla presenza del mare, come dimostrato dai numerosi racconti della mitologia greca in cui gli umani lo combattono, soccorsi – oppure ostacolati – da dee o donne mortali. *The Penelopiad* (2005) di Margaret Atwood è una delle recenti riscritture del mito greco che, allontanandosi dalla prospettiva maschile, racconta l'epica di Omero dal punto di vista di Penelope. Questo contributo esaminerà le rappresentazioni letterarie dell'acqua e del mare e le relazioni con i personaggi femminili attraverso un'analisi stilistica delle metafore concettuali legate al mare e all'acqua in *The Penelopiad* e nella sua traduzione italiana (Margherita Crepax, 2018). Atwood mantiene alcune contraddizioni del simbolismo classico, per il quale il mare è sia l'emblema materno della creazione sia il confine tra la vita e la morte, ma allo stesso tempo lo rinnova. Atwood ricorre infatti all'antropomorfismo e rende l'acqua una metafora post-femminista tramite la quale denunciare lo stato della donna nella società contemporanea.

The sea was omnipresent in many parts of ancient Western life, and Greek mythology is rich in tales of female gods or mortals assisting—or hindering—humans in their struggle with the sea. Atwood's *The Penelopiad* (2005) is one of the most recent rewrites of Greek mythology to depart from a male-oriented perspective, as it tells the story of Homer's epic from the perspective of Penelope. This article will analyse the literary representations of sea and water, as well as the relationship between women and the sea, through a stylistic analysis of sea- and water-related conceptual metaphors in *The Penelopiad* and its Italian translation by Margherita Crepax (2018). Atwood shares some of the contradictory view of classic symbolism, in which the sea is both a maternal symbol of creation and the boundary between life and death. However, she also redefines the traditional perspective through the use of anthropomorphism, which transforms water into a postfeminist metaphor that, rather than being empowering, critically highlights women's current situation in society.

In loving memory of Giulia Pissarello,
whose metaphors were stronger
and more empowering than Penelope's.

I INTRODUCTION

«The story as told in *The Odyssey* doesn't hold water: there are too many inconsistencies». ² Since water is irreplaceable and necessary for all living creatures, «our bond with water is literal and organic». ³ According to Cirlot, ⁴ water is the most transitional of all symbols, as it stands between the ethereal elements of fire and air and the solid element of earth. This versatility allows

¹ While both authors are responsible for the article's design and have co-revised the article, Eleonora Fois is responsible for Sections 1, 2, 5 and 6, and Daniela Francesca Virdis for Sections 3 and 4.

² MARGARET ATWOOD, *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate Books, 2005, p. xv (henceforth: TP).

³ PAMELA J. MITTFELDELDT, *Writing the Waves, Sounding the Depths: Water as Metaphor and Muse*, in «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», X, 1 (2003), pp. 137-142, p. 138.

⁴ JUAN CARLOS CIRLOT, *Dictionary of symbols*, London, Routledge, 2006, p. 99.

water to act as a bridge between opposite dimensions such as life and death, carrying both creative and destructive meanings. Today, these deeply cultural and symbolic associations of water are joined by an additional layer of environmental concerns. Human relationships with water are being examined in light of climate change (droughts, floods, water pollution, water scarcity) to demonstrate that global water issues affect local communities around the world and intersect with sociocultural aspects such as health, citizenship, class, and gender.⁵

Since many cultures believed life began in the sea, water has come to symbolize «the fluid powering creation mythology in all cultures».⁶ Water has a natural allure in cultures where it represents a physical and imaginative frontier, a liminal space in both geographical and metaphorical terms; water can represent the border between nations and continents as well as the limit between human and divine, life and death.⁷ As a result, Greece, a country surrounded by water, developed a complex mythology in which water plays a significant part.⁸ Water is important to many gods, including Oceanus, Poseidon, Aphrodite, as well as nymphs, Nereids and Naiads.⁹ Female goddesses aided—or hampered—humans in their adventures: for instance, Thetis, Achilles' divine mother, appears from the sea to assist her son; and the monster Scylla devours even the most expert sailor. As a result of the above-mentioned transitional ambivalence, female representations of the sea in Greek mythology may symbolize either maternal reassurance or deadly danger.¹⁰

The relationship between women and the sea is improved with new meanings in a significant number of contemporary rewritings of Greek myths by and from the perspective of women. Critically acclaimed rewritings include Fran Ross's *Oreo*, (1974); Christa Wolf's *Cassandra: A Novel and Four Essays* (1983); Natalie Haynes's *The Children of Jocasta* (2017) and *A Thousand Ships* (2019); Pat Barker's *The Silence of the Girls* (2018). In Madeline Miller's *Circe* (2018), sea and water convey a number of meanings. The sea is a metaphorical symbol of self-awareness: «All this while, I have been a weaver without wool, a ship without the sea. Yet now look where I sail». Water is the target domain of metaphors connected to emotions: «My anger spilled its banks»; «Sickness flooded my throat». Water is also anthropomorphized («The waves were busy washing away their footprints») and displays human emotions («seas around me lifted wrathful heads»)¹¹ The sea thus has slowly

⁵ PAULA ANCA FARCA, *Make Waves: Water in Contemporary Literature and Film*, Reno, University of Nevada Press, 2019, electronic version.

⁶ PATRICIA STOCKOWSKI, *Symbolic aspects of Water*, in *Water and people: Challenges at the interface of symbolic and utilitarian values*, STEPHEN F. MCCOOL, ROGER N. CLARK, and GEORGE H. STANKEY (eds.), Portland, US Department of Agriculture, 2008, pp. 19-60, p. 25.

⁷ GIULIA GORGOGLIONE, *Watery Existence: immaginari dell'acqua tra arte e letteratura*, in «Between», I, 1 (2011), pp. 1-15, p. 1.

⁸ FELICE RAMORINO, *Mitologia classica*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2018, p. 120.

⁹ P. STOCKOWSKI, *Symbolic aspects of Water*, cit., p.26.

¹⁰ BEAULIEU MARIE-CLAIRE, *The Sea in the Greek Imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

¹¹ MADELINE MILLER, *Circe*, Boston, Little, Brown and Company, 2018, pp. 69-120 and *passim*.

crystallized into an archetypal metaphor¹² whose meanings have endured and been expressed by the emotional association of concepts, objects, or situations, and whose analogies are susceptible of being reinvented.¹³

Among the re-inventors of Greek mythology is the feminist writer Margaret Atwood: *The Penelopiad* (2005), set in modern-day Hades, retells Homer's epic from Penelope's perspective, as a retrospective account of her life in ancient Greece while awaiting Odysseus' return. The adaptations of *The Odyssey* based on Penelope range from the play *Penelope* (2010) by Irish dramatist Enda Walsh to the poems *Meadowlands* (1996) by American poet Louise Glück and *Variazioni sul tema di Penelope* (1989) by Italian poet Bianca Tarozzi. An exception to the rule of women writers dealing with female mythological characters is Luigi Malerba's novel *Itaca per sempre* (1997).

In *The Penelopiad*, Atwood gives a voice also to the Maids, who had hitherto been only secondary characters. The fact that Penelope is the daughter of a Naiad reiterates the literary bond between women and water. While studies on *The Penelopiad* have primarily focused on its postfeminist imprint,¹⁴ there has been no research into the modern interpretations of sea and water. Through a stylistic analysis of sea-related metaphors in *The Penelopiad* and its Italian translation (2018), this contribution will thus investigate Atwood's literary representations of sea and water, as well as her vision of the relationship between women and the sea. The research purpose is threefold:

(1) to emphasize the variety of meanings conveyed by Atwood's use of sea-related metaphors, and to see if they vary depending on the different narrative techniques used by Penelope and the Maids;

(2) to verify whether those meanings are consistent with the archetypal visions of the sea, or if they have been updated to support Atwood's postfeminist rewriting;

(3) to investigate whether those meanings are conceptualized in different ways in the Italian translation.

Conceptual Metaphor theory¹⁵ will provide the theoretical framework for the stylistic and translational analysis of metaphor. The latter will also draw on Schäffner's classification of metaphor translation.¹⁶ Section 2 will introduce *The Penelopiad* and its postfeminist imprint; Sections 3 to 6 will define

¹² MICHAEL OSBORN, *The evolution of the archetypal sea in rhetoric and poetic*, in «Quarterly Journal of Speech», LXIII, 4 (1977), pp. 347-363, p. 347.

¹³ EARL R. MACCORMAC, *Metaphor and Literature*, in «The Journal of Aesthetic Education», VI, 3 (1972), pp. 57-70, p. 65.

¹⁴ REINGARD M. NISCHIK, *Myth and Intersections of Myth and Gender in Canadian Culture: Margaret Atwood's Revision of the Odyssey in The Penelopiad*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», LXVIII, 3 (2020), pp. 251-272; MASSOURA KIRIAKI, *Space, Time, and the Female Body: Homer's Penelope in Margaret Atwood's The Penelopiad (2005)*, in «Contemporary Women's Writing», XI, 3 (2017), pp. 391-411; SUSANNE JUNG, *A Chorus Line: Margaret Atwood's Penelopiad at the Crossroads of Narrative, Poetic and Dramatic Genres*, in «Connotations», XXIV, 1 (2014/2015), pp. 41-62.

¹⁵ GEORGE LAKOFF and MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By: With a New Afterword* (1980), Chicago, University of Chicago Press, 2003; GEORGE LAKOFF and MARK TURNER, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

¹⁶ CHRISTINA SCHÄFFNER, *Metaphor in Translation*, in *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, ELENA SEMINO and ZSÓFIA DEMJÉN (eds.), London-New York, Routledge, 2017, pp. 247-262.

metaphor and discuss it from a cognitive and stylistic standpoint; and Section 7 will feature the stylistic analysis of water and sea-related metaphors in Atwood's source text and its Italian translation.

2 THE PENELOPIAD

Margaret Atwood is a prolific author who has published poetry, novels, short stories, comics, screenplays, and literary criticism over the years, and her stage adaptation of *The Penelopiad* marked her debut as a playwright as well. Atwood's works are distinguished by her gender-conscious writing about the representation of women and men and a rigorous analysis of gender hierarchies.¹⁷ From *Alias Grace* (1996) onwards, she has repeatedly explored historical periods in which women were considered inferior, thus the myth is a logical choice. In fact, the idea that a man should be active and aggressive, and a woman, whether virgin goddess or mortal, was subject to men is one of the archetypes of every Greek myth (even those in which women seek to gain control of their own lives).¹⁸ Atwood knows that the gender patterns established in Homer's epics (i.e. «the women are static, the hero dynamic») are still «very much with us»,¹⁹ thus aligning herself with Frye's idea of myth as «the structural principles behind familiar literary facts».²⁰ However, she demonstrates that the archetypal grammar of literature also allows for the myth to be rewritten: «Demystification is the only way to eliminate its negative influence on mentality».²¹ Following Hutcheon's idea that adaptation repeats without replicating,²² *The Penelopiad* deconstructs the traditional myth and its potential as a promoter of a retrograde mentality²³ by no longer being about Odysseus.

The function of the title in introducing this concept appears to have been overlooked in the Italian translation. *The Penelopiad - The Myth of Penelope and Odysseus* becomes *Il canto di Penelope - Il mito del ritorno di Odisseo* ('Penelope's song - the myth of Odysseus' return'). The word 'canto' reduces Penelope's account to one part of a larger story rather than conveying the idea that the story is solely about Penelope. Furthermore, the English subtitle clearly places Penelope before Odysseus, whereas the Italian subtitle only focuses on Odysseus, contradicting and subverting the original message. Not-

¹⁷ REINGARD M. NISCHIK, *Engendering Genre: The Works of Margaret Atwood*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2009, p. 3.

¹⁸ MARY R. LEFKOWITZ, *Women in Greek Myth*, in «*The American Scholar*», LIV, 2 (1985), pp. 207-219, p. 207.

¹⁹ MARGARET ATWOOD, *The Curse of Eve—Or, What I Learned in School*, in «*Canadian Woman Studies*», I, 3 (1979), pp. 30-33, p. 32.

²⁰ NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism: Four essays*, Princeton-London, Princeton University Press, 1957, p. 205.

²¹ IOANA-GIANINA HANEȘ, *Margaret Atwood: The Penelopiad—Rewriting in Postmodern Feminine Literature*, in «*Journal of Humanistic and Social Studies*», X, 2 (2019), pp. 9-20, p. 20.

²² LINDA HUTCHEON, and SIOBHAN O'FLYNN, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2013, p. 7.

²³ REINGARD M. NISCHIK, *Margaret Atwood: Works and Impact*, Rochester, Camden House, 2000, p. 247.

withstanding, two factors of the book industry must be considered when deciphering the logic behind the Italian title. Firstly, titles, like all the other paratextual features, are the initial point of contact with the prospective reader²⁴ and thus will be moulded around the references that are most likely to appeal to the target culture. «Unfortunately, a title is an interpretative key in itself»,²⁵ as Eco put it, and in this case Odysseus was thought to appeal to the audience more than Penelope. Secondly, as translators are rarely involved in the title of translated works (which may seem counterintuitive, given their knowledge of the source text), Margherita Crepax, the Italian translator of *The Penelopiad*, can hardly be held responsible for the alteration.

In *The Penelopiad*, the ancient patriarchal world is dominated by superficiality and elevates physical beauty, which Atwood ridicules through the grotesque conversation between Penelope and Helena about the men who have died for them as indicative of the most beautiful. Another reflection of patriarchal thinking is Euryclea's clichéd belief that women should perpetuate their husbands' needs. Atwood employs the myth to underline the striking parallel with today's society, emphasizing the fact that women's roles have remained marginal.

The other significant voices of *The Penelopiad* are the Maids, Penelope's youngest, most beautiful, and most devoted servants, instructed by her to be pleasant to the suitors in order to spy on their secrets for her. The Maids allow Atwood to expose and address gender and class issues that go unchallenged in *The Odyssey* and that tend to recur in her other works as well: the physical and sexual exploitation of servant girls (also found in *Alias Grace*); male violence against women (*The Handmaid's Tale*); and, finally, women's betrayals of other women (*The Handmaid's Tale*, *The Robber Bride*, and *The Blind Assassin*). The Maids demonstrate the frailty of sisterhood in the patriarchal kingdom of Ithaca, where someone must pay for Penelope's lustful thoughts. Atwood's perspective is resolute: «much as she demonstrates that men dominate and abuse women, she will not discount the fact that women are occasionally even worse in their abuse of each other».²⁶ The pivotal role of the Maids is also confirmed by their role at the end of the novel: «it is the maids and not Penelope who have the last word, defaming the Homeric monument to male heroism and female fidelity».²⁷

The characters of Penelope and the Maids, with their equal weight and importance, are emphasized by the use of distinct narrative genres. Penelope's chapters are marked by prose whereas the Chorus of the Maids is marked by lyrical interludes ranging from nursery rhyme and sea shanty to ballad and idyll;²⁸ in fact, *The Penelopiad* is at the same time a contemporary novella

²⁴ VALENTINA NOTARBERARDINO, *Fuori di testo. Titoli, copertine, fascette e altre diavolerie*, Milano, Adriano Salani Editore, 2020, p. 50.

²⁵ UMBERTO ECO, *Postille a Il nome della rosa*, in ID., *Il Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 2001, p. 507. Our translation.

²⁶ EARL G. INGERSOLL, *Flirting with Tragedy: Margaret Atwood's The Penelopiad, and the Play of the Text*, in «Intertexts», XII, 1-2 (2008), pp. 111-28, p. 118.

²⁷ CORAL ANN HOWELLS, «We Can't Help but Be Modern»: The Penelopiad, in *Once Upon a Time: Myths, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writing*, SARAH APPLETON (ed.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 57-72, p. 12.

²⁸ S. JUNG, *A Chorus Line*, cit., p. 41.

and a classic Greek tragedy.²⁹ Therefore, the range of meanings conveyed by Atwood's use of sea-related metaphors for each narrative genre and character or group of characters may be susceptible to changes.

3 METAPHOR: WORKING DEFINITION AND CONVENTIONAL VIEWS

As Wales³⁰ reminds the readers of *A Dictionary of Stylistics*, metaphor is a very frequent rhetorical figure or trope whose name originates from the Greek verb *metapherein* ('carry over'). What is metaphorically carried over is a field or domain of reference, which is transferred to or associated with another perceived as different from, but analogous to, that field or domain: this results in a proposition of the form "X is Y". Hence, in Hamlet's lines about this world being «an unweeded garden | That grows to seed» (*Hamlet*, L.ii.135-136), the characteristics of gardens are "carried over" to the world by means of the proposition "the world is a garden".

In his *Poetics* (Section 3, Part XXI) and *Rhetoric* (Book III, Part 4), Aristotle defined metaphor as a trope founded on similitude and pointed out its connection with simile, namely a proposition of the form "X is like Y"; simile, resulting in a longer phrase than metaphor, is therefore of less interest and appeal. Wales³¹ observes that simile ("X is like Y") seems less striking and effective than metaphor ("X is Y") because, when the latter is utilised, at first the proposition "X is Y" may actually be considered to be true and read not figuratively but literally. Furthermore, according to Davidson,³² while all similes are banally true, most metaphors are obviously false and, as a result, flout the Gricean maxim of Quality.³³

Wales also furnishes a «practical stylistic»³⁴ or «steam stylistic»³⁵ example of metaphor analysis. Given Romeo's words depicting the morning sky «Night's candles are burnt out» (*Romeo and Juliet*, III.v.9), both Juliet and the audience recognise that the underlying proposition is "stars are candles", that the pertinent aspect of these entities is their being sources of light, and that such other aspects as their material or shape are not pertinent to the metaphor and its explanation. This example demonstrates that a clear understanding of metaphor relies not only on the meaning of individual words, but also on the contextual lexemes and syntax. The example also proves that

²⁹ E. G. INGERSOLL, *Flirting with Tragedy*, cit. p. 112.

³⁰ KATIE WALES, *A Dictionary of Stylistics*, London, Longman, 2001, pp. 250-251.

³¹ Ivi, p. 250.

³² DONALD DAVIDSON, *What metaphors mean*, in «Critical Inquiry», V, 1 (1978), pp. 31-47.

³³ See also PAUL GRICE, *Logic and conversation*, in COLE, PETER and JERRY L. MORGAN (eds.), *Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58, p. 53; for a stylistic discussion of the difference between metaphor and simile, see GERARD STEEN, *Metaphor: Metaphor and style through genre, with illustrations from Carol Ann Duffy's Rapture*, in *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, VIOLETA SOTIROVA (ed.), London, Bloomsbury, 2016, pp. 308-324, pp. 316-317.

³⁴ K. WALES, *A Dictionary of Stylistics*, cit. pp. 250-251.

³⁵ RONALD CARTER, *Methodologies for stylistic analysis*, in *Language and Style: In Honour of Mick Short*, DAN MCINTYRE and BEATRIX BUSSE (eds.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 55-68, pp. 58-61.

X must be partly similar to Y in order for the analogy to be successful; nevertheless, X must also be partly *dissimilar* to Y for the analogy to be original and impressive. This dissimilarity may sometimes lead to ambiguity and indeterminacy, which make metaphor a forceful source of multiple meaning. Romeo's lines continue as follows: «and jocund day | Stands tiptoe on the misty mountain tops» (*Romeo and Juliet*, III.v.9-10). Contrary to the Shakespeare cases above, here the metaphorical word is not a noun but the verbal expression “stands tiptoe on”, which triggers the proposition “day is a human being” and thereby the figure of personification. This verbal expression usually collocates with nouns referring to human or animate entities; accordingly, in stylistic and generative grammatical terms, the collocation in the example violates the selection restrictions of subject and verb and constitutes a semantic deviation. Metaphor is hence a stylistic foregrounding device.

The nature of metaphor and other stylistic foregrounding practices, like figures of speech and tropes, has been repeatedly scrutinised by philosophers, linguists and, more recently, stylisticians. In particular, the area of metaphor research has changed substantially since when these scholars first tried to offer a definition of such figures. Up to the 1980s, metaphor and metonymy were regarded as main rhetorical, i.e. linguistic, means especially exploited and foregrounded in literary language. In her introduction to metaphor from a stylistic perspective, Csábi³⁶ treats metaphor from a historical standpoint — discussing the work of Aristotle, John Locke, Giambattista Vico, I. A. Richards, Max Black, Roman Jakobson, Geoffrey Leech and Mick Short, John Searle, Paul Grice, Jacques Derrida, Paul Ricoeur — and identifies the seven most usual conventional views of this figure:

- 1) “metaphor is a linguistic phenomenon, a property of words”. Hence, the fact that the noun “angel” can be employed metaphorically in a sentence like “Sue is an angel” is a linguistic quality of this noun.
- 2) “metaphor is based on a resemblance, a pre-existing similarity between the two entities that are compared and identified; it is a shortened comparison”. In “Sue is an angel”, the entity “Sue” must have a number of elements in common with the entity “angel” in order for “angel” to be utilised as a metaphor for “Sue”.
- 3) “metaphor is used for some artistic and rhetorical purpose, primarily in literary works”.
- 4) “metaphor is a conscious and deliberate use of words”. A specific skill is therefore required to deploy it effectively: this is why metaphor prevails only in literary language.
- 5) “metaphor can be used for special effects”, as a result it does not take a vital role in the common way humans think, reason or communicate.
- 6) “metaphor is often seen as the deviant, improper use of words”, given that it is used to replace literal words or phrases.
- 7) In “the dead metaphor view”, dead metaphors are stated not to be reckoned to be metaphors anymore, since they have been conventionalised over time.

³⁶ SZILVIA CSÁBI, *Metaphor and stylistics*, in *The Routledge Handbook of Stylistics*, MICHAEL BURKE (ed.), London, Routledge, 2014, pp. 206-221, p. 207.

These conventional views of metaphor imply that metaphorical meaning is formed afresh and does not mirror the ways notions and actions are normally conceptualised by means of pre-existing metaphorical schemes. On the contrary, the current principal interest in the fields of cognitive linguistics, philosophy and psychology is to show that the nature of language, thought, and experience is essentially metaphorical.

4 A NOVEL VIEW OF METAPHOR: THE COGNITIVE TURN

In the 1980s, the linguistic turn was superseded by the cognitive turn, a movement in the humanities and social sciences giving prominence to the interaction between texts and their readers; in literary criticism, the objective of the movement is to analyse the textual signals for literary reading and, later on, to also examine matters of readerly effects. The cognitive turn moved away from the traditional belief in philosophy, rhetoric and poetics that metaphor was an ornamental tool and a matter of literary style, and disclosed that it is neither created with aesthetic intentions only nor exclusive to literature. It is instead widely deployed in everyday language by everyday speakers, so much so that we often use metaphors no longer aware that they entail figurative meaning, and so much so that such metaphorical meaning is listed in general dictionaries: see, for instance, “the pound recovers”, “the war against inflation”, “black hole”.³⁷

Indeed, metaphors are mental and cultural phenomena “we live by”, not simply rhetorical strategies. This is contended by such cognitive linguists as Lakoff and Johnson (see their seminal book *Metaphors We Live By*, 1980; second edition 2003) and Lakoff and Turner,³⁸ as well as the most recent work in cognitive linguistics.³⁹ These scholars regard metaphor not as an attribute of words, but as an attribute of concepts; therefore, they employ the term “conceptual metaphor” to refer to it. A conceptual metaphor consists of an idea, domain or experience from a certain semantic field, which is defined as “source domain” or CONCEPT B (for instance, MOTHER). The source domain is utilised to conceptualise an idea, domain or experience from a different semantic field, which is defined as “target domain” or CONCEPT A (for example, THE EARTH). The target is thus represented in terms of the source in the conceptual metaphor CONCEPT A IS CONCEPT B, in this case THE EARTH IS A MOTHER (see also Lakoff and Johnson’s idea of mapping).⁴⁰ Underpinning a conceptual metaphor is the theoretical assumption that the various meanings of the source domain are not shared by those of the target domain: they <function as lexical points of entry to distinct

³⁷ S. CSÁBI, *Metaphor and stylistics*, cit., pp. 213-214; GERARD STEEN, *Metaphor and style*, in *The Cambridge Handbook of Stylistics*, PETER STOCKWELL and SARA WHITELEY (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 315-328, p. 315.

³⁸ G. LAKOFF and M. TURNER, *More than Cool Reason*, cit.

³⁹ RAYMOND W. GIBBS (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; ZOLTÁN KÖVECSES, *Extended Conceptual Metaphor Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020; GERARD J. STEEN et al., *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2010.

⁴⁰ G. LAKOFF and M. JOHNSON, *Metaphors We Live By*, cit.

conceptual source domains from which an indirect, metaphorical meaning is derived by means of a cross-domain mapping to the target domain».⁴¹

Cognitivists have an embodied view of language and the human conceptual system, based on empirically grounded results. The body cannot be independent from the mind, and plays an active role in everyday situated aspects of cognition: the body, bodily action and felt sensations closely interact with the mind, language and thought. The conceptual metaphor theory Lakoff and Johnson elaborated tries to systematically classify conventional metaphors in a taxonomy of actual or imaginary bodily experiences. These experiences are biologically- and culturally-situated: in several languages, “up” and connected terms normally represent what is good and positive (“in high spirits”, “on cloud nine”, “on a high”), and “down” what is bad and negative (“down in the dumps”, “under the weather”, “inferiority complex”). Culturally-situated are also such metaphors, recurrent in everyday language and literature alike, as LIFE IS A JOURNEY and LOVE IS A DISEASE.

A notion which has proven to be fruitful in exploring metaphor in both literary and non-literary texts and discourses is that of deliberate metaphor. Taking Shakespeare’s Sonnet 18 “Shall I compare thee to a summer’s day?” as a starting point, Steen defined deliberate metaphor as follows: «Deliberate metaphor is the intentional use of metaphor *as* metaphor, and its function is to offer an ‘alien’ perspective (a summer’s day) on some target domain (the addressee in the poem as lover)».⁴² Metaphor is not frequently deployed in a deliberate manner; when this is the case, this figure becomes a foregrounded stylistic device openly highlighting the meanings of the source domain and of the target domain. However, most metaphors are non-deliberate manifestations of our human use of language and of our human thought, of the ways we express ourselves and conceptualise reality. That is to say, non-deliberate metaphors are already present in our linguistic and conceptual systems; consequently, they are not particularly noteworthy from a stylistic perspective when examining text and discourse.⁴³

As a result, deliberate metaphors and non-deliberate metaphors are employed in distinct registers with distinct effects. This implies that, when investigating this figure, the analyst must take into account the diverse genres and discourse events metaphor appears in. The literary and poetic registers abound in a deliberate use of metaphor; they exploit the resources offered by this figure to relay more than one basic conventional meaning at the same time. Hence, literary and poetic metaphors and their different meaning levels should be re-read, re-visited and re-enjoyed. The discourses of advertising, the news and politics are also rich in deliberate metaphors; their linguistic and conceptual complexity and many-sided meanings leave a lasting stylistic effect on their addressee.⁴⁴

5 ANALYSIS: THE MAIDS’ WATER METAPHORS

⁴¹ G. STEEN, *Metaphor: Metaphor and style through genre*, cit., p. 315.

⁴² Ivi, p. 316.

⁴³ Ivi, p. 318.

⁴⁴ Ivi, pp. 317-319, 320, 324.

The upcoming analysis discusses water- and sea-related metaphors (underlined in each example) in Atwood's text and their rendition in the Italian translation, which will be referred to as TT (Target Text), with italics signalling the shifts from the English source text. The cognitive view of metaphor (see Section 4) applied to translation links metaphor translatability to the conceptualization that underpins a given metaphorical expression, which is now seen as a part of the source and target culture's conceptual systems rather than a separate linguistic manifestation. Thus, translating metaphors exploiting a cognitive domain different from that of the equivalent target language expression will be challenging. Schäffner⁴⁵ schematises the possible alternatives for the translator: (1) direct translation; (2) substitution of the ST metaphor with a TT metaphor with same or similar sense; (3) translation of metaphor into sense. The analysis will highlight not only Atwood's conceptual system involving water metaphors, but also whether it is shared by the Italian translator and thus preserved in the target text. The analysis will begin with examples that adhere to the archetypal meanings and progress to the most innovative ones.

In Example 1, Atwood frequently uses sea-related imagery to give voice to the Maids, for whom the sea represents a dimension apart from reality («And when we sleep we like to dream;| We dream we are at sea') in which they are not subjected to men's abuse («[...] chased around the hall| And tumbled in the dirt| By every dimwit nobleman| Who wants a slice of skirt». TP, p. 73). The flow of the sea serves as a filter through which humans seek to understand their own existence in the wide traditional repertory of sailing as a metaphor for life (from Lucretius to Voltaire).⁴⁶ With the conceptual metaphor LIFE IS A SEA, Atwood reprises this literary tradition; with the idea of sinking as dying, she reinterprets it in a darker perspective:

Chorus: Then sail, my fine lady, on the billowing wave| The water below is as dark as the grave,| And maybe you'll sink in your little blue boat| It's hope, and hope only, that keeps us afloat. (TP, p. 36)

Following Steen's classification (see Section 4), LIFE IS A SEA is a non-deliberate metaphor, as it belongs to a stable repertoire and provides a familiar perspective. The same metaphor also features in the Italian translation by Margherita Crepax. However, the substitution⁴⁷ of the clause «you'll sink in your little blue boat» with the interrogative «ma di galleggiare tu sei proprio sicura?» fails to convey the explicit feeling of danger.

TT: Veleggia, veleggia, mia bella signora| sull'onda che increspa nel ritmo dell'ora.| Il fondo del mare ha l'acqua più scura| *ma di galleggiare tu sei proprio sicura?* O è la speme che a galla ti tiene?⁴⁸ (back translation:

⁴⁵ C. SCHÄFFNER, *Metaphor in Translation*, cit.

⁴⁶ HANS BLUMENBERG, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, Italian transl. FRANCESCA RIGOTTI, *Naufragio con Spettatore: Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985.

⁴⁷ C. SCHÄFFNER, *Metaphor in Translation*, cit.

⁴⁸ MARGARET ATWOOD, *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate Books, 2005, Italian transl. MARGHERITA CREPAX, *Il Canto di Penelope*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018, p. 42 (henceforth: ICDF).

‘sail, sail, my fine lady, on the sea that gets rough as the hours go by| the bottom of the sea has the blackest water|but are you really sure you’re floating?| or is it hope that keeps you afloat?’)

In terms of translation techniques (which are usually limited to translation analysis at word or phrase level),⁴⁹ we have modulation,⁵⁰ which entails looking upon the same situation from a different point of view (in this case, from sinking to floating): modulation thus applies to categories of thought, not grammar.⁵¹ The most important reason for using modulation is that «[translators] believe that in a particular context, a span of text would be more naturally formulated in a different way in the TT from the way it appears in the ST».⁵² Therefore, we can assume that here the dominant (in Jakobson’s terms, the leading formal component of a work of art)⁵³ was preserving both situation and rhyme (‘scura’ – ‘sicura’).

In Example 2, Atwood refers once more to a classic water-related metaphor to compare the Maids’ birth to that of their future killer and royal prince, Telemachus.

Nine months he sailed the wine-red seas of his mother’s blood| Out of the cave of dreaded Night, of sleep,| Of troubling dreams he sailed| In his frail dark boat, the boat of himself,| Through the dangerous ocean of his vast mother he sailed. [...]

He saw us as rightfully his, for whatever purpose| He chose, to tend him and feed him, to wash him, amuse him,| Rock him to sleep in the dangerous boats of ourselves [...]. (TP, p. 43)

The metaphor LIFE IS A SEA is thus enriched by the extended metaphor BIRTH AND PREGNANCY ARE A SEA VOYAGE («Through the dangerous ocean of his vast mother he sailed»); by conceptualizing the maternal womb as the sea, Atwood reprises the well-established psychoanalytic connection between motherhood and water⁵⁴ that spans from Spencer’s *The Fairie Queene* («Marinell’s descent to his mother’s bower at the bottom of the sea

⁴⁹ PETER FAWCETT, *Linguistic approaches*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, MONA BAKER, KIRSTEN MALMKJÆR, and GABRIELA SALDANHA (eds.), London, Routledge, 1998, pp. 120-126, p. 123.

⁵⁰ HENRI VAN HOOF, *Traduire l’anglais*, Paris-Louvain-la-neuve, Duculot, 1989, p. 126; JEAN PAUL VINAY and JEAN DARBELNET, *Stylistique Comparée du Français et de l’Anglais: Méthode de Traduction*, Paris, Didier, 1958, English transl. J.C. SAGER and M.-J. HAMEL, *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 36.

⁵¹ H. VAN HOOF, *Traduire l’anglais*, cit. p.126.

⁵² RAPHAEL SALKIE, *A new Look at Modulation*, in *Translation and Meaning - part 5*, MARCEL THELEN (ed.) Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2001, pp. 433-441, p. 437.

⁵³ ROMAN JAKOBSON, *The Dominant*, in *Twentieth-Century Literary Theory*, K.M. NEWTON (ed.), Palgrave, London, 1997, pp. 6-9, p. 6.

⁵⁴ GASTON BACHELARD, *L’Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 91.

suggests a return to the womb, to the maternal, as a creative source»⁵⁵ to Woolf's *The Waves* («Many mothers [...] Like one wave, succeeding to another. Wave after wave, endlessly sinking and falling as far as the eye can stretch»⁵⁶).

Furthermore, the Maids introduce the HUMAN IS A BOAT metaphor to conceptualize themselves and Telemachus as boats (this metaphor also features in Madeline Miller's *Circe*: see Section 1).

And we, the twelve who were later to die by his hand| At his father's
relentless command,| Sailed as well, in the dark frail boats of ourselves
Through the turbulent seas of our swollen and sore-footed mothers
[...]After the nine-month voyage we came to shore,| Beached at the same
time as he was. (TP, p. 43)

Atwood's lexical choices, conveying vigour and materiality when referring to Penelope («the wine-red seas»), turn to roughness when referring to the Maids («the turbulent seas of our swollen and sore-footed mothers»), thus reflecting their social inferiority. The interpretation of the maternal womb as a site of danger («turbulent») respects the ambivalence of the interpretations concerning water.

In the Italian translation, Crepax uses direct translation⁵⁷ for the metaphor BIRTH AND PREGNANCY ARE A SEA VOYAGE but erases the idea of Penelope's threatening womb by omitting the premodifier «dangerous»:

TT: nel sangue rosso-vino di sua madre|durante nove mesi ha
navigato, |piccola, scura barca di sé stesso| dall'antro della Notte era
salpato,| per *l'oceano vasto* di sua madre. (ICDP, p. 57)

This omission is not motivated by stylistic constraints of verse or rhyme, therefore it may be an act of (in)voluntary aversion to associating negative connotations with the main character. This hypothesis is apparently supported by the fact that the negatively connotated premodifier referring to the Maids' mothers (turbulent seas, 'agitati mari') is instead kept, reiterating the class difference:

TT: Noi dodici, morte di sua mano| al comando feroce di suo padre,|
come lui avevamo navigato,| piccole scure barche di noi stesse| negli
agitati mari delle madri| dai doloranti e lacerati piedi. (ICDP, p. 57)

Substitution is instead used to preserve the same meaning of the HUMAN IS A BOAT metaphor by using the expression «tratte a secco», conventionally associated to boats.

⁵⁵ JONATHAN GOLDBERG, *The Mothers in Book III of The Faerie Queene*, in «*Texas Studies in Literature and Language*», XVII, 1 (1975), pp. 5-26, p.10.

⁵⁶ VIRGINIA WOOLF, *The Waves*, London, Penguin, 2000, p. 7.

⁵⁷ C. SCHÄFFNER, *Metaphor in Translation*, cit.

TT: Nove mesi di viaggio, giunte a riva| e alla stessa ora tratte a secco. (ICDP, p. 58)

The Maids' metaphors thus follow the archetypal representation of water and sea as a potentially threatening physical and imaginary frontier; therefore, they are used in a non-deliberate way⁵⁸ and are conventionalized and lexicalized⁵⁹ (See Section 4). However, the sea is also represented as a safe mental haven in which they can finally rest their bodies and souls. Therefore, the sea is shown as both deadly and safe.

5.1 PENELOPE'S WATER METAPHORS

From the beginning of the novel, water is one of Penelope's constant source domains, as demonstrated by the premodifiers used to describe her mother in Example 3:

My mother, like all Naiads, was beautiful, but chilly at heart. She had waving hair and dimples, and rippling laughter [...]. (TP, p. 14)

According to the British National Corpus,⁶⁰ in literary prose 'water' is the most frequent collocate for the premodifier 'rippling' with the meaning – also figurative – of «characterized by rippling; flowing or moving in a rippling manner; proceeding in short rises and falls, undulating». ⁶¹ As 'ripple' may be used to indicate «a sound or feeling that spreads through a person or group of people, gradually increasing and then becoming smaller», the noun phrase «rippling laughter» contains a conventionalised and lexicalised metaphor⁶² that does not challenge the readers' conceptual system, thus representing a non-deliberate use of metaphor⁶³ (See Section 6). Crepax could not preserve these layers of meaning without compromising the idiomaticity of the language. Therefore, rather than opting for a direct translation of the metaphor, she used 'argentina', an Italian collocate for laughter.

TT: Aveva i capelli ondulati, le fossette, una risata *argentina*. (ICDP, p. 19)

⁵⁸ G. STEEN, *Metaphor: Metaphor and style through genre*, cit.

⁵⁹ ANDREW GOATLY and LLE PROJECT, *Metalude*, Hong Kong, Lingnan University, 2002-2005, url <http://www.ln.edu.hk/lle/cwd/project01/web/home.html> (consulted on 25/10/2022).

⁶⁰ 'Water', in *British National Corpus*, Oxford, Clarendon Press, url <https://www.english-corpora.org/bnc/> (consulted on 25/10/2022).

⁶¹ 'Rippling' in *Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1989, url <https://www.oed.com/view/Entry/166258?rskey=7HSuSy&result=6&isAdvanced=false#eid> (consulted on 25/10/2022).

⁶² A. GOATLY and LLE PROJECT, *Metalude*, cit.

⁶³ G. STEEN, *Metaphor: Metaphor and style through genre*, cit.

While the English adjective ‘rippling’ evokes images of space, the Italian adjective ‘argentina’, which means ‘that sounds like silver’,⁶⁴ is rather related to sound. However, another Italian collocate, ‘risata limpida’, would have allowed Crepax to preserve the water-related metaphor via substitution:⁶⁵ ‘limpida’ means ‘clear’⁶⁶ and is commonly used for both air and water.

In Example 4, Penelope’s connection with water is also built via the images related to tears. In both cases, Crepax preserved this recurring feature by choosing a direct translation:

I cried so much I thought I would turn into a river or a fountain [...] After I’ve done as much weeping as possible without turning myself into a pond [...]. (TP, p. 71)

TT: Piangevo tanto che pensavo mi sarei trasformata in un fiume o in una fontana [...] dopo aver pianto fin quasi a trasformarmi in un lago. (ICDP, p. 95)

In Example 5, Penelope is one of the voices of the Maid’s chorus. In her verses, water intertwines with sexual desire:

And now, dear Nurse, [...] | He’ll chop me up for tending my desire! | While he was pleasuring every nymph and beauty, | *Did he think I’d do nothing but my duty?* | While every girl and goddess he was praising, | Did he assume I’d dry up like a raisin? (TP, p. 85)

The deliberate metaphor⁶⁷ (see Section 4) HUMAN IS A PLANT reiterates the idea of water as the element essential to life, representing Penelope’s right to sexual desires. This may also be an intertextual homage to *A Raisin in the Sun* (1959) by Lorraine Hansberry, the first black woman to have her play performed on Broadway. The metaphor HUMAN IS A PLANT is preserved in the Italian translation; however, the prevalence of substitution⁶⁸ («a me restava soltanto il dovere»; «mentre restavo a casa ad avvizzire») in translating the rhetorical questions in Penelope’s sequence erases this critical affirmation of women’s sexuality. The Italian translation shows Penelope’s compliance to patriarchal laws (women may live a full life and satisfy sexual urges only with a spouse beside them), whereas Atwood makes it clear that Penelope disregarded those rules.

⁶⁴ ‘Argentina’ in *Il Vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, url <https://www.treccani.it/vocabolario/argentino1/> (consulted on 25/10/2022).

⁶⁵ C. SCHÄFFNER, *Metaphor in Translation*, cit.

⁶⁶ ‘Limpido’ in *Il Vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1997, url <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/limpido/> (consulted on 25/10/2022).

⁶⁷ G. STEEN, *Metaphor: Metaphor and style through genre*, cit.

⁶⁸ JOSEPH L. MALONE, *The Science of Linguistics in the Art of Translation*, Albany, State University of New York Press, 2016 (1988), p. 21.

TT: Lui dalle ninfe traeva il piacere, *a me restava soltanto il dovere.* |
 Quante donne avrà fatto gioire | *mentre restavo in casa ad avvizzire?*
 (ICDP, p. 116. Back translation: ‘the nymphs gave him pleasure, while all I was left with was duty. How many women will he have pleased while I was at home drying up?’)

In Example 6, from a postfeminist viewpoint, the most conceptually interesting water metaphor is found when Penelope says that «Water is our element, it is our birthright» (TP, p. 13. Miller’s *Circe* contains echoes of this association, albeit with a different connotation, when she states «[...] water was not my element and it knew it [...]»⁶⁹. Penelope identifies with water and claims it as her right, which prepares the ground for her mother’s life lesson:

Water does not resist. Water flows. When you plunge your hand into it, all you feel is a caress. Water is not a solid wall, it will not stop you. But water always goes where it wants to go, and nothing in the end can stand against it. Water is patient. Dripping water wears away a stone. [...] Remember you are half water. If you can’t go through an obstacle, go around it. Water does. (TP, p. 32)

In Atwood, water is conceptualized as a human being thanks to the adjectives («patient»), verbs («resist», «want»), and nouns («caress»). The «liquescence»⁷⁰ of the conceptual metaphor HUMAN IS LIQUID describes both physical and spiritual malleability; the ability to take various forms was an essential feature of all water divinities,⁷¹ but Atwood modernizes this classic reference. ‘Liquescence’ is here used to mirror Penelope’s strategy to avoid her suitors: «Behave like water, I told myself. Don’t try to oppose them. When they try to grasp you, slip through their fingers. Flow around them» (TP, p. 63). By extension, it is also what women do in a society that discourages their agency. Therefore, Atwood uses water for her postfeminist metaphor, calling attention to women’s current situation in society. The importance of this deliberate metaphor⁷² (see Section 4) is proved by the fact that direct translation⁷³ was used to preserve the same range of meanings in the Italian text:

TT: L’acqua non oppone resistenza. L’acqua scorre. Quando immergi una mano nell’acqua senti solo una carezza. L’acqua non è un muro, non può fermarti. Va dove vuole andare e niente le si può opporre. L’acqua è paziente. L’acqua che gocciola consuma una pietra. [...] Ricordati che

⁶⁹ M. MILLER, *Circe*, cit., p. 230.

⁷⁰ ANASTASIA KOSTETSKAYA, *Symbolism in Flux: The Conceptual Metaphor of "World Liquescence" across Media, Genres and Realities*, in «The Slavic and East European Journal», LIX, 3 (2015), pp. 413-430, p. 413.

⁷¹ F. RAMORINO, *Mitologia classica*, cit., p. 121.

⁷² G. STEEN, *Metaphor: Metaphor and style through genre*, cit.

⁷³ C. SCHÄFFNER, *Metaphor in Translation*, cit.

per metà tu sei acqua. Se non puoi superare un ostacolo, giragli intorno.
Come fa l'acqua. (ICDP, p. 42)

6 CONCLUSIONS

This analysis assessed the presence of metaphors relating to sea and water imagery exploited by the Maids and Penelope, with interesting conceptual differences. In their Choruses, the Maids often refer to the metaphor LIFE IS A SEA and conceptualize themselves as boats, with the sea representing either the dangers of life or the limbo preceding life. Reprising and reinterpreting another classic association, the metaphor BIRTH AND PREGNANCY ARE A SEA conceptualizes the figure of the mother as the sea, introducing associations to vigour and materiality as well as roughness.

In Penelope's narrative chapters, water continues to provide interesting reflections. Water as a vital element is involved in the metaphor HUMAN IS A PLANT, which connects water to sexual desire. Water is anthropomorphized, which will also be seen years later in *Circe* by Madeline Miller (see Section 1); the metaphor HUMAN IS LIQUID connects the silent power of water with women's marginality. Since water serves to establish an 'alien' perspective on women, HUMAN IS LIQUID is a deliberate metaphor (see Section 4).

The majority of these metaphors are preserved in the Italian translation. With the exception of collocates, for which a connotated translation might be counterproductive, Crepax has understood the narrative and ideological function of sea- and water-related metaphors, opting for direct translation. This reveals that, as far as the metaphors explored here are concerned, English and Italian share the same conceptual repertoire.⁷⁴ However, the omission of clauses or premodifiers expressing danger in connection to the female body softens the Maids' rancour against their oppressors (and the intended impact of Atwood's work).

The analysis has shown that Atwood exploits sea metaphors to define women, and the Italian translation manages to preserve her intention. Atwood partially adheres to the ambivalent vision inherited by classic symbology, according to which the sea is both a maternal symbol of creation (BIRTH AND PREGNANCY ARE A SEA VOYAGE) and the border between life and death (through the danger portrayed via the metaphor HUMAN IS A BOAT). However, she also redefines the classic vision through anthropomorphism and the metaphor HUMAN IS LIQUID, turning water into a post-feminist metaphor that, far from being empowering, critically draws attention to women's actual condition in today's society.

ACKNOWLEDGEMENTS

We would like to thank the editors of this Special Issue and the anonymous reviewers of this article for their invaluable comments and advice on a previous draft of this work.

⁷⁴ MICHELE PRANDI, *Une typologie des métaphores en vue de la traduction*, in *Metaphor and Translation*, RICHARD TRIM and DOROTA ŚLIWA (eds.), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 24-39, p. 34.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ATWOOD, MARGARET, *The Curse of Eve—Or, What I Learned in School*, in «Canadian Woman Studies», I, 3 (1979), 30-33.
- EAD., *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate Books, 2005, Italian transl. CREPAX, MARGHERITA, *Il Canto di Penelope*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018.
- EAD., *The Penelopiad*, Edinburgh, Canongate Books, 2005.
- BACHELARD, GASTON, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942.
- BEAULIEU, MARIE-CLAIRE, *The Sea in the Greek Imagination*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2016.
- BLUMENBERG, HANS, Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinmetapher, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, Italian transl. RIGOTTI, FRANCESCA, *Naufragio con Spettatore: Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino, 1985.
- CARTER, RONALD, *Methodologies for stylistic analysis*, in *Language and Style: In Honour of Mick Short*, MCINTYRE, DAN and BEATRIX BUSSE (eds.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 55-68.
- CIRLOT, JUAN CARLOS, *Dictionary of symbols*, London, Routledge, 2006.
- CSÁBI, SZILVIA, *Metaphor and stylistics*, in *The Routledge Handbook of Stylistics*, BURKE, MICHAEL (ed.), London, Routledge, 2014, pp. 206-221.
- DAVIDSON, DONALD, *What metaphors mean*, in «Critical Inquiry», V, 1 (1978), pp. 31-47.
- FARCA, PAULA ANCA, *Make Waves: Water in Contemporary Literature and Film*, Reno, University of Nevada Press, 2019.
- FAWCETT, PETER, *Linguistic approaches*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, BAKER, MONA, KIRSTEN MALMKJÆR and GABRIELA SALDANHA (eds.), London, Routledge, 1998, pp. 120-126.
- ECO, UMBERTO, *Postille a Il nome della rosa*, in *Il Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 2001.
- FRYE, NORTHROP, *Anatomy of Criticism: Four essays*, Princeton-London, Princeton University Press, 1957.
- GIBBS, RAYMOND W. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- GOATLY, ANDREW and LLE PROJECT, *Metalude*, Hong Kong, Lingnan University, 2002-2005, url <http://www.ln.edu.hk/lle/cwd/project01/web/home.html> (consulted on 25/10/2022).
- GOLDBERG, JONATHAN, *The Mothers in Book III of The Faerie Queene*, in «Texas Studies in Literature and Language», XVII, 1 (1975), pp. 5-26.
- GORGOGNONE, GIULIA, *Watery Existence: immaginari dell'acqua tra arte e letteratura*, in «Between», I, 1 (2011), pp. 1-15.

- GRICE, PAUL, *Logic and conversation*, in *Speech Acts*, COLE, PETER and JERRY L. MORGAN (eds.), New York, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
- HANEŞ, IOANA-GIANINA, *Margaret Atwood: The Penelopiad–Rewriting in Postmodern Feminine Literature*, in «Journal of Humanistic and Social Studies», X, 2 (2019), pp. 9-20.
- HOWELLS, CORAL ANN, “*We Can’t Help but Be Modern*”: The Penelopiad, in *Once Upon a Time: Myths, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood’s Writing*, APPLETON, SARAH (ed.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 57-72.
- HUTCHEON, LINDA and SIOBHAN O’FLYNN, *A Theory of Adaptation*, London, Routledge, 2013.
- INGERSOLL, EARL G., *Flirting with Tragedy: Margaret Atwood’s The Penelopiad, and the Play of the Text*, in «Intertexts», XII, 1-2 (2008), pp. III-28.
- JAKOBSON, ROMAN, *The Dominant*, in *Twentieth-Century Literary Theory*, NEWTON, K.M. (ed.), Palgrave, London, 1997.
- JUNG, SUSANNE, *A Chorus Line: Margaret Atwood’s Penelopiad at the Crossroads of Narrative, Poetic and Dramatic Genres*, in «Connotations», XXIV, 1 (2014/2015), pp. 41-62.
- KOSTETSKAYA, ANASTASIA, *Symbolism in Flux: The Conceptual Metaphor of “World Liquescence” across Media, Genres and Realities*, in «The Slavic and East European Journal», LIX, 3 (2015), pp. 413-430.
- KÖVECSES, ZOLTÁN, *Extended Conceptual Metaphor Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- LAKOFF, GEORGE and MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By: With a New Afterword (1980)*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- LAKOFF, GEORGE and MARK TURNER, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- LEFKOWITZ, MARY R. *Women in Greek Myth*, in «The American Scholar», LIV, 2 (1985), pp. 207-219.
- MACCORMAC, EARL R., *Metaphor and Literature*, in «The Journal of Aesthetic Education», VI, 3 (1972), pp. 57-70.
- MALONE, JOSEPH L., *The Science of Linguistics in the Art of Translation (1988)*, Albany, State University of New York Press, 2016.
- MASSOURA, KIRIAKI, *Space, Time, and the Female Body: Homer’s Penelope in Margaret Atwood’s The Penelopiad (2005)*, in «Contemporary Women’s Writing» XI, 3 (2017), pp. 391-411.
- MILLER, MADELINE, *Circe*, Boston, Little, Brown and Company, 2018.
- MITTFELDELDT, PAMELA J., *Writing the Waves, Sounding the Depths: Water as Metaphor and Muse*, in «Interdisciplinary Studies in Literature and Environment», X, 1 (2003), pp. 137-142.

- NISCHIK, REINGARD M., *Myth and Intersections of Myth and Gender in Canadian Culture: Margaret Atwood's Revision of the Odyssey in The Penelopiad*, in «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», LXVIII, 3 (2020), pp. 251-272.
- ID. (ed.), *Margaret Atwood: Works and Impact*, Rochester, Camden House, 2000.
- ID., *Engendering Genre: The Works of Margaret Atwood*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2009.
- NOTARBERARDINO, VALENTINA, *Fuori di testo. Titoli, copertine, fascette e altre diavolerie*, Milano, Adriano Salani Editore, 2020.
- OSBORN, MICHAEL, *The evolution of the archetypal sea in rhetoric and poetics*, in «Quarterly Journal of Speech», LXIII, 4 (1977), pp. 347-363.
- PRANDI, MICHELE, *Une typologie des métaphores en vue de la traduction*, in *Metaphor and Translation*, TRIM, RICHARD and DOROTA ŚLIWA (eds.), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 24-39.
- RAMORINO, FELICE, *Mitologia classica*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 2018.
- SALKIE, RAPHAEL, *A new Look at Modulation*, in *Translation and Meaning - part 5*, THELEN, MARCEL (ed.), Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2001, pp. 433-441.
- SCHÄFFNER, CHRISTINA, *Metaphor in Translation*, in *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, SEMINO, ELENA and ZSÓFIA DEMJÉN (eds.), London-New York, Routledge, 2017, pp. 247-262.
- STEEN, GERARD, et al., *A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2010.
- STEEN, GERARD, *Metaphor and style*, in *The Cambridge Handbook of Stylistics*, STOCKWELL, PETER and SARA WHITELEY (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 315-328.
- STEEN, GERARD, *Metaphor: Metaphor and style through genre, with illustrations from Carol Ann Duffy's Rapture*, in *The Bloomsbury Companion to Stylistics*, SOTIROVA, VIOLETA (ed.), London, Bloomsbury, 2016, pp. 308-324.
- STOCKOWSKI, PATRICIA, *Symbolic aspects of Water*, in *Water and people: Challenges at the interface of symbolic and utilitarian values*, MCCOOL, STEPHEN F., ROGER N. CLARK, and GEORGE H. STANKEY (eds.), Portland, US Department of Agriculture, 2008, pp. 19-60.
- VAN HOOF, HENRI, *Traduire l'anglais*, Paris-Louvain-la-neuve, Duculot, 1989.
- VINAY, JEAN PAUL, and JEAN DARBELNET, *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais: Méthode de Traduction*, Paris, Didier, 1958, English transl.
- SAGER, JUAN C. and M.-J. HAMEL, *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.

WALES, KATIE, *A Dictionary of Stylistics*, London, Longman, 2001.

WOOLF, VIRGINIA, *The Waves*, London, Penguin, 2000.



PAROLE CHIAVE

Conceptual Metaphor Theory; Water and sea metaphors; Margaret Atwood; *The Penelopiad* (2005); Italian translation



NOTIZIE DELL'AUTORE

Eleonora Fois has got a PhD in Philological and Literary Studies, and is now a Fellow Researcher in English Language and Translation at the University of Cagliari. Her research revolves around the analysis of the processes of cultural negotiation and adaptation deriving from translation. Among the fields examined are audiovisual translation, news translation, and stage translation. She is the author of *Shakespeare Tradotto* (2018), a performative study of a corpus of Italian translations of Shakespearean plays, and *The Ethics of News Translation* (2022). She has published both nationally and internationally on Italian stage translations of contemporary British playwrights, the role of translation in English Language Teaching, and the cultural transformation of the Sardinian landscape in the English translations of Grazia Deledda's novels. She is currently researching news translation, metaphor translation, and ELT for translator training.

Daniela Francesca Virdis is Associate Professor of English Language and Translation at the University of Cagliari. She is a member of the International Ecolinguistics Association (IEA) Steering Group and was the Secretary of the Poetics and Linguistics Association (PALA). She is co-editor of *Language in Place: Stylistic Perspectives on Landscape, Place and Environment* (2021) and *The Stylistics of Landscapes, the Landscapes of Stylistics* (2017), and the author of *Serialised Gender: A Linguistic Analysis of Femininities in Contemporary TV Series and Media* (2012), which was awarded the Italian Association of English Studies (AIA) Book Prize 2013. She has published widely, both nationally and internationally, on witches and devils in Jacobean plays and treatises, language & sexuality in Victorian erotica, national-ethnic stereotypes, and late modern fictional and non-fictional prose from a historical pragmatic perspective. She is currently researching ecostylistics and metaphor theory.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELEONORA FOIS E DANIELA FRANCESCA VIRDIS, «*Water is our element*». *Metaphors of the Sea and Water in Margaret Atwood's The Penelopiad*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



UN VIAGGIO VERTICALE STRATIFICAZIONI SIMBOLICHE DEL MARE NELL'OPERA E NELLA BIOGRAFIA DI ELSA MORANTE

LUCIA FAIENZA – *Università degli Studi dell'Aquila*

In questo studio si vuole proporre un'analisi della figuralità del mare nella vita e nell'opera di Elsa Morante, a partire dalle associazioni linguistiche legate allo spazio marino. L'indagine esplorerà sia la relazione semantica della parola con altri termini, quindi la loro corrispondenza per somiglianza o per contrasto; sia le associazioni per immagini e concetti che sono legati al mare. Partendo dalla considerazione che il racconto morantiano si sviluppa per simmetrie figurali, a cui corrispondono precisi significati all'interno del testo, si cercherà di individuare la rete associativa – semantica e immaginativa – e i possibili rimandi che racchiude lo “spazio aperto” del mare.

This study aims at analysing the figure of the sea in the life and artwork of Elsa Morante starting from the linguistic links to the marine space. The investigation explores both the semantic relation of the word with other terms, and in turn their correspondence by similarity or by contrast, and the association by images and concepts related to the sea. Starting from the consideration that Morante's story develops by figure symmetries related to precise meanings within the text, we will attempt to identify the association network – both semantic and figurative- and the possible references hold by the sea “open space”.

I IL MARE E LA MADRE

Rapportare la figura e il romanzo di Elsa Morante con il tema del mare apre a una riflessione che coinvolge tanto la biografia dell'autrice quanto l'opera scritta in senso stretto. In alcuni casi l'opera e la vita si sovrappongono: è quanto avviene per il racconto dell'isola di Procida che è parte essenziale dell'esperienza biografica di Morante - in quel periodo del dopoguerra in cui, a detta di Garboli, Elsa si apre «allo spettacolo felice del mondo¹» - nonché scena protagonista del romanzo di Arturo. *L'isola di Arturo* è indubbiamente l'opera morantiana in cui il mare fa il suo ingresso in primo piano, attraverso il deuteragonista della storia, l'isola procidana, che come suggerisce Elisa Garrido, si riflette «in un *ilmo tempore* astorico, nel mondo primordiale, rappresentato dalla madre, e, simbolicamente identificato con l'isola² ». Non solo Procida, ma anche Capri entra nella narrazione di Arturo; infatti proprio a Capri, a partire dalla fine degli anni Trenta, Morante e Moravia trascorrono lunghi periodi. Sono giorni ricordati con particolare tenerezza da Moravia che riconosce un influsso positivo dell'isola sulla moglie («a via dell'Oca sei sempre stata con me quasi unicamente ostile e invece a Villa Ceselle sei sempre stata quasi unicamente affettuosa³»). Che *L'isola di Arturo* tragga la

¹ CESARE GARBOLI, *Dovuto a Elsa* in ELSA MORANTE, *Racconti dimenticati*, Torino, Einaudi 2002, p. XI.

² ELISA MARTÍNEZ GARRIDO, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà & Co. 2016.

³ ALBERTO MORAVIA, *Quando verrai sarò quasi felice. Lettere a Elsa Morante [1943-1987]*, Milano, Bompiani 2016, p. 31.

sua ispirazione dal tempo che l'autrice trascorre nell'arcipelago napoletano, ci è testimoniata dalla stessa in un frammento di diario, risalente all'estate 1952, periodo in cui il romanzo è ancora in fase di gestazione. Qui Morante rinviene la genesi della sua storia non nella fisicità di un unico luogo ma nella sovrapposizione di suggestioni proveniente da più isole. Un dettaglio interessante che emerge dalle pagine del diario è l'associazione tra l'estate marina e la giovinezza, tanto più interessante perché dalla stessa sovrapposizione nasce la storia di Arturo («Ancora un'estate *giovane*: è finita. Potrei prolungarla di qualche giorno, ma non lo farò. Le dico addio, come dico addio a L. E forse alla giovinezza? 4»). Ma nella stessa pagina di diario rivolge il pensiero al suo romanzo aggiungendo che, pur se quest'opera ha come protagonista un fanciullo, nasce in un momento postumo - quello della maturità - dall'atto del *ricordare* («Oramai è tempo che io riprenda a scrivere *L'Isola di Arturo*. Chi sa se ritroverò quella specie di *infanzia* appassionata che avevo per scriverlo quando lo interruppi».)

Oltre all'aspetto meramente descrittivo ed esperienziale che lega l'autrice all'elemento marino è interessante osservare il mare come oggetto poetico all'interno della scrittura, nelle sue relazioni simboliche e psicologiche con gli altri elementi del testo. La domanda da cui nasce il nostro studio è: quali significati si legano, per analogia o per contrasto, al mare nella coscienza dell'autrice? Pur non volendo sostituire l'approccio critico-testuale con una lettura psico-critica, cercheremo di mostrare come il mare nell'universo narrativo dell'autrice ha una portata tanto reale quanto archetipica⁶, la cui potenza è capace di orientare i contenuti manifesti del testo. Riporteremo, per iniziare, un brano tratto da *Diario 1938*, in cui viene descritto un sogno che ruota intorno ad alcune figure, tra cui quelle della madre e del mare:

Prima di tutto, ero con A. dinanzi a un *grande mare* [...] Era un mare meraviglioso, il suo colore derivava certo dalla lettura fatta ieri di Rimbaud, in cui si parla «d'acqua infusa d'astri». Era notturno e insieme mattutino, color madreperla, a volte si vedeva solo la pianura, ma se un momento si distoglievano gli occhi, al riguardare di nuovo appariva la meravigliosa acqua. Si leva a un tratto una tempesta; questi flutti perlacei si alzano, io sono atterrita perché là in fondo si dibattono dei velieri, e dentro quei velieri ci sono i miei, c'è mia madre⁷.

Possiamo osservare, già ad una prima lettura, che la figura del mare è caratterizzata da una costitutiva ambivalenza: mare notturno e mattutino, placido e in tempesta. La dualità simbolica di luce/tenebra sembra essere ciò che permette l'associazione con la madre: sebbene quest'ultima sia rappresentata in

⁴ ELSA MORANTE, *Opere*, a cura di CARLO CECCHI e CESARE GARBOLI, Milano, Mondadori 1988, p. LXIII.

⁵ Ivi, p. LXIV.

⁶ La critica si è già soffermata sull'influenza di Jung nella scrittura di Morante, ma soprattutto in relazione tra la figura del fanciullo e il *puer aeternus*. Si segnala per un approfondimento lo studio di ELENA ARNONE, *L'immaginazione mitico-archetipica di Elsa Morante: il fanciullo divino di Kerényi e Jung e l'eterno fanciullo di von Franz e Hillman nell'Isola di Arturo*, in «Annali di studi umanistici», VI (2018).

⁷ ELSA MORANTE, *Diario 1938*, Torino, Einaudi 1938, p.27.

maniera luttuosa («ha un abito nero, con maniche volanti e sventolanti⁸») - come anche in altri racconti del *Diario* - la protagonista del sogno le rivela tutto il suo attaccamento perché il sentimento prevalente è l'angoscia della perdita e dell'allontanamento. Vita e morte, levità della fantasia e minaccia del presente sembrano attraversare queste immagini oniriche (è il febbraio del 1938, il sogno è disseminato di presagi di guerra che una piccola Elsa osserva dalla felicità di un volo infantile). È interessante, inoltre, che la duplice immagine del mare e della madre ritorni nel racconto di un episodio biografico al termine della sua vita, attraverso una visione avuta nel letto d'ospedale in cui trascorre gli ultimi, dolorosi, mesi: qui il lutto è dismesso, Elsa bambina e la madre camminano insieme sul lungomare, entrambe vestite di bianco⁹. Il congedo dalla vita, quindi, sembra recare con sé la riconciliazione con il materno¹⁰- con quella stessa madre che Morante aveva rifiutato e amato contraddittoriamente per tutta la vita. Ciò che maggiormente interessa dalla nostra prospettiva, pertanto, non è solo la valenza archetipica in sé che assume il mare nell'inconscio onirico dell'autrice, ma il fatto che ricalchi la sovrapposizione di valori opposti già presente nella figura materna - è celebre a tal proposito l'aneddoto che illustra il rapporto dell'autrice con sua madre e che dà il titolo alla biografia di Marcello Morante¹¹.

Se il romanzo del 1957 è il momento in cui si manifestano in una narrazione compiuta e organica i temi legati alle figure del materno, del padre, del fanciullo, tenuti insieme dall'ambientazione marina dell'isola procidana, sarà d'interesse vedere la loro enucleazione in quella che è stata definita come la "preistoria" letteraria di Elsa Morante¹². L'obiettivo finale è dunque quello di indagare non l'oggetto-mare isolatamente ma la catena significativa in cui è inserito e che si può dedurre dall'analisi di altri oggetti poetici con i quali è in rapporto di somiglianza o contrapposizione. Una caratteristica degli oggetti poetici della Morante, di cui non fa eccezione neanche il mare, è il loro non essere positivi o negativi in assoluto ma nel comprendere entrambi questi segni al loro interno¹³. Uno dei complimenti più alti di questa duplicità, ora vitale ora mortifera, sembra essere raggiunta proprio nell'*Isola di Arturo* e viene riconosciuta da Mario Praz, il quale in una lettera all'autrice si esprime così: «I tuoi personaggi hanno una qualità cangiante riflessi nell'anima d'Ar-

⁸ *Ibid.*

⁹ RENÉ DE CECCATY, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, Milano, Neri Pozza 2020. Si fa riferimento a un ricordo di Grazia Cherchi riportato dall'autore, p. 356.

¹⁰ A tal proposito è d'interesse la riflessione di Alessandra Ginzburg, secondo la quale la scrittura per Morante è una sorta di modalità "autocurativa" attraverso cui l'autrice affronta il trauma del conflitto con la madre. Vd. ALESSANDRA GINZBURG, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pisa, Pacini 2011.

¹¹ MARCELLO MORANTE, *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti 1986.

¹² Si fa riferimento in particolare alle riflessioni sviluppate in ELENA PORCIANI, *La preistoria dell'Isola di Arturo*, in *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», XVIII (2020), pp. 111-120.

¹³ Non a caso l'esempio più emblematico di questa contraddizione è la figura della madre che si scinde schizofrenicamente all'interno dello stesso soggetto in Aracoeli, la madre santa e prostituta.

turo: un momento sono dei, un momento meno che uomini¹⁴». Se nell'esempio del sogno sopra riportato il mare si lega per analogia alla temibile vastità del materno e, per inferenza, dell'inconscio, nelle opere di Morante non è quasi mai l'aspetto cupo a prevalere ma al contrario quello vitale del desiderio, talvolta *in absentia* ma evocato.

2 L'ACQUA E IL FANCIULLO

A tal proposito sarà utile fare riferimento a qualche esempio tratto dai *Racconti dimenticati*, raccolta che comprende le prime prove letterarie dell'autrice e attraverso la quale possiamo osservare la portata quasi archetipica dell'elemento marino ma anche l'inserimento in una catena figurale che crea una compattezza di significati. Infatti l'ampiezza dell'invenzione morantiana coinvolge tanto l'aspetto linguistico quanto le immagini che vengono offerte al lettore, le quali pur nella varietà della veste con cui vengono presentate conservano una riconoscibilità di fondo, oltre la mutevolezza- e il trucco- di superficie. Gli oggetti raffigurati godono di un tale ventaglio di coloriture e forme per lo stesso motivo per cui Mengaldo spiega la ricchezza stilistica e linguistica dei romanzi. Questa, infatti, viene messa in

rapporto col carattere fortemente demiurgico della personalità della Morante, che non intende riflettere la comune realtà ma, a partire da quella, crearne volta a volta una sua la quale sta con la realtà reale in un rapporto simbolico o meglio analogico, alla fine di specchio scuro e degradante: e ciò sempre per via di potenza inventiva e fantastica¹⁵.

A nostro avviso i *Racconti* hanno particolare rilevanza in relazione ai temi e agli "oggetti" che verranno sviluppati nei romanzi successivi: è qui che fanno ingresso immagini e dinamiche tra personaggi, nonché una serie di gradazioni psicologiche e comportamentali, che entreranno stabilmente nell'universo narrativo dell'autrice¹⁶. In particolare, se consideriamo i *Racconti* come mo-

¹⁴ ELSA MORANTE, *Lamata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante, Torino, Einaudi 2012, p. 307.

¹⁵ VINCENZO MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», XLVII-XLVIII (1994) p.12.

¹⁶ Questa osservazione è in linea con uno studio condotto da Elena Porciani sulla possibilità di rinvenire nei *Racconti dimenticati* delle modalità narrative e tematiche che faranno da filo conduttore fino alle opere della maturità. Nell'esplorare l'utilizzo del genere fiabesco in un racconto successivo alle prime giovanili produzioni, ad esempio, Porciani si esprime così: «In questo precoce recupero come modalità narrativa di un genere praticato in precedenza si ha modo di vedere un primo esempio di quello che, in una prospettiva di lunghissimo periodo, costituisce il riuso del fiabesco e del favoloso nella scrittura di Morante, secondo un processo di trasformazione che arriva sino ad Aracoeli. In particolare, in una delle sequenze più estreme, ossia nell'incontro allucinatorio di Emanuele con la madre nel deserto petroso di El Amandral, si legge in riferimento al cronotopo primitivo di Totetaco, luogo e tempo favoloso: «Altro era il colore di quel sogno antico, dove lo spazio d'aria celeste e il respiro beato di Aracoeli facevano tutt'uno» (Morante 1982: 184). In questa pagina, cioè, Morante porta a compimento un itinerario tematico avviato cinquanta anni prima nelle fiabe: la nascita – e poi la crescita – come caduta, perché la vita è una continua discesa rispetto al periodo idilliaco dell'infanzia [...]», p. 165 vd. ELENA PORCIANI, *Percorsi diegetici e tematici della scrittura giovanile di Elsa Morante*, «Cuadernos de Filología Italiana», XXI (2014).

mento di genesi e fucina creativa¹⁷, possiamo osservare anche che il tema del mare viene spesso introdotto- a livello concettuale più che strettamente linguistico- dall'iperonimo "acqua", o ancora da similitudini che rimandano al campo semantico acquatico ("fiume", "lago", "fonte").

Nel racconto *Il viaggio* l'elemento acquatico, trasfigurato nell'immagine di Venezia, è al vertice di un triangolo che vede da un lato l'adolescente, nell'immagine del figlio perduto, Gaetano, il cui ritratto è conservato in una foto «nella sua intatta adolescenza¹⁸», dall'altra il viaggio- sul cui sfondo viene evocata Napoli- quale realtà possibile e altrove immaginato. Anche qui, come nel sogno riportato sopra, l'acqua si scinde in una dualità: da un lato è l'acqua cupa dei canali, quella intorbidita dalla pioggia che Elisa incontra al suo arrivo e che corrisponde al piano della realtà; dall'altro c'è quella che abbraccia la città sognata «un mare tranquillo, su cui enormi angeli di marmo camminavano senza toccar l'acqua¹⁹». Quest'ultima si rivelerà solo alla fine del viaggio, proprio come un'immagine onirica che svapora al risveglio, nella città che la protagonista non potrà abitare. Fa ingresso timidamente e solo come riflesso di un ricordo l'immagine del *puer*, nella figura di Gaetano, che non si concretizzerà nella vita di Elisa- al quale infatti rivolge il proprio rimpianto nel finale; mentre in un altro racconto, intitolato infatti *Il figlio*, la fusione simbolica tra il mare e il fanciullo- che ritornerà preponderante nell'*Isola di Arturo*- si fa più evidente²⁰. La portata quasi messianica del ragazzo si accompagna alla provenienza marina; la cinta muraria che separa il mare dalla città è anche espressione della dualità tra forclusione- quella che appartiene al piano della realtà, dove le cose sono rappresentate nella loro veste povera, ristretta, miserabile- e spazio aperto dell'altrove. Nella parabola del vecchio che si avvia verso la morte il fanciullo è una sorta di metapompo che viene dal mare:

Era la fine dell'estate, e l'acqua appariva di un cangiante colore invernale sotto il cielo tutto ricoperto da un'unica nube. Allo sguardo del vecchio, la pianura d'acqua si perdeva nei limiti di un orizzonte incerto. Ma, pochi istanti dopo essersi seduto sull'orlo di uno scafo, coi piedi nella sabbia, egli vide accostarsi alla riva una barca da pesca, dalle vele rosse battenti, e nel barcaio riconobbe il venditore di cipolle²¹.

È Cesare Garboli che sottolinea il rilievo di questo racconto, non compreso nelle precedenti raccolte, per il valore anticipatore del personaggio che tornerà compiuto in Arturo. Questi, infatti, sembra quasi il prodotto di una torsione dell'ispirazione morantiana, che attinge ad altra linfa rispetto a quella delle polveri e dei "fantasmi" da cui nascono gli altri racconti. In realtà la par-

¹⁷ Non mi soffermerò sulla singola cronologia dei racconti che vengono pubblicati tra il 1933 e il 1941, molti dei quali hanno una genesi anteriore, risalente alla prima giovinezza dell'autrice.

¹⁸ E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, cit., p. 126.

¹⁹ Ivi, p. 127.

²⁰ «Cammina en plein air per le vie del villaggio di pescatori in direzione contraria agli angeli caduti, ai coevi giovanotti sospiriosi e spettrali tipo Via dell'Angelo, per esempio, che la Morante predilige. Il fanciullo con cipolle non si adatta alle larve. Nasce dalle larve ma si ribella, cambia subito di segno. lo stesso movimento di Arturo. La felicità dell'adolescenza viene enfatizzata in opposizione a oggetti e ambienti vetusti.» C. GARBOLI, *Dovuto a Elsa in Racconti dimenticati*, cit., p. XII.

²¹ EAD., *Racconti dimenticati*, cit., p. 140.

tita è pari: la felicità edenica che nasce dalla collusione della totalità del mondo narrativo con quello di Arturo è ancora lontana; piuttosto potremmo ipotizzare che sullo stesso terreno d'invenzione si incontrano entrambe le sorgenti, l'una che confluirà in *Menzogna e sortilegio* e l'altra nell'*Isola di Arturo*. Vorremmo inoltre soppesare questa differenza sul diverso rapporto tra il mare e il fanciullo: il figlio viene dal mare, ma quest'ultimo rimane sullo sfondo; l'acqua, inoltre, è incupita dalle nubi e lambisce appena i margini della città- quindi non entra nella scena, piuttosto rimane al di qua della realtà del protagonista. Nell'*Isola* invece il mare si fonde con la storia del fanciullo, il mondo creduto e quello esperito coincidono nella parabola narrativa, l'illusione è tenace e viene superata solo quando il protagonista deciderà di attraversare il mare (scelta che metterà fine alla narrazione)²². Nel racconto del *Figlio* la freschezza illusoria dell'adolescente dura il tempo di un'allucinazione e non sopravvive al contatto con la realtà; allora la meraviglia si tramuta presto in inganno perché i doni dello sconosciuto non sono quelli che il vecchio aveva creduto di vedere («...il pescatore aveva lasciato in dono la sua rete, guizzante di pesci ancora vivi; e tutti Felice li versò nella sua sporta, abbagliato dalle squame che splendevano come filigrana, oro e coralli²³»):

In realtà, ora anch'egli se ne accorgeva: e inebetito fissava quello che gli era parso un barbaglio di gemme colorate e invece, massa putrida e viscosa, si decomponeva sotto ai suoi occhi. Il suo sguardo si spense e il suo mento tremò come quello di un fanciullo ingannato²⁴.

Il binomio fanciullo-acqua è altamente trasfigurato nel racconto *Infanzia*, dove la nascita del protagonista è legata al fiume, al pari degli eroi mitici (appaiono silenziosi e sullo sfondo personaggi come Romolo e Remo, Perseo, Mosè). Ma qui entra in scena anche la madre, che per il bambino è «una docile fonte²⁵»: il suo elemento è l'acqua ma la totalità fusionale tra madre e figlio viene interrotta per la presenza di un terzo, il viaggiatore nei panni di un fumarolo. Questi sottrae il bambino alla staticità della sua culla presso il fiume e lo porta a conoscere il “mondo”, per le tratte percorse sul fiume. È interessante notare alcuni elementi che ritorneranno nell'*Isola*: la staticità associata alle madri- le quali vivono in funzione dei figli e il loro amore castrante nei confronti di tutto ciò che potrebbe allontanarli da loro²⁶- il viaggio e l'avventura legata al mondo degli uomini. Se nell'*Isola* sarà Silvestro, il balio, a portare Arturo fuori da Procida, per le rotte incognite del mondo (spezzando in tal modo l'incantesimo dell'isola-madre), così il fumarolo svolge la medesima funzione assolvendo al compito “luciferino” di portare il bambino alla conoscenza del *fuori*. Il motivo acquatico, dunque, è il vertice

²² Luisa Guj, *Illusion and Literature in Morante's L'isola di Arturo*, in «Italia», LXV, No. 2 (1988).

²³ E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, cit., p. 141.

²⁴ *Ibid.* La dinamica meraviglia-disillusione come parte dell'elaborazione creativa della scrittura di Morante è stata già analizzata in relazione all'*Isola di Arturo* in LUCIA FAIENZA, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, in *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, cit., pp.81-89.

²⁵ E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, cit., p. 157.

²⁶ Nella disperazione della madre viene drammatizzato quello che sarà riservato alla riflessione del narratore nell'*Isola di Arturo*, quando dirà che la sciagura delle madri è quella di non poter riservare altro amore se non ai figli, che amano più di loro stesse.

di un triangolo ideale collegato da una parte alla figura della madre e dall'altra a quello maschile del viaggio, che ritornerà camuffato nella figura del viaggiatore. È il caso del racconto *Due sposi molto giovani*, dove il mare è evocato ma non presente, e compare sullo sfondo di un misterioso straniero. Questi, infatti, instilla un desiderio esotico, di sirena seducente e sconosciuta, nell'animo della giovane sposa la cui vita è inscritta nel perimetro ristretto della casa coniugale. Lo straniero è catalizzatore di un altrove da cui i due sposi sono esclusi ed è quanto di più lontano dalle loro vite («Egli viaggiava per scoprire i segreti dei colori, che sono diversi in ogni luogo, a seconda del cielo, delle acque e dei riflessi²⁷»). Anche questa volta, come ne *Il figlio*, la figura dello sconosciuto fa ingresso come fosse una visione, *ex abrupto*, e trascina con sé le impronte di un altro mondo; un mondo dai tratti marini, come in questa prima descrizione: «Egli aveva occhi ampi e fondi, di un turchino scuro quasi viola, e le parole comuni, dette con quell'accento che faceva pensare ai viaggi, acquistavano un significato magico, incantevole e pauroso nel tempo stesso²⁸». Mentre quello che si profila davanti allo sconosciuto è uno scenario arioso, aperto, ignoto ma molteplice, al contrario la realtà dei luoghi della sposa è fredda, illuminata da un sole sbiadito, su tutto incombe una desolazione che contagia gli elementi reali e porta la giovane protagonista a rifugiarsi in ciò che è chiuso e nascosto. Quello che viene messo in scena in questa breve narrazione è un dualismo cardinale nel definire il mondo e la psicologia di Arturo: l'opposizione tra il mondo maschile, cui appartengono i viaggi e l'avventura, e quello femminile legato ai luoghi e destinato a subire l'abbandono²⁹. Va notato, inoltre, che anche il viaggio assume una connotazione ossimorica («incantevole e pauroso»), che sembra una qualità *tout court* della fascinazione morantiana: ciò che porta lontano dai propri luoghi (il viaggio, il mare) è sempre ambivalente, doppio. Un tratto comune a tutti i racconti menzionati è l'aspetto numinoso del fanciullo/straniero/bambino portato in qualche modo dall'acqua: elemento divino, reale e magico, che trascina con sé le promesse dell'immaginazione.

2 L'ARIDITÀ, O L'ASSENZA DELLA MADRE

Osserveremo invece, cambiando prospettiva, che la lontananza dal mare si lega a sentimenti di esclusione, a una dimensione di chiusa fantasmagoria che è opposta a quella da cui proviene il fanciullo: se la prima guarda indietro e scava nel mondo del passato e dei ricordi, la seconda è protesa verso il futuro

²⁷ EAD., *Racconti dimenticati*, cit., p. III.

²⁸ Ivi, p. 110.

²⁹ Potremmo ipotizzare anche in questo caso una tangenza tra i temi letterari e quelli biografici: l'associazione tra il mondo maschile e il viaggio sembra ricalcare la sofferenza che negli stessi anni (1937-38) la Morante prova dinanzi alle continue partenze di Moravia per i viaggi in Cina e in Grecia. I sentimenti di abbandono e di inquietudine si accompagnano in quel periodo anni al senso di inferiorità sociale e intellettuale nei confronti di Moravia, come si evince da questo frammento di corrispondenza del 1938, dove la Morante esprime il desiderio di raggiungerlo: «Ma subito mi viene in mente che al mio ritorno troverei troppi pasticci a cui rimediare e rimarrei troppo indietro. Naturalmente sempre in funzione di te- perché io non ho mai pensato nemmeno al domani e non me ne sono mai curata. Ma ora ho sempre lo spavento di rimanere indietro, di diventare brutta, povera, stupida ecc. e che tu non possa mai volermi bene». *L'amata*, cit., p. 138. Vd anche ALESSANDRA GRANDELIS, *Introduzione in Quando verrai sarò quasi felice*, cit.

e si dispiega dentro e oltre i confini dell'illusione. Emblematico della prima condizione descritta è il mondo narrativo di *Menzogna e sortilegio* e di *Ara-coeli*, romanzi accomunati dal viaggio verso il mondo dei fantasmi³⁰; proveremo a valutare questa condizione oppositivamente all'*Isola di Arturo* proprio seguendo come filo conduttore il motivo dell'aridità, o assenza del mare. Una delle prime informazioni che riceviamo sulla città di Elisa in *Menzogna e sortilegio* rimanda immediatamente a un'immagine di aridità, accentuata dalla chiusura morfologica del territorio su cui si erge la città, stretta tra il mare e le montagne: «La mia città nativa, in cui si svolse tutta, o quasi, la vicenda del presente libro, giace in mezzo a una pianura interrotta da scarse colline, sterposa, povera d'acque[...] bastano due o tre ore di viaggio per trovare, se si procede verso settentrione, il mare, e si procede verso sud delle montagne³¹». Poco più avanti, la città vecchia sembra accentuare queste caratteristiche aggiungendo la granitica immobilità del passato: «Gli edifici che la compongono, la più parte decaduti o trascurati, son costruiti nel marmo e nella pietra, di forma altera, nobile, ma pesante e cupa³²». Il paesaggio urbano "replica" la claustrofobia degli interni, e il parallelismo si può instaurare osservando le catene aggettivali e figurali che ricorrono tanto per gli ambienti interni, quanto per quelli esterni: in entrambi i casi c'è l'insistenza sul cupo, angusto, labirintico, decadente. L'interno per eccellenza, nel romanzo, è la camera di Elisa, spazio che occupa con il suo «fantasma capriccioso», il quale altro non è che la sua immaginazione (un'immaginazione che si rivolge al passato e cancella la dimensione del futuro). Il regno dei morti che affolla il suo intero spazio mentale la assimila a sé, e infatti Elisa dice di aver vissuto "sepolta", in una clausura quasi monacale. È rilevante inoltre osservare non solo le simmetrie antinomiche (es. interno/esterno) che Morante crea con l'invenzione lessicale e la struttura sintattica, ma anche l'estensione delle associazioni concettuali che intessono un concatenamento tra chiusura-fantasia-malattia. Come infatti ha notato la critica:

Elisa traces manifold links among enclosure, fantasy, and illness or insanity; she reveals that she suffers from the disease of menzogna, "deceit," which she describes as a form of delusional fantasy that plagues both branches of her family. Those afflicted eschew reality for the surrogate reality of their fantasies, "not recognizing any happiness possible apart from non-truth!" Elisa claims to surpass her grandmother Cesira and her mother Anna in becoming her family's greatest victim of menzogna, inaugurating the metaphors of storytelling as deception and disease that permeate the novel³³.

Rispetto alla triade sopra indicata va aggiunto che la connotazione di aridità è l'altro lato della medaglia, perché è espressione della fenomenologia del mondo di Elisa: essendo quest'ultimo nutrito di fantasmi non può manifestarsi sotto altra forma; la chiusa fantasmagoria di Elisa si colloca sul polo opposto

³⁰ PAOLA AZZOLINI, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il Poligrafo 2012.

³¹ ELSA MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi 1948, p. 35.

³² Ivi, p. 36.

³³ GABRIELLE ORSI, «In Her Chambers: Spaces of Fiction in Elsa Morante», in *The Imagery of Interior Spaces*, Santa Barbara, Punctum Books 2019, pp. 145-46.

dell'illusione di Arturo. Solo risalendo nella parte più moderna della città il paesaggio si apre e l'orizzonte si fa più arioso, ma questo percorso è il contrario della "catabasi" di Elisa: è l'ombra della Morante quella che muove la penna del narratore, e sembra voler suggerire che il mondo narrativo di *Menzogna e sortilegio* si sviluppa nelle zone più regressive e morbide dell'immaginazione, non illuminate dal razionalismo della modernità, nelle quali la *menzogna* prende vita sotto forma di "maschere" del romanzo ottocentesco³⁴.

Il viaggio verso l'Ade privato della storia familiare è il punto di congiunzione tra il primo e l'ultimo romanzo, *Aracoeli*, con la differenza che qui il centro del palcoscenico è occupato da un unico, ossessivo, fantasma. Rispetto a *Menzogna e sortilegio* che ricostruisce un articolato albero familiare e sociale, in *Aracoeli* il primo piano della storia è tutto sulla madre, mentre gli altri personaggi sono poco più che folla di passaggio e comparse. Inoltre è sensibile la differenza nel punto di approdo dei due protagonisti: per Elisa la fine della narrazione è il congedo dai fantasmi - vi è quindi inscritta la possibilità di un futuro - per Manuele invece non esiste un *altro*, né nel tempo né nello spazio. L'ulteriore circoscrizione psicologica del mondo del protagonista, nell'ultimo romanzo, accresce la dimensione asfittica della realtà narrata, ma il punto di partenza è simile: anche quello di Manuele è un viaggio tra i morti; nei luoghi che si appresta a visitare ravvede «una regione desertica e rovinosa di macigni, che mi fa credere a certi segni esterni, una qualche necropoli fossile di tempi preumani³⁵».

Nonostante tutto Manuele, nella proiezione fugace della sua fantasia, sogna di essere «il bel marinaio dei romanzi, dal corpo tatuato che odora di salino, vagante lungo il porto di Almeria³⁶», ma questa immagine non annuncia una redenzione, anzi serve a marcare ancora di più la distanza tra la realtà e il sé impossibile. In uno dei pochi flashback successivi alla sua prima infanzia, il protagonista ricorda un episodio che si svolge in spiaggia e che è indicativo del mare come figura di un desiderio irraggiungibile di vita. Durante una villeggiatura estiva Manuele cerca riparo nella solitudine del mare, ma qui incontra un gruppetto di giovani in atteggiamento amoroso, li segue ma avverte subito che non potrà mai essere come loro. L'invidia per la propria esclusione dalla pienezza dell'amore trova un corrispettivo nella descrizione dell'ambiente marino; non un'acqua illuminata dalle luci del giorno ma fosca e avvolta dal buio:

Attraverso le mie lenti affumicate, il crepuscolo abbassandosi prendeva tinte irreali, così che la costiera diventava una strana regione lacustre. La marina era violacea, con larghe strisce d'ombra; le sabbie si spegnevano in un colore cinereo; nel cielo verdino-acquatico la luna rifletteva dal sole ormai sommerso un pallore rosa candela.

³⁴ E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, cit. «Intorno alla città vecchia son sorti, in quest'ultimo secolo, quartieri più moderni. Da una parte, verso oriente, là dove il lento elevarsi d'una collina rende l'aria più fresca e aperta, si stende un signorile quartiere di ville, abitate da *signori stanchi dei loro tetri palazzi, da prelati capricciosi o di salute cagionevole, e da forestieri romantici innamorati del mio triste mezzogiorno*». (c.v.o mio) p. 36.

³⁵ E. MORANTE, *Aracoeli*, Torino, Einaudi 1982, p. 128.

³⁶ Ivi, p. 63.

E io, partito dietro al miraggio dei felici amanti, somigliavo a un pedone del limbo, che andando protende il collo verso gli sciami aerei del Paradiso³⁷.

Passando per il filtro del proprio sguardo il mare si incupisce, diventa più lontano, e tutto ciò che rimane è un miraggio che sfuma. Nel viaggio di ritorno finale, verso El Almendral, Manuele supera la zona del “limbo”, approdando alla conoscenza della vera natura della madre- e della realtà- che ha la veste di un paradosso («ma, niño mio chiquito, non c'è niente da capire³⁸»). Il miraggio - l'illusione della felicità - è svanito e con esso le immagini marine, al suo posto un paesaggio brullo che decreta la fine di ogni possibile paradiso («Questi erano i massi, e queste le sassaie ineguali, che nel sogno avevo confuso per cavalloni e onde marine³⁹»). Manuele è a tutti gli effetti il rovescio di Arturo: nella sua parabola narrativa il mare è stato prosciugato, al suo posto avanza la distesa di una «sassaia funebre⁴⁰». Inoltre se, come abbiamo visto prima, Arturo è l'idea stessa della giovinezza, Manuele è un giovane invecchiato prematuramente, nel momento in cui si sono seccate le sorgenti della madre. Il cerchio si chiude attraverso un'antinomia simmetrica: quello che animava Arturo era la vocazione ad essere “poeta” grazie alla fede nelle meraviglie che si dispiegano oltre l'orizzonte, mentre per Manuele il mondo è una rete infernale e incomprensibile (non a caso *Aracoeli* è l'ultimo romanzo, quello che segna la fine del viaggio letterario della sua autrice). In questa trasformazione radicale del *puer* c'è Morante e la sua coscienza di intellettuale davanti alla storia privata e collettiva, al tramonto definitivo dell'utopia del '68 che aveva ispirato *Il mondo salvato dai ragazzini*⁴¹; come osserva Fofi, infatti, nella tragedia di Manuele/Elsa si traduce «l'irrimediabile declino della fede-speranza nel cambiamento, e la ulteriore, più atroce, più enorme constatazione dell'irrimediabile vecchiaia dell'uomo e della sua vocazione⁴²».

In conclusione, rispetto a quanto ipotizzato inizialmente- riguardo alla funzione del mare nell'opera di Morante - possiamo desumere che questa figura non è un mero pretesto narrativo, né un oggetto decorativo, ma è un elemento che agisce profondamente sulla strutturazione simbolica del testo. Possiamo osservare almeno tre casi in cui il mare fa ingresso nel romanzo: nel binomio con il fanciullo, dal quale è praticamente inscindibile, e con il materno come emerge con evidenza in *Aracoeli* (ed è questo, a nostro avviso, il livello più denso di significati); nel pre-testo, come elemento essenziale della mitopoiesi di Morante (è il caso citato dell'ispirazione procidana nella genesi dell'*Isola di Arturo*); come *altro* che affiora nella lontananza o nel miraggio, in un contesto dove non c'è spazio per il futuro e le illusioni.

³⁷ Ivi, p. 67.

³⁸ Ivi, p. 308.

³⁹ Ivi, p. 306.

⁴⁰ Ivi, p. 307.

⁴¹ CONCETTA D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci 2003.

⁴² GOFFREDO FOFI, *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli 1996, p. 199.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARNONE, ELENA, *L'immaginazione mitico-archetipica di Elsa Morante: il fanciullo divino di Kerényi e Jung e l'eterno fanciullo di von Franz e Hillman nell'Isola di Arturo*, in «Annali di studi umanistici», VI (2018).
- AZZOLINI, PAOLA, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Padova, Il Poligrafo 2012.
- DE CECCATY, RENÉ, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, Milano, Neri Pozza 2020.
- D'ANGELI, CONCETTA, *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carocci 2003.
- FAIENZA, LUCIA, *L'isola che non c'è: lo spazio di Arturo tra infinito e limite*, in *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, in «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», XVIII (2020), pp. 111-120.
- FOFI, GOFFREDO, *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli 1996.
- GARRIDO, MARTÍNEZ, ELISA, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà & Co., 2016.
- GINZBURG, ALESSANDRA, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pisa, Pacini 2011.
- GUJ, LUISA, *Illusion and Literature in Morante's L'isola di Arturo*, in «Italica», II (1988).
- MENGALDO, VINCENZO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», XLVII-XLVIII (1994).
- MORANTE, ELSA, *Diario 1938*, Torino, Einaudi 1938.
- EAD., *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi 1948.
- EAD., *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi 1957.
- EAD., *Aracoeli*, Torino, Einaudi 1982.
- EAD., *Opere*, a cura di CARLO CECCHI e CESARE GARBOLI, Milano, Mondadori 1988.
- EAD., *Racconti dimenticati*, a cura di IRENE BABBONI e CARLO CECCHI, Torino, Einaudi 2002.
- EAD., *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di DANIELE MORANTE, Torino, Einaudi 2012.
- MORANTE, MARCELLO, *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre*, Milano, Garzanti 1986.

MORAVIA, ALBERTO, *Quando verrai sarò quasi felice. Lettere a Elsa Morante [1943-1987]*, a cura di ALESSANDRA GRANDELIS, Milano, Bompiani 2016.

ORSI, GABRIELLE, «In Her Chambers: Spaces of Fiction in Elsa Morante», in *The Imagery of Interior Spaces*, Santa Barbara, Punctum Books 2019.

PORCIANI, ELENA, *Percorsi diegetici e tematici della scrittura giovanile di Elsa Morante*, «Cuadernos de Filología Italiana», XXI (2014).

EAD., *La preistoria dell'Isola di Arturo*, in *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, «Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», XVIII (2020).



PAROLE CHIAVE

Elsa Morante; mare; fanciullo; fantasmagoria; Aracoeli



NOTIZIE DELL'AUTORE

Lucia Faienza è ricercatrice in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Ha curato il volume monografico *A sessant'anni dall'Isola di Arturo*, in «Contemporanea», 2020 e ha pubblicato *Dal nero al vero. Figure e temi del poliziesco nella narrativa italiana di non-fiction* presso la casa editrice Mimesis (2020).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LUCIA FAIENZA, *Un viaggio verticale: stratificazioni simboliche del mare nell'opera e nella biografia di Elsa Morante*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



CASTA DIVA LA “VENUTA DAL MARE” NELL’UNIVERSO LETTERARIO DI CESARE PAVESE

IVAN TASSI – *Università degli Studi di Bologna*

Il saggio si propone di investigare i retroscena, l’evoluzione strumentale e i presupposti storico letterari della donna «venuta dal mare» nelle opere di Cesare Pavese. Questa figura enigmatica collabora al compimento di una tragedia letteraria pazientemente costruita nel corso degli anni attraverso l’interazione di testi di diverso regime. La donna del mare, soprattutto nel *Mestiere di vivere*, si rivela come indispensabile motore di una macchina narrativa con aspirazioni teatrali e melodrammatiche, architettata da uno scrittore che vuole a tutti i costi autorappresentarsi come «maledetto» e proporsi ai suoi spettatori come epigono di Baudelaire.

This article aims at investigating the background, the pretextual evolution, and the historical premises of the «woman from the sea» - «la venuta dal mare» - in imagery and works by Cesare Pavese. This enigmatic figure cooperates to the construction and conclusion of a literary tragedy, which develops over the years through texts of different regime, fictional or not fictional. The woman from the sea emerges, above all in *Il mestiere di vivere*, as the essential engine of a theatrical and melodramatic narrative machine, designed by a writer who yearns to self-represent as a maudit and proposes himself to the audience as epigone of Baudelaire.

Ma oramai ho imparato che l’apparenza
è ben diversa dalla realtà. E allora per reazione
mi son detto: correggiamo questa
realtà con l’arte.

CESARE PAVESE

I L’ARCANA REALTÀ DELLE COSE

«È ben altro», annotava Cesare Pavese il 13 agosto 1950 fra le pagine del *Mestiere di vivere*: «È lei, la venuta dal mare». ¹ Sono le ultime battute di una tragedia più volte annunciata nel corso degli anni, che si consumerà cinque giorni dopo con la decisione di non scrivere «più». ² Ma chi è la «venuta dal mare» che sembra proporsi come indispensabile collaboratrice del meccanismo tragico innescato dal diario?

Le lettere di Pavese ci offrono alcuni indizi per decifrare l’allusione in codice e arrivare a riconoscere in «lei» l’immagine di Constance Dowling o di

¹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, Torino, Einaudi 2000, p. 398 (d’ora in poi *MV*).

² «La morte per suicidio è fatta coincidere da Pavese con l’uccidersi della scrittura», non con il suicidio dell’individuo: una decisione che conduce a leggere il diario come «tragedia» letteraria o «opera compiuta», piuttosto che come materiale documentario in senso stretto (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L’eroe della tragedia. Pavese e il “diario”*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell’Ottocento e del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, NICOLA TURI E RODOLFO SACCHETTINI, Pisa, ETS 2008, pp. 106-125).

«Pierina» (Romilda Bollati).³ E tuttavia, percorrendo questa rete di associazioni, ci si rende conto che la biografia serve a poco. E non solo perché il diarista ha già specificato in precedenza che non ci si uccide «per amore di una donna», ma anche perché i «nomi», in questa fase del *Mestiere*, sono soltanto «un pretesto». La colpa del gesto che si sta per compiere va cercata altrove e imputata all'assalto «dell'“inquieto angoscioso” che sorride da sola» (*MV*, pp. 394, 399, 400).

Prima di rivolgerci ai *Dialoghi con Leucò*, è bene precisare che l'immagine della donna legata al mare, obiettivo centrale della nostra indagine, attraversa tutta l'opera di Pavese e va ad affiancarsi al motivo, più volte riconosciuto, della «donna-terra». ⁴ Per investigare i retroscena e la portata di questo simbolo, di cui lo scrittore fa un uso del tutto strumentale, dobbiamo ricavare un percorso arbitrario lungo opere di diverso «regime» e affrontare un diario di idee e «pensieri» che procedono per richiami misteriosi, destinati a mettere in crisi eventuali barriere distintive fra fattualità e finzione.⁵

Con un ulteriore avvertimento: la donna del mare, con Pavese, appartiene a un universo retto dalla legge «dell'ambivalenza», dove «ogni energia» vitale, imprigionata in una gabbia di antinomie senza alternative, combatte col proprio «opposto» (*MV*, pp. 271, 87). Anche le analisi del «pensiero», suggerisce del resto il *Mestiere* l'8 novembre 1940 sulla scorta di Freud, nascono sempre dall'«istinto di morte»: non sono che un tentativo di imbrigliare i moti «dionisiaci» dell'eros e di riportarli allo stato di «quiete» (*MV*, p. 209).

Nei saggi dedicati al «barbaro» Melville tra il 1932 e il 1940, il mare di *Moby Dick* (o di *Benito Cereno*) rappresenta il «volto visibile, infinitamente ricco d'analogie, dell'arcana realtà delle cose». La sua superficie, ancora dissociata dall'elemento femminile, si presenta come correlativo dell'esistenza: un viaggio tra gli abissi alla scoperta dell'ignoto, che Melville, per parte sua, tratta come una «leggenda» o una «tragedia», capaci di racchiudere il «noccioło demoniaco dell'universo». ⁶

³ «Anche tu sei la primavera», afferma infatti il diarista il 16 agosto (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 398), riecheggiando lo stesso epiteto («*viso di primavera*») già utilizzato in una lettera del 17 aprile a Constance Dowling, diva d'oltremare. Ma all'agosto del 1950 risalgono anche le lettere a «Pierina», una ragazza conosciuta durante una vacanza a Bocca di Magra, a cui Pavese confida le proprie ansie di suicida: «so che la vita è stupenda ma che io ne sono tagliato fuori, per merito tutto mio, e che questa è una futile tragedia» (ID., *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi 1966, pp. 507, 559).

⁴ Presente fin dalla prima edizione di *Lavorare stanca* e intesa come «figura di una fondamentale incapacità di amare» (ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book 2003, pp. 86-87).

⁵ «L'interesse di questo giornale», avverte il diarista il 22 e il 26 febbraio 1940, «sarebbe il ripullulare imprevisto di pensieri, di stati concettuali» che avanzano «per brusche intuizioni»: una procedura – ammetterà Pavese il 27 ottobre 1946 – che non porta a dire il «vero», ma solo ad aprire uno «spiraglio» sull'«essere» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 175, 179, 322). Il «diario intimo», come «la biografia», appartiene al territorio del discorso «fattuale», a differenza del «romanzo» che appartiene al campo della finzione (GÉRARD GENETTE, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche 1994, p. 56).

⁶ CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990, pp. 92, 84, 76.

Il mestiere di vivere, all'epoca della prima traduzione di *Moby Dick*, non esiste ancora, ma è già attivo, fin dal 1926, il singolare teatro della corrispondenza epistolare, dove il giovane scrittore, pur di farsi riconoscere nella sua divisa di «letterato», non esita ad indossare «maschere» sempre diverse e ad assumere «pose eroiche», «alla Byron, alla Leopardi, alla De Musset». ⁷ E anche «alla Baudelaire»: perché Pavese, dopo esser stato di casa nel «paradiso artificiale», ha ereditato dal «poeta maledetto» non solo la «voce roca» del mare, ma anche una tensione al viaggio o alla «fantasticherie» in riva al mare, che verrà poi catalogata dal diarista, il 13 maggio 1948, fra le sue «situazioni tipiche» (*MV*, p. 351). ⁸

Ci troviamo ancora nel periodo della «confusione» fra «arte e vita», stigmatizzato nel *Mestiere*, il 23 maggio 1946, come esito di un «dannunzianesimo» deterioro e voluttuoso (*MV*, p. 316). Più tardi, quando la posa verrà abbandonata e l'orizzonte dei *Mari del Sud* (1931) inaugurerà la nuova stagione di *Lavorare stanca*, almeno in un'occasione il mare verrà popolato da creature che intrattengono un peculiare rapporto con l'acqua:

Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,
quando il mare svanisce, disteso. [...] La schiuma
fa i suoi giochi inquieti, lungo l'acqua remota. ⁹

Le bagnanti di *Donne appassionate* possono costituire per noi il primo avvistamento della donna-ninfa: una creatura liminare e di soglia, in grado di misurarsi con «la schiuma» e con il magma della vita, nonostante la «fantasia» animi il paesaggio di «presenze» minacciose («occhi» e «alghe» tentacolari) che suonano come lontane reminiscenze «di mostri o deità marine». ¹⁰ All'opposto si colloca invece il destino dell'«uomo solo», che in *Paternità* si appresta a scendere in acqua al pensiero della «donna lontana», ma quando cammina sulle rive non guarda «le madide schiume». Il mare non lo desidera e non ha occhi per lui: è soltanto uno scenario «inutile», di cui già si conosce «il tedio». ¹¹

Entrambe le liriche di cui mi sono servito risalgono al 1935 e impostano uno di quei «binomi» su cui Pavese asserisce di costruire «una realtà tutta fatta di pensiero». ¹² Nel frattempo, in testi di diverso regime, il mare viene sottoposto a un duplice sguardo indagatore. Nelle lettere dal confino, spesso

⁷ ID., *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi 1966, pp. 145, 41.

⁸ Il mare di *Mæsta et errabunda* ha la stessa voce «roca» di ascendenza virgiliana («rauca fluenta», di *Aen.* IV, 327) che apparterrà alle donne di Pavese (CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, Venezia, Marsilio 2008, pp. 188-189, 467n). Riferimenti al mare compaiono nelle lettere di fine agosto 1926 e del giugno 1932 (C. Pavese, *Lettere*, cit., pp. 32, 337, 340).

⁹ ID., *Le poesie*, Torino, Einaudi 2014, p. 59.

¹⁰ BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Cesati 2001, p. 65.

¹¹ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 103. Nelle liriche anteriori a *La terra e la morte*, il mare – ha commentato Calvino – «è un simbolo di sterilità contrapposto alla terra-donna», che «trasmette la vita» (cfr. ID., *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi 1962, p. 246).

¹² Ivi, p. 236.

utilizzate per irritare i destinatari, prevale l'occhio rabbioso del casto profanatore della natura, che in assenza di donne, «oceanine» o «tette», scruta il mare della vita con astio, lo sfida a drizzare «le corna» e ne fa la sua «sputacchiera». Il «perenne giochetto delle onde sulla riva», confida Pavese nel settembre del 1935 ad Augusto Monti, risulta «indegno della gravità di uno spirito contemplativo».¹³ Eppure, appena un mese dopo, l'orizzonte marino che «sembra olio» suscita le meditazioni del *Secretum professionale* sul pre-poetico primitivo, e si associa alle speranzose ricerche del poeta in crisi, che vede arrivata l'ora di rinascere dalle proprie ceneri: «Quale mondo giaccia di là di questo mare non so, ma ogni mare ha l'altra riva, e arriverò» (*MV*, pp. 15, 26).

2 RICOSTRUZIONI

Il nuovo mondo coincide in realtà con un nuovo genere letterario – la prosa – che Pavese pratica, al ritorno dal confino, animato da volontà demiurgica e spirito di rivalsa.¹⁴ Nel *Carcere* e nella *Spiaggia*, romanzi costruiti a partire da materiali autobiografici fra il 1938 e il 1940, il mare torna ad essere lo scenario dove la donna scatena il suo nascosto potenziale, secondo due distinte modalità. Fin dalle prime battute, il narratore eterodiegetico del *Carcere* – focalizzato su Stefano – si serve di un termine specifico per delimitare il raggio d'azione del personaggio:

Stefano era felice del mare: venendoci, lo immaginava come la quarta parete della sua prigione, una vasta parete di colori e di frescura, dentro la quale avrebbe potuto inoltrarsi e scordare la cella.¹⁵

Non va trascurata l'ascendenza teatrale della «quarta parete» marina. Come Stefano scoprirà col trascorrere dei giorni, il mare costituisce l'ulteriore barriera di una vita-prigione, circondata da «pareti invisibili» che arrivano a diventare quasi «connaturate» al corpo del protagonista: lo costringono a recitare il proprio dramma di confinato in una sorta di asfittico palcoscenico romanzesco.¹⁶ Alle «finestre» di questo spazio, che si restringe per puntare i riflettori sulle «angosce» patite da Stefano, si affacciano talvolta due antinomiche deuteragoniste:

- a) da una parte, Concia: ragazza dal viso «caprigno», «infera e semiferrina» – come ha notato Furio Jesi¹⁷ – ma anche donna da bere come

¹³ ID., *Lettere*, cit., 11 settembre, 29 ottobre 1935, pp. 435, 455.

¹⁴ «Sono vissuto per creare», dichiara Pavese il primo gennaio 1940, dopo aver completato *Il carcere*: «È stato il primo anno della mia vita dignitoso, perché ho applicato un programma» (*MV*, p. 169).

¹⁵ CESARE PAVESE, *Il carcere*, in ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi 2000, p. 285.

¹⁶ Ivi, pp. 293, 304, 310.

¹⁷ FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968, p. 151.

«acqua», che fin dalla sua prima epifania si staglia sullo sfondo del mare, per marcare il suo traguardo di sogno inafferrabile;¹⁸

- b) dall'altra, Elena: una «mammina» remissiva e sottomessa, facile da possedere, che con il suo corpo vivo e reale finisce per soffocare ancora di più Stefano nelle sue frustrate aspirazioni, quando si presenta nei suoi ricordi o alla porta della sua «cella».¹⁹

La bipolarità determinata dalla coppia antitetica, che secondo Fernandez contrassegna «la sorte di tutti gli eroi di Pavese», resta in ogni caso fine a se stessa.²⁰ Tanto nel sogno quanto nella realtà, Stefano non riesce a varcare la quarta parete del mare e ad abbattere il suo isolamento: nella loro inesorabile antinomia, Concia ed Elena servono soltanto ad amplificare la prigione del confinato, o in parte a fargliela «godere».²¹ Anche per questo motivo le donne del *Carcere* mantengono con l'orizzonte marino una relazione di pura prossimità, senza arrivare a catturare la sua ambigua essenza.

È questa una sorte che toccherà solo a Clelia, la «bella signora» della *Spiaggia*, refrattaria a spartire il suo ingresso in acqua persino col marito Doro:

Mi aveva spiegato che lei tutto faceva in pubblico, ma col mare se la vedeva da sola. - Ma è strano. - È strano, ma è così. [...] La compagnia del mare mi basta. Non voglio nessuno. Nella vita non ho niente di mio. Mi lasci almeno il mare.²²

Ci troviamo davanti a una creatura di confine, che in qualche modo trasporta l'immagine delle bagnanti di *Lavorare stanca* verso una dimensione sapienziale. Mentre Doro si limita a dipingere il mare con scarsi risultati, Clelia è capace di instaurare con l'acqua un rapporto privilegiato, perché il mare è «cosa sua»: fin dall'infanzia ha imparato a dialogare con la sua voce, ad ascoltarla e ad apprezzarne i segreti, diventando sacerdotessa e depositaria di una saggezza privata e imperscrutabile. Dal suo avamposto di frontiera sugli scogli, Clelia intraprende con lo «sciaguattio» della «maretta» quei colloqui che poi non tardano a essere percepiti, dalla compagine maschile, tanto

¹⁸ La casa da cui sbucca Concia – con una sicurezza «che pareva un sorriso» - appare per il suo «riscontro di finestre» come il «riquadro luminoso» di una superficie «forata e piena di mare». L'acqua che Stefano poco dopo beve dall'anfora sullo sfondo del «mare meridiano» ha lo stesso sapore «caprigno, selvatico e dolcissimo» del viso di Concia. Il momento in cui poi Stefano comprende che Concia risulta «inafferrabile» è ambientato durante la sua consueta camminata «antelucana» lungo il mare (C. PAVESE, *Il carcere*, cit., pp. 290-291, 312).

¹⁹ Almeno in un'occasione il viso di Elena «sbarrato dai vetri» si ripresenta al ricordo di Stefano associato alla «parete rosa del mare» e contrapposto al passo di Concia, che non aveva varcato la soglia della «cella». È proprio dopo aver ammirato il mare, con le «piccole onde» che corrono «come labbra di spuma», che Stefano si chiede cosa sarebbe accaduto se invece «di quell'Elena» l'avesse abbracciato e baciato Concia (ivi, pp. 303, 333, 298-299).

²⁰ DOMINIQUE FERNANDEZ, *L'Échec de Pavese*, Paris, Grasset 1967, p.

²¹ Le immagini «di Concia e degli altri, l'immagine del mare e delle pareti invisibili, le avrebbe ancora serrate nel cuore e godute in silenzio» (C. PAVESE, *Il carcere*, cit., p. 324).

²² ID., *La spiaggia*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., pp. 122-123.

come indizio di un pericolo enigmatico quanto come la riprova di una palese «infedeltà a tutti».²³

Non è un caso se Clelia è stata considerata un'antesignana dell'Afrodite che ritroveremo nei *Dialoghi con Leucò*, o come una «discepola contemporanea» di Diotima in un moderno «simposio marino»: il personaggio ha «qualcosa» che va a toccare l'esclusività e la forza del «mito».²⁴ E tuttavia non possiamo dimenticare che questa entità legata alla «schiumetta» del mare e quasi fusa «con la roccia» viene filtrata dalle lenti del «professore»-narratore autodiegetico della *Spiaggia*, che appare ammaliato dalle sue conversazioni e dal suo «sorriso ambiguo», ma resta pur sempre «geloso» della perdita d'intimità con l'amico Doro.²⁵

La gelosia, in letteratura, rende miopi e incapaci di «conoscere la donna», sia come oggetto di desiderio che come rivale; anzi, è «precisamente ciò che distorce, limita e forse protegge» il punto di vista dell'osservatore tormentato dai dubbi e dalla competizione.²⁶ Anche il narratore della *Spiaggia* non sfugge a questa legge: tanto che Clelia, sua rivale nel possesso di Doro, gli si rivela come un'insidiosa incantatrice che parla solo perché ha «la lingua in bocca» e in realtà nasconde dietro i suoi discorsi un piano segreto.²⁷

Avverte Pavese che il «libro» rappresenta lo sforzo «di superare il naturalismo attraverso la costruzione di atmosfere psicologiche». Nel suo «piccolo mondo» fatto «di risonanze», Clelia è chiamata ad esercitare una specifica funzione: è lei che «lega insieme e separa» i due «giovani» del romanzo.²⁸ Se allora vogliamo raccogliere il suggerimento che ci riconduce al *Simposio*, dobbiamo ammettere che Clelia, più che a Diotima, assomiglia a Zeus, intento a punire la tracotanza dell'androgino nel mito di Aristofane. Il suo avvento, per il professore, segna infatti il definitivo tramonto di un'epoca: mette fine a quella «vita in comune» con l'amico, a quel connubio omosessuale e platonico che riescono «a vivere certe coppie di sposi».²⁹

Il mare, nella *Spiaggia*, è «grande» e attira; ma se per Stefano il suo scenario agiva come una quinta teatrale, sul professore ha invece l'effetto di una «campana di vetro», in cui ci si scopre prigionieri di un esperimento.³⁰ Quando Doro alla fine del romanzo annuncia che Clelia è incinta e la coppia abbandona il mare, al narratore non resta che prendere atto della fine della giovinezza e rassegnarsi al proprio ruolo di osservatore escluso dai giochi, attirato nella trappola di una femminilità astuta e superiore.

²³ Ivi, p. 126, 112.

²⁴ ANTONIO SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki 2015, pp. 192, 199.

²⁵ C. PAVESE, *La spiaggia*, cit., pp. 111, 122, 116, 95.

²⁶ ROSEMARY LLOYD, *Closer & Closer Apart. Jealousy in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press 1995, p. 29.

²⁷ C. PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 126

²⁸ C. Pavese, nota biografica senza data, in ID., *Lettere 1924-1944*, cit., p. 620.

²⁹ ID., *La spiaggia*, cit., p. 94.

³⁰ Ivi, p. 142, 118, 120.

Le donne del *Carcere* e della *Spiaggia* appartengono alle opere «finite» e fatte «con la testa» per amplificare il teatro della solitudine maschile.³¹ Ma se ci trasferiamo fra le pagine del *Mestiere*, che in questi anni funziona come collettore di divagazioni psichiche deputate a correggere le tare del diarista inetto alla vita, possiamo accorgerci che anche qui la donna entra in gioco nel suo duplice aspetto di idolo salvifico e di acerrima nemica, corresponsabile della solitudine.

La lotta contro il «misoginismo» - una «posa» che affonda le sue radici nell'epoca del «voluttuario» baudelaireano e nel codice biblico-contadino di *Lavorare stanca* («1930-1934») - sortisce un effetto contrario ai pronostici dell'iniziale «esame di coscienza» (*MV*, p. 31).³² Col trascorrere degli anni, assieme ai lamenti per la propria impotenza sessuale, il diarista lancia insulti contro un'entità dematerializzata e ridotta al pronome di terza persona («lei»), all'iniziale del nome proprio («T.», «Tina») o a un soprannome («Fer.» o «Gògnin»). E poco importa che dietro le ingiuriose insinuazioni si nascondano Battistina Pizzardo e Fernanda Pivano, perché entrambe, anche a causa della gelosia, vengono riassunte e trasfigurate nel simbolo di un destino avverso, che si riproduce ogni volta identico e porta a desiderare per sé soltanto «donne molto *répandues*» (*MV*, p. 203).³³ O meglio, come Pavese confida in una lettera di «autoanalisi», le «vamp»:

E difatti P. ha il dono di trasformare verso se stesso in *vamp* ragazze che non se lo sognavano neppure. In un primo tempo, le trasforma in *vamp* e si fa rovinare tutto il rovinabile; poi, quando le macerie sono cadute e lui si ritrova solo, gli accade che la *vamp* prova rimorso e torna a cercarlo, con un gesto malinconico e materno. P. allora si vergogna e s'infuria, e ritorna alla sua solitudine.³⁴

Siamo di fronte a una tipologia che mette a repentaglio l'immagine «passiva, disponibile, materna» propagandata da uno specifico contesto ideologi-

³¹ Le opere «fatte con intenzione», «secondo uno stile» e «secondo una forma» letteraria - scriverà Pavese a Bianca Garufi il 29 agosto 1947 - vanno distinte dai «diari», dagli «appunti» e dalle «divagazioni psichiche» (C. PAVESE, B. GARUFI, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, Firenze, Olschki 2011, p. 108).

³² La donna, per Baudelaire, è «semplicista come gli animali» (CHARLES BAUDELAIRE, *Il mio cuore messo a nudo*, in ID., *Opere*, Milano, Mondadori 1996, p. 1434). Le donne di *Lavorare stanca* sono invece «camerati della vita», talvolta «graditi» e talvolta «scocciatori»: «il mio protagonista giovinetto», aveva scritto Pavese nel giugno del 1936 a Giuseppe Cassano, si attacca alla «tradizione paesana, e idealizza un poco il sacrosanto misoginismo di ogni piemontese, che per quanto '900 stima sempre un po' la moglie alla Shakespeare un "gracious silence"» (C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 521). «Le donne sono sempre state "amare come la morte", sentine di vizi, perfide, Dalile», scrive il diarista il 27 settembre 1937, riecheggiando l'*Ecclesiaste* e *Il libro dei Giudici* (*MV*, p. 50).

³³ «Amore - afferma il diarista il 30 agosto 1942 - è desiderio di conoscenza»: un desiderio che deve fare in ogni caso i conti con la gelosia, visto che «Chi non è geloso anche delle mutandine della sua bella, non è innamorato» (*MV*, p. 72). La gelosia provata per «T.», il 1 marzo 1938, scatena un vendicativo incubo omicida che ha per copione il *Macbeth* di Shakespeare: «*Glamis hath murdered sleep*» (*MV*, p. 94).

³⁴ C. Pavese, 25 ottobre 1940, in Id., *Lettere 1924-1944*, cit., p. 574.

co di riferimento.³⁵ Dietro le massime e le antinomie di Pavese, non è dunque difficile scorgere il rigido binarismo della società fascista - delineata da George Mosse - che induce a percepire come irregolare, escluso e nemico dell'ordine chiunque non incarni l'ideale del maschio virile guerriero, del rispettabile padre di famiglia borghese, o della femminilità docile e muliebre.³⁶

«Questa è tutta la tua anormalità» (*MV*, p. 105). Ma se la propria divergenza rispetto al sistema, da una parte, viene vissuta dall'io alla stregua di un cancro o di una colpa personale, dall'altra viene sfruttata da chi scrive il diario per autorappresentarsi come protagonista: prima di uno sterile e compiaciuto melodramma di autocommiserazione che non riesce ad arrivare alla verità delle cose;³⁷ poi di una «naturale tragedia», ambientata sul mare della vita.³⁸

Come accadeva nei romanzi, anche lo spazio teatrale della fattualità non concede vie di fuga. Le «azioni», dichiara il diarista il 22 ottobre 1940, risultano soltanto «increspature» su «un mare che rivela i suoi reali abissi durante le tempeste» (*MV*, p. 207). Quasi per assicurarci che ogni tentativo di rendizione, per chi ha utilizzato il diario come strumento di correzione e ricerca sul proprio carattere, risulta vano nel momento in cui si tratta di relazionarsi con l'universo femminile: «misogino eri e misogino resti»; e allora «La sola regola eroica: essere soli soli soli» (*MV*, pp. 86, 205).³⁹

Di fronte alla perturbante constatazione, che manda in pezzi tutte le meditazioni del *Mestiere*, al diarista non rimane che dichiararsi «orgoglioso», indossare una corazza protettiva da guerriero «stoico» e puntare verso nuove direzioni: senza smettere di auspicare, nella sua «rinuncia a tutto», «una sommersione in un mare di amore» che coincide con la solitaria divinità del proprio io (*MV*, pp. 207, 272).

3 PROVE GENERALI

Facciamo un passo avanti e lasciamo che il diarista, dopo aver superato le sue ricerche sul mito e sul «selvaggio», conosca Bianca Garufi a Roma, nel-

³⁵ STEPHEN GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Bari, Laterza 2007, pp. 144-145.

³⁶ GEORGE L. MOSSE, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza 1984, pp. 177-180, ma si veda anche ID., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi 1997, pp. 210-220. Rispetto a questa «visione bifronte», studi più recenti hanno messo in luce una situazione più complessa, che «agli angeli del focolare» aggiunge «le lavoratrici, le consumatrici» o le attiviste del Fascismo, senza dimenticare che «le gerarchie maschili» erano sempre intenzionate a «confinare l'attivismo femminile» entro limiti svuotati d'autonomia: cfr. LORENZO BENADUSI, *Storia del Fascismo e questioni di genere*, in «Studi storici», 55 (2014), pp. 192-194.

³⁷ Se il 9 maggio 1936 il diarista stabilisce che c'è «compiacenza» nell'autoumiliazione, il 29 ottobre 1938, dopo essersi concesso per due anni ai piaceri della «*maudlin self-pity*», ammette che «lamentarsi davanti al mondo» e «davanti a se stessi» risulta «inutile e dannoso»: le «verità» affiorano soltanto dopo una «severa ricerca» che porta a vedersi «come in un film che si fermi di colpo» (*MV*, pp. 41, 129).

³⁸ ID., *Lettere 1924-1944*, cit., p. 574.

³⁹ Anche il 17 ottobre 1940, riferendosi alla disavventura con «Fer.», Pavese si dirà: «non eri per nulla cambiato, per nulla *corretto*» (*MV*, p. 206).

l'immediato Dopoguerra. Ascoltiamolo il 27 novembre 1945, nel «giorno» in cui il suo destino si riconferma «per la terza volta»:

Dorme Astarte-Afrodite-Mèlita. Si sveglierà scontrosa. [...]. Il dolore più atroce è sapere che il dolore passerà. Adesso è facile umiliarsi. E poi? (*MV*, p. 303).

Per chi indaga sulla fisionomia della donna del mare, il passo ha valore di una svolta decisiva. E non solo perché Bianca, che ha umiliato l'amante con il suo rifiuto, viene elevata al rango di dea. Come specifica subito dopo il diario sulla falsariga della *Teogonia* di Esiodo, Afrodite è la «venuta dal mare» (*ibidem*), rievocata nella sua «deità» tanto dal saggio *L'adolescenza* quanto nelle ultime battute del *Mestiere*.⁴⁰ Se allora prestiamo ascolto ai «farneticamenti della scuola di [Walter] Otto», sui quali Pavese vantava «una certa esperienza», la complessità del simbolo può essere ridotta a chiarezza.⁴¹

Splendente signora di tutti gli dèi e dell'Oceano, «sorella delle Moire e delle Erinni», Afrodite ripartisce le sue grazie «fra i viventi» e persino «fra i morti», ma si dimostra implacabile contro gli avversari del suo «celeste» e lucreziano «sorriso». «Chi crede di poter opporre resistenza al suo potere» - come fa il diarista - «viene perseguitato con orrenda brutalità».⁴² E nonostante la dea dell'amore risulti «assolutamente greca», per Pavese resta un'entità doppia: perché nel passo del *Mestiere* fa tutt'uno con la grande madre frigia Astarte e si propone come l'immagine sincretica di una forza «incantatrice», capace di annientare o far risorgere, riemmersa da un sottosuolo arcaico dove marino e ctonio sono fusi assieme e «il maschile» risulta «subordinato al femminile».⁴³

Le donne che si bagnavano nel mare sterile di *Lavorare stanca*, e che si stagiavano sui fondali del *Carcere* o sugli scogli schiumosi della *Spiaggia*, si sono dunque trasformate in una potenza ambigua e padrona, che le riassume e ci trasporta in un territorio mitico, ma sempre soggetto a limitanti miopie. Dieci giorni dopo la «sconfitta» inferta da Bianca, le tre donne del destino di Pavese («T., F., B.») vengono disposte in colonna, a formare una sommatoria che le riduce al puro risultato di un calcolo:

⁴⁰ «Spumanata» Citerea, che «nella schiuma fu nutrita», tradurrà Pavese: cfr. ATTILIO DUGHERA (a cura di), *La teogonia e tre inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, Torino, Einaudi 1982, p. 17. «Ebbi in quel mar la culla... /... Ivi, fanciullo, /la deità di Venere adorarai»: versi che ne *L'adolescenza* diventano «il lievito di tutto un mondo libresco» (C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 284-85).

⁴¹ ID., *Lettere*, cit., 27 luglio 1950, pp. 555.

⁴² WALTER OTTO, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, Milano, Adelphi 2004, pp. 98, 106, 99, 102. Otto ricorda anche «l'incantatrice divina» del *De rerum natura*, che Pavese cita il 21 e il 27 ottobre 1935 (*MV*, p. 15).

⁴³ W. OTTO, *Gli dèi della Grecia*, cit., p. 36. Nel culto celebrato a Cipro, Afrodite era omologa della sua «corrispondente semitica Astarte», «grande dea madre» incarnazione delle «energie produttive della natura», che era scesa in persona agli inferi per resuscitare il suo prediletto, Adone, in una «tragica storia d'amore e di morte» (JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri 1950, pp. 530, 534).

È già due volte in questi giorni che metti accanto T, F, B. C'è qui un riflesso del ritorno mitico. Quel che è stato, sarà. Non c'è più remissione. Avevi 37 anni e tutte le condizioni favorevoli. Tu cerchi la sconfitta (*MV*, p. 304).

Non si resta troppo sorpresi se la voce del *Mestiere* adotta la prospettiva strumentale del poeta, dal momento che il diario, per Pavese, è terreno d'avanscoperta necessario alla letteratura.⁴⁴ Nei versi de *La terra e la morte*, composti in questo periodo, torna del resto ad affiorare l'immagine ossessiva di un'interlocutrice anonima che viene «sempre» dal mare e da lì rinasce come «cosa ignota e selvaggia», per unire assieme «la terra e la vigna» in un orizzonte di «morte», «silenzio» e rinascita.⁴⁵

Sotto questo versante, per il diarista letterato e poeta, la donna de *La terra e la morte* può rappresentare una ricaduta nel «voluttuoso» di un «dannunzianesimo» forse più maturo, ma mai del tutto superato.⁴⁶ E allo stesso tempo può costituire anche l'evoluzione del simbolo in mitologema del destino, che ricomprende l'eros femminile fra le forze del dionisiaco per incentivare, dopo la lettura di Nietzsche, le potenzialità di un'energia autodistruttiva e rigeneratrice di ascendenza tragica.⁴⁷

Anche l'avventura con Bianca, il 2 luglio 1945, viene preceduta da segnali - «il sesso, l'alcool, il sangue» - che scandiscono i «tre momenti dionisiaci della vita umana» (*MV*, p. 301).⁴⁸ Se poi si aggiunge che è proprio Bianca a rice-

⁴⁴ Nei diari, scriverà Pavese a Bianca il 29 agosto 1947, «uno si butta avanti, scopre terra, corre avventure», per poi riutilizzare «nel lavoro letterario» i risultati «posseduti, masticati, banalizzati, di queste indagini» (C. PAVESE e B. GARUFI, *Una bellissima coppia discorde*, cit., p. 108).

⁴⁵ «Tu vieni dal mare», «non sai quanto porti di mare e fatica»: «le olive del tuo sguardo /addolciscono il mare, /e tu vivi rivivi». E ancora: «sei venuta dal mare. /Tutto accogli e scruti /e ripudi da te /come il mare»; «Un giorno /hai stillato di mare», «ti sbatti come il mare», «sei riarsa come il mare»: «sempre vieni dal mare /e ne hai la voce roca», «sei rinata dal mare». E allo stesso tempo «sei la terra e la morte» (C. PAVESE, *Le poesie*, cit., pp. 121-130).

⁴⁶ Lo stesso Pavese definisce «quasi dannunziane» queste poesie, «diversissime da *Lavorare stanca*» (ID., *Lettere 1945-1950*, cit., p. 42). L'interlocutrice dei versi ha la stessa «voce roca» del mare dei *Fiori del male*, ma la raccolta nel suo complesso rivela una comunanza di «toni e stilemi» con D'Annunzio (ANCO MARZIO MUTTERLE, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana 1972, pp. 263-313), che nella *Laus vitae* (vv. 7130-7135) accosta la «mostruosa faccia» di «Dioniso effrenato» con «l'antico delirio d'Astarte».

⁴⁷ «L'esaltazione dionisiaca è il fondo di tutta la realtà donnesca» (*MV*, p. 204). In margine al capitolo 16 della sua copia personale della *Nascita della tragedia* Pavese avrebbe poi annotato: «Fil[osofo] poeta Nietzsche» (cfr. CESARE PAVESE, *Il taccuino segreto*, Torino, Aragno 2020, p. CX): proprio in quel capitolo si chiarisce «l'eterno fenomeno dell'arte dionisiaca» e della sua «sapienza», che consiste nella «gioia per l'annientamento dell'individuo» (FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1977, pp. 110-111).

⁴⁸ In una lettera del 25 novembre 1945, Pavese lega «la passione» alle immagini della «carne e sangue». «Sangue Sesso Alcol» sono parole che riemergono, in parallelo al diario, da un biglietto conservato fra le carte di Bianca Garufi: «Esiste un amore che non finisce nel Sangue o nell'Alcol? Tutti hanno bisogno dell'orgia che è un tuffo nell'incosciente primitivo» (C. PAVESE e B. GARUFI, *Una bellissima coppia discorde*, cit., pp. 15, 17).

vere istruzioni cruciali sui meccanismi di funzionamento del *Mestiere* – refrattario a «sbrodolare» sui «fatterelli» della giornata e deciso a riportare a galla le immagini dell'inconscio – allora ci sembrerà che la donna del mare, dopo essere apparsa fra i materiali inconsci del diario, venga trasferita nel regno della letteratura.⁴⁹ Invece il rapporto fra *Mestiere* e opere è reciproco e funziona in entrambe le direzioni, per determinare quella saldatura fra arte e vita a cui il diarista aspira fin dalla giovinezza.

I *Dialoghi con Leucò*, in questo senso, possono apparirci come una sorta di prova generale per la tragedia che verrà poi messa in scena dal *Mestiere*. È qui che la divinità marina e dormiente del diario all'improvviso si anima ed entra in scena: mai in prima persona – come invece accadrà al suo corrispettivo, Artemide – ma soltanto attraverso evocazioni o controfigure.⁵⁰ Le prime ad alludere alla sua potenza sono Saffo e Britomarti, quando parlano di un'isola che brilla nel sole:

SAFFO – Là balzò dalla schiuma quella che non ha nome, l'inquieta angosciosa, che sorride da sola.

BRITOMARTI – Ma lei non soffre. È una gran dea.

SAFFO – E tutto quello che si macera e dibatte nel mare, è sua sostanza e suo respiro. Tu l'hai veduta, Britomarti? [...]

BRITOMARTI – Davanti a lei, tutte fuggiamo. Non parlarne, bambina.⁵¹

Nell'epiteto dell'«inquieta angosciosa», che ritornerà nel diario e che nei *Dialoghi* è determinato da una sorta di «orrore totemico» (*MV*, p. 292), si nasconde una dea molto più pericolosa di Clelia. Solo la «Tindaride» Elena è riuscita a varcare illesa le onde e il «tedio» del mare «monotono» su cui regna la funesta divinità, portatrice di un sorriso che racchiude nel suo doppio volto di gioia e di angoscia l'accettazione del proprio «destino».⁵²

È quasi impossibile, a questo punto, ripercorrere la rete di connessioni che l'ambiguo sorriso di Venere sprigiona nei *Dialoghi*, o esplorare per intero il loro mare intriso di «lacrime» e «sperma», dove abitano «signore fatali» dalla «voce rauca» che finiscono per apparirci, nei loro svariati nomi, come

⁴⁹ «Pavese mi ha tanto raccomandato di annotare solo cose essenziali, idee, pensieri, e non avvenimenti», scriverà Bianca nei suoi *Diari* il 9 agosto 1946: «L'importante è non mettersi a sbrodolare giorno per giorno i fatti e fatterelli della giornata. Limitarsi, insomma, all'essenziale» (ivi, p. 144). «Ormai so che queste *note di diario* non contano per la loro scoperta esplicita – osserverà per parte sua Pavese il 27 ottobre 1946 – ma per lo spiraglio che aprono sul modo che inconsciam. ho di essere» (*MV*, p. 322).

⁵⁰ Ne *La belva*, dedicato agli «amori fra Artemide e Endimione», la dea vergine emerge «da una selva d'indescrivibili madri divine del mostruoso Mediterraneo», con la sua voce «un poco rauca, fredda, materna», «come d'acqua marina»: è «una persona che è molte cose in una», dotata di «un sorriso incredibile, mortale» (ID., *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi 2020, pp. 34, 37).

⁵¹ Ivi, p. 46.

⁵² Ivi, p. 44.

multiforme emanazione della grande madre «solare» ricordata da Kerényi.⁵³ Piuttosto che soffermarci su Circe, già individuata come «incantatrice afroditica» delle *Streghe*,⁵⁴ vale la pena di far notare che il sorriso, ne *La vigna*, fa da contraltare al pianto di Arianna consolata su una diversa isola dall'avvento di un dio sconosciuto:

LEUCOTEA – È nato a Tebe e corre il mondo. È un dio di gioia. Tutti lo seguono e lo acclamano.
 ARIADNE – È potente?
 LEUCOTEA – Uccide ridendo. Lo accompagnano i tori e le tigri. La sua vita è una festa e gli piaci.⁵⁵

Dioniso, ci assicura Leucotea, è un dio «nuovo», «notturno» e «giovane», che come l'interlocutrice de *La terra e la morte* viene dal mare e abita lo spazio delle vigne, ma per proporsi come comprimario: Afrodite, nei *Dialoghi*, lo contiene e va a confondersi con la sua carica autodistruttiva, perché anche Dioniso, come lei, «uccide ridendo».⁵⁶ E tuttavia, mentre la solare Afrodite si limita a sopprimere i suoi nemici, il notturno Dioniso è portatore di una inattesa e gioiosa salvezza: attraverso la «trasformazione unificatrice» della sua maschera tragica, si entra in una «sfera» dove «non esiste morte» e ci si può rigenerare dopo l'annientamento.⁵⁷

Poco ci stupisce allora che lo spazio della vigna, nell'omonimo saggio-racconto di *Feria d'agosto*, coincida con un «teatro» dove «qualcosa d'inaudito è accaduto o accadrà».⁵⁸ Anche il *Mestiere* si impegna ad innescare e riproporre la stessa equazione, come per ricordarci che gli eventi, nella loro monotona ripetizione, sono una scena teatrale disseminata di «gorghi» su cui sta per celebrarsi un rito (5 ottobre 1946, *MV*, p. 322).

4 DEA EX MACHINA

Torniamo a «lei», alla «venuta dal mare» che il 13 agosto 1950, dopo un periodo di latenza, riappare fra le pagine del *Mestiere*. Il giorno successivo il diarista constata che «anche lei finisce allo stesso modo» di chi l'ha precedu-

⁵³ Ivi, p. III. Anche Afrodite, appartenente alla «stirpe solare», può essere considerata - assieme ad Artemide - erede della «preolimpica *potnia theon*» (KÁROLY KERÉNYI, *Figlie del sole*, Torino, Bollati Boringhieri 1991, pp. 80, 68).

⁵⁴ EUGENIO CORSINI, *Orfeo senza Euridice. I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 3-4 (1964), p. 129.

⁵⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 143.

⁵⁶ «Chi gli resiste s'annienta. [...] Sorridere è come il respiro per lui» (ivi, pp. 143, 144).

⁵⁷ KÁROLY KERÉNYI, *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 344, 348. Dioniso è il dio che muore di «morte violenta», ma viene poi riportato in vita: un'altra «tragica storia» di sofferenza e risurrezione, celebrata attraverso i «sacri riti» dionisiaci (J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 636).

⁵⁸ CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, in ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2018, p. 140.

ta: «Va bene», si ripete con rassegnazione da stoico, «Sono onde di questo mare», riflesso di una vita dove gli eventi ripropongono lo stesso schema e ogni colpa - «dopo che mia» - va attribuita soltanto all'«inquietta angosciosa» Afrodite (*MV*, p. 398).

Solo chi ha letto *Schiuma d'onda* può accorgersi che il diarista parla per bocca di Saffo, riutilizzando la sua «tragica maschera pseudomitologica». ⁵⁹ Se dunque ribaltiamo l'abitudine che ci porta a leggere il diario come «un riparo contro il pericolo della scrittura», si fa più chiara la portata strumentale del simbolo che si staglia sul finale del *Mestiere*. ⁶⁰ La «venuta dal mare» si trasferisce dai *Dialoghi* al palcoscenico della fattualità per diventare figura di un destino, che suggella la vita del «poeta»-letterato con la potenza del mito e gli permette di dar sfogo a una sua «tara oscena», confessata dieci anni prima - il 25 ottobre 1940 - soltanto a Fernanda Pivano: il desiderio di «recitare terribilmente sul serio» ogni «scena importante» del quotidiano, con la «pienezza passionale» e il «fervore di chiarezza rivelatrice» di «un poeta tragico che salga tra i suoi personaggi a uccidere o farsi uccidere». ⁶¹

«Il grande compito della vita», aveva annunciato Pavese il 27 agosto 1944, «è giustificarsi. Giustificarsi è celebrare un rito» (*MV*, p. 289). È il modo migliore per farlo, anche quando si parla di sé e della propria esistenza, è servirsi dell'«arte narrativa» attraverso un racconto ben costruito, in cui gli eventi permettono di risalire «alle premesse» e di ritrovare con godimento «delle ragioni, delle chiavi, delle mosse causali» (12 aprile 1941, *MV*, p. 222). Simili constatazioni, in ogni caso, potevano porre non pochi problemi al diarista del *Mestiere*: come giustificare agli occhi del pubblico la decisione di non scrivere più, proprio quando il romanziere si era trasformato in un «big» e in un «autorevole nome» consacrato dai «grandi»? E come raccontare quel «gesto» preservando il suo effetto tragico? (*MV*, p. 380, 400)

La prima strategia adottata dal diarista consiste nel mettere in evidenza, fin dal 29 marzo 1946, la «crepa» che si è andata ad aprire nella sua stoica corazza e che lo conduce a vedersi, dopo quattro anni, «molto deteriorato» dalle passate delusioni sentimentali (*MV*, pp. 312, 391). ⁶² Ciononostante, il bilancio del 17 agosto 1950 non risulta del tutto sfavorevole:

È la prima volta che faccio il consuntivo di un anno non ancor finito. Nel mio mestiere dunque sono re. In dieci anni ho fatto tutto. Se penso alle esitazioni di allora (*MV*, p. 399).

La ragione per cui debba soccombere questa creatura, regale ma segnata da cedimenti, possiamo farcela suggerire dal *Ramo d'oro* di Frazer. È in queste

⁵⁹ TIBOR WLASSICS, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1985, p. 127

⁶⁰ MICHEL BUTOR, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi 1969, p. 189. L'abitudine di intendere il *Mestiere* solo come «brogliaccio d'idee» preparatorie si deve innanzitutto a EMILIO CECCHI, *Diario di Pavese*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti 1954, p. 356.

⁶¹ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 573.

⁶² «È possibile far tragedia sorridendo sempre, in persona del protagonista, e mostrando ad un tratto una lievissima incrinatura nella sua salute umana», ivi, p. 496.

pagine, riconosciute il 21 luglio 1946 come serbatoio di «drammi» dell'«inconscio» (*MV*, p. 319), che Pavese ritrova il protocollo di un preciso rituale di purificazione, in base al quale «il re del bosco», non appena dà segni di decadimento fisico, deve essere ucciso di «morte violenta» per garantire la rinascita dello «spirito dell'albero». ⁶³ Anche se poi una simile procedura, che si lega ai miti di fertilità e nasconde l'ombra di Dioniso («dio degli alberi»), può spiegare solo in parte il suicidio letterario. ⁶⁴

Affinché la tragedia si compia, precisa il *Mestiere*, è necessario l'intervento di una dea. La situazione tragica (greca), aveva annotato Pavese il 26 settembre 1942, dipende dal «meraviglioso dei numi», che decretano il destino secondo la formula: «ciò che deve essere sia» (*MV*, p. 245). Il «motivo tragico», in questo senso, è «quasi sempre» qualcosa che «pena a venir fuori», una «nequizia divina»: come nell'«*Ippolito*» di Euripide (*MV*, p. 279), dove Afrodite si presenta nel prologo per punire «chi sia superbo» nei suoi confronti, mentre Artemide, sul finale della tragedia, sopraggiunge in soccorso come dea *ex-machina*, per assicurare il «culto straordinario» del suo protetto. ⁶⁵

Anche per questo il diarista si serve per l'ultima volta di Afrodite, che cala sulle onde monotone del *Mestiere* come dea *ex-machina*. La divinità, ci ha già detto Walter Otto, è «sorella delle Moire»: con il suo carattere punitivo può dunque sancire il destino del suo stoico avversario di sempre. E se la signora fatale ha il potere di far sprofondare il diarista nel «gorgo», Dioniso saprà poi intervenire per rigenerarlo dopo il gesto di autoannientamento suicida, mentre la verginale Artemide si occuperà di accoglierlo sulle rive non di un mare, bensì di un «lago». ⁶⁶

Ci ha insegnato Peter Brooks che un testo equivale a una macchina dove «thanatos» combatte con la forza propulsiva di «eros» per tornare a raggiungere lo stato di quiete. ⁶⁷ In questo sistema, che Pavese si è impegnato in qualche modo a sottoscrivere l'8 novembre 1940, Afrodite serve a spegnere il motore del diario, a placare le ricerche del personaggio «desiderante» e a sedare una volta per tutte le onde del suo mare tedioso senza rinunciare al rituale tragico e alla sua «verità». ⁶⁸ E poco importa se poi il *Mestiere* sembrerà fin troppo costruito rispetto al «vero diario», che invece, come assicura Le-

⁶³ J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., pp. 483-484.

⁶⁴ Ivi, p. 635.

⁶⁵ EURIPIDE, *Ippolito*, in ID., *Medea Ippolito*, Milano, Garzanti 1990, pp. 103, 181.

⁶⁶ Ippolito «morì di mala morte per dispetto di Afrodite», si legge nell'introduzione al *Lago*: «Ma Diana, resuscitatolo, lo trafugò in Italia» (C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 106). È questa la radice della ricerca di Frazer, che si propone di riconoscere nel mito di Ippolito «uno di quegli amanti mortali delle dee» di cui anche Adone è «il tipo più familiare» (J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 40).

⁶⁷ PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995, p. 52.

⁶⁸ «La verità» della tragedia, contrapposta alla «vita» del «romanzo», sarebbero le «due direttrici» che si scontrano nella lotta «darwiniana» delle forme letterarie novecentesche: FRANCO MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi 1987, p. 254.

jeune, dovrebbe essere alieno dal finale ad effetto.⁶⁹ Solo l'intervento della dea produce quella necessaria «catarsi», che nella fattispecie deriva dal fondere assieme, sotto gli occhi del coro dei lettori, la colpevolizzazione della potenza femminile e la constatazione del «dover essere» (26 settembre 1942, *MV*, p. 245).

Ha affermato Battistina Pizzardo, nella sua autobiografia, che Pavese «aveva sempre vagheggiato di rovinarsi per una donna».⁷⁰ È un suggerimento che possiamo applicare, con le dovute cautele, anche al diarista del *Mestiere di vivere*, tenendo presente che il diario, nel suo caso, non racconta i fatterelli della persona reale, ma soltanto i movimenti del suo inconscio di scrittore. La tragedia del *Mestiere*, in questo senso, è occasione per portare a compimento un progetto di letteraturizzazione dell'esistenza, ma è anche modo per assumere davanti ai posteri l'atteggiamento del poeta baudelairiano, che soccombe di fronte all'«eterna Venere» e si vota alla stoica «religione» del suicidio.⁷¹ Non è superfluo vedere in quest'ultima posa un residuo del «voluttuoso» che portava ad autocommiserarsi davanti a «T.», con foga melodrammatica, anche per provare una certa «compiacenza» nell'«avvilimento morale a scopo estetico» (10 aprile 1936, *MV*, p. 31).

⁶⁹ PHILIPPE LEJEUNE, *On Diary*, Honolulu, Hawai University Press 2009, 191.

⁷⁰ BATTISTINA PIZZARDO, *Senza pensarci due volte*, Bologna, Il Mulino 1996, p. 179.

⁷¹ CHARLES BAUDELAIRE, *Il mio cuore messo a nudo e altri progetti*, in ID., *Opere*, cit., pp. 1433, 1402. «Lo stoicismo è il suicidio», gli fa eco lo «stoico» diarista (C. Pavese, 14 luglio e 17 agosto 1950, in ID., *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 397, 399).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *L'eroe della tragedia. Pavese e il "diario"*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, NICOLA TURI e RODOLFO SACCHETTINI, Pisa, Ets 2008, pp. 106-125.

BAUDELAIRE, CHARLES, *I fiori del male*, Venezia, Marsilio 2008.

ID. *Il mio cuore messo a nudo*, in ID., *Opere*, Milano, Mondadori 1996.

BENADUSI, LORENZO, *Storia del fascismo e questioni di genere*, in «Studi storici», 55 (2014), pp. 183-195.

BROOKS, PETER, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995.

CECCHI, EMILIO, *Diario di pavese*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti 1954.

CORSINI, EUGENIO, *Orfeo senza Euridice. I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 3-4 (1964), pp. 124-135.

DUGHERA, ATTILIO (a cura di), *La Teogonia e tre Inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, Torino, Einaudi 1982.

EURIPIDE, *Ippolito*, in ID., *Medea Ippolito*, Milano, Garzanti 1990.

FERNANDEZ, DOMINIQUE, *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset 1967.

FRAZER, JAMES GEORGE, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri 1950.

GENETTE, GÉRARD, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche 1994.

GIOANOLA, ELIO, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca book 2003.

GUNDLE, STEPHEN, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Bari, Laterza 2007.

JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968.

KERÉNYI, KÁROLY, *Figlie del sole*, Torino, Bollati Boringhieri 2014.

LEJEUNE, PHILIPPE, *On Diary*, Honolulu, Hawai University Press 2009.

LLOYD, ROSEMARY, *Closer & Closer Apart. Jealousy in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press 1995.

MORETTI, FRANCO, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi 1987.

MOSSE, GEORGE L., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi 1997.

MOSSE, GEORGE L., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza 1984.

MUTTERLE, ANCO MARZIO, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana 1972.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1977.

OTTO, WALTER, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, Milano, Adelphi 2004.

PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 2020.

- ID., *Il mestiere di vivere 1935-1950*, Torino, Einaudi 2000.
 ID., *Il taccuino segreto*, Torino, Aragno 2020.
 ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990.
 ID., *Le poesie*, Torino, Einaudi 2014.
 ID., *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi 1966.
 ID., *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi 1966.
 ID., *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi 1962.
 ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2018.
 ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi 2000.
 ID. E BIANCA GARUFI, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, Firenze, Olschki 2011.
 PIZZARDO, BATTISTINA, *Senza pensarci due volte*, Bologna, Il Mulino 1996.
 SICHERA, ANTONIO, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki 2015.
 VAN DEN BOSSCHE, BART, "Nulla è veramente accaduto". *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Cesati 2001.
 WCLASSICS, TIBOR, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1985.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; *Mestiere di vivere*; diario; finzione autobiografica; Charles Baudelaire



NOTIZIE DELL'AUTORE

Ivan Tassi è direttore dei programmi di lingua presso E.C.Co. (Eastern College Consortium, programma di scambio per studenti americani convenzionato con l'Università degli studi di Bologna), dove insegna corsi di lingua, cultura e letteratura italiana. Ha pubblicato testi di critica letteraria dedicati all'autobiografia (*Storie dell'io*, Laterza, Roma-Bari, 2007; *Gli specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2008). Ha curato l'edizione di S. D'Arzo, *Casa d'altri. Tre redazioni* (Diabasis, Reggio Emilia, 2010) e la recente riedizione di C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Garzanti, Milano, 2021 (con ampia introduzione e commento).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IVAN TASSI, *Casta diva. La “venuta dal mare” nell’universo letterario di Cesare Pavese*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



IL LINGUAGGIO DELLE SIRENE
TRA VOCE E VERSO
APPUNTI PER UNA COMPARAZIONE
TEMATICO-STILISTICA DELLE REGINE DEL
MARE

ARIANNA MAZZOLA – *Università del Molise*

L'articolo prevede la comparazione tra *Lighea* (o *La sirena*) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *Sirene* di Laura Pugno attraverso un'analisi tematico-stilistica delle costanti e delle varianti narrative e di riflessione sui rispettivi generi letterari (racconto e romanzo distopico). Le categorie di perturbante e di archetipo, nonché la dicotomia tra eros e thanatos e il rapporto tra zoomorfismo e mitologia costituiscono i binari argomentativi del confronto. Particolare attenzione si presterà, inoltre, all'importanza assunta dalla voce delle sirene – fin dalle origini descritta come suadente e ingannevole – riconducibile alla lingua del mito (il greco), come accade in *Lighea*, dove rappresenta il luogo dell'incontro dialogico sia tra la sirena e l'allora giovane professor La Ciura, sia tra passato e presente della narrazione. Invece, nella mitologia degradata che innerva l'intero romanzo della Pugno, la comunicazione tra uomini e sirene attraverso il linguaggio, inteso come traguardo sperimentale, assume, piuttosto, la funzione strumentale di ponte ipotetico tra umano e post-umano e la constatazione della propria insufficienza nella realizzazione di una dialettica tra natura e cultura.

This paper envisages a comparison between *Lighea* (or *La sirena*) by Giuseppe Tomasi di Lampedusa and *Sirene* by Laura Pugno through a thematic-stylistic analysis of the narrative constants and variants and a reflection on the respective literary genres (short story and dystopian novel). The categories of perturbing and archetype, as well as the dichotomy between eros and thanatos and the relationship between zoomorphism and mythology constitute the argumentative tracks of the comparison. Particular attention will also be paid to the importance assumed by the sirens' voice - from the beginning described as persuasive and deceptive - which can be traced back to the language of myth (Greek), as happens in *Lighea*, where it represents the place of the dialogical encounter both between the siren and the then young Professor La Ciura, and between the past and the present of the narration. Instead, in the degraded mythology that underlies Pugno's entire novel, the communication between men and sirens through language, understood as an experimental goal, assumes, rather, the instrumental function of a hypothetical bridge between human and post-human and the ascertainment of its own insufficiency in the realisation of a dialectic between nature and culture.

I METAMORFOSI ONTOLOGICHE E DI GENERE

Nella mitologia greca, le sirene sono entità semidivine, caratterizzate dal viso di donna e dal corpo di uccello¹. Eppure, la progressiva ridefinizione ittica della loro fisionomia, oggi vincente in termini di immaginario collettivo, si deve alla successiva e preponderante diffusione culturale del mito della donna-pesce, proprio soprattutto delle culture nord-europee². Tuttavia, anche nelle teogonie più remote e ben lontane da quelle nordiche, più recenti, non mancano certo campioni mitologici di ibridi marini come Ὠάννης (Oànnes). Per metà uomo e per l'altra metà pesce, quest'ultimo era venerato dalle civiltà mesopotamiche, che riconoscevano nel divino e mostruoso abitante delle acque del Golfo Persico il primo ostensore della civiltà. La sirena assume connotazioni ittiche soltanto in epoca più tarda e a testimoniare sono soprattutto Adelmo di Malmesbury e Philippe de Thaün. Una delle prime descrizioni delle sirene come esseri pisciformi compare nel *Liber monstrorum* di Malmesbury, composto probabilmente tra VII e VIII secolo. Qui la sirena non è più una donna-uccello, come nei testi omerici, sebbene le sue abitudini predatorie restino immutate, dal momento che le stesse ingannano i naviganti, attraendoli col canto e con un corpo seducente da fanciulle, ma con code squamose di pesce dall'ombelico in giù. Anche l'anglonormanno Philippe de Thaün descrive la sirena come una creatura pelagica, che ha forma di donna fino al bacino, ma, oltre alla coda di pesce, ha zampe da uccello rapace e coda di pesce. Nelle arti visive, invece, la sirena come donna-pesce si impone solo nel periodo romanico (dal X al XII sec.) e convive a lungo con la versione

¹ Si ricorda, ad esempio, la figura di Melusine. Si veda, a tal proposito, OVIDIO, *Metamorfosi*, Libro V, vv. 550-563, trad. it. Guido Paduano, Milano, Mondadori 2007, pp. 224-225: «ma perché voi, Sirene, | avete penne e zampe d'uccello, con volto di fanciulla? | Forse perché, quando Proserpina coglieva fiori in primavera, | voi, sapienti figlie di Achelòo, foste fra le sue compagne? | Dopo averla cercata invano per tutta la terraferma, | perché anche il mare sapesse quanto eravate angosciate, ecco che | desideraste di potervi reggere sui flutti remigando | con le ali e, trovati gli dei ben disposti, d'un tratto | vi vedeste gli arti farsi biondi di penne. | Ma perché al vostro famoso canto, fatto per ammaliar l'udito, | perché al talento delle vostre labbra non mancasse l'espressione, | vi rimasero volto di fanciulla e voce umana». Come chiarito dai versi del poeta latino, in una delle versioni del mito classico che ha avuto più ampia fortuna, la nascita delle sirene è una conseguenza del ratto di Proserpina: le amiche della fanciulla, dopo averla cercata sulla terraferma, desiderano ritrovare la giovane e, per meglio vedere anche sui corsi d'acqua, grazie al favore degli dei, ottengono la prodigiosa metamorfosi in donne-uccello.

² Sulla metamorfosi da donna-uccello a donna-pesce si veda la bibliografia specialistica contenuta in FRANCESCO ZAMBON (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana. Testi originali a fronte*, Milano, Bompiani 2018. In particolare, JEAN DE MANDEVILLE, *Il libro delle meraviglie del mondo*, edizione critica di Christiane Deluz, Parigi, CRNS 2000; RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiario d'amore*, Roma, Carocci 2020. Per una panoramica divulgativa sull'argomento cfr. AGNESE GRIECO, *Atlante delle sirene. Viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*, Milano, il Saggiatore 2017, pp. 165-171. Sia da notare che nel *Bestiario* medievale del trovatore anglo-normanno Guillaume Le Clerc la posizione assunta dal poeta circa la natura ornitologica o marina delle sirene poeta non sia netta, mentre, addirittura, nel bestiario di Pierre de Beauvais o Pierre le Picard, le sirene si dividerebbero in due specie distinte: donne-uccello e donne-pesce. Nel corso dei secoli, tuttavia, è proprio la natura ittica delle sirene a imporsi nell'immaginario comune, per diretto influsso dei miti nordici che, a differenza della tradizione mediterranea, antropologicamente vogliono i mari abitati da creature mostruose caratterizzate da una connotazione sostanzialmente negativa e pericolosa.

aviforme³. Si può individuare anche da ciò una demarcazione di genere tra l'ibridazione pisciforme maschile e quella femminile. Anche nella mitologia greca il genere maschile ittiforme, rappresentato dai tritoni, è spesso associato a valori salvifici, derivanti anche dal suono delle conchiglie nelle quali soffiano per appianare le tempeste. Oltre a ciò e più nello specifico, il dio Tritone, dal quale i tritoni stessi discendono, a sua volta figlio di Posidone e Anfitrite, è una figura mitologica dai connotati positivi che si narra abbia fornito agli Argonauti guidati da Giasone la rotta più favorevole da seguire. Viceversa, le sirene sono state rappresentate, in particolare, se non esclusivamente, come la coniugazione tra umano e mostruoso⁴, sebbene le loro peculiarità seduttive non sembrino mettere in secondo piano una possibile lettura parallela, riguardante l'elemento acquatico come trasposizione archetipica del grembo materno.

Nel romanzo di anticipazione *Sirenes*, pubblicato da Laura Pugno nel 2007, la capacità delle sirene di procreare assume tratti distopici e sinistri, facendosi dichiarazione implicita della decisa critica mossa dalla scrittrice nei confronti della violenza antropocentrica. Quest'ultima è riassunta tra le pagine non tanto nell'istinto di conservazione, qui riletto in misura estrema, quanto nell'egoismo violento, e tutto maschile, che contraddistingue buona parte dei personaggi umani della vicenda narrata. Come affermato da Luigi

³ ADELMO DI MALMESBURY, *Liber monstrorum*, Bari, Prinz Zaum 2021; PHILIPPE DE THAÛN, *Le bestiaire*, Lund, H. Möller 1900, consultabile presso l'archivio online dei manoscritti della Harvard University al link: <https://archive.org/details/lebestiairedephoothergoog/page/n26/mode/2up> [ultima consultazione 09/05/2022].

⁴ Cfr. ANTONELLA BARINA, *La sirena nella mitologia: la negazione del sesso femminile*, Padova, Mastrogiacomo-Images 70 italian 1980; EVA CANTARELLA, *Itaca. Eroi, donne potere tra vendetta e diritto*, Milano, Feltrinelli 2011, pp. 129-135; EAD., *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto*, Milano, Utet 2014.

Un'eccezione che meriterebbe senz'altro considerazioni più approfondite che non possono trovare adeguato spazio in questo lavoro, è la figura della sirena africana «Mami Wata». A tal proposito si veda GIGI PEZZOLI (a cura di), *Nel nome di Mami Wata. "Sirena del vodù"*, Rimini-Milano, Musei Comunali di Rimini e Centro Studi di Archeologia Africana 2010, p. 5: «Letteralmente, il nome *Mami Wata* è da ritenersi una derivazione dall'espressione inglese *Mammy Water* e pertanto si riferisce alla "dea madre" delle acque, spirito del mare che è contemporaneamente fonte di nutrimento per gli uomini, ma anche di pericolo per la sua forza distruttrice. Sotto varie forme, *Mami Wata* è oggetto di culto, adorata e temuta dalle popolazioni insediate lungo la costa atlantica dell'Africa, dal Senegal al Congo. In particolare, *Mami Wata*, che nell'iconografia corrente è rappresentata sia con le sembianze di una sirena, sia come una donna circondata da serpenti, è una divinità importante presso gli Ewe e i Guin-Mina stanziati nella parte orientale del Ghana, in Togo e nel Benin» (corsivi nel testo); cfr. anche ALESSANDRA BRIVIO, *Il vodù in Africa e Mami Wata*, in *Nel nome di Mami Wata*, cit., pp. 20-22: «*Mami Wata* è "moderna", straniera rispetto ai luoghi che la ospitano, viaggiatrice ed esotica, promessa di una felicità ineffabile ma sempre più seducente. *Mami Wata* incorpora le ambiguità dell'essere umano e della società contemporanea, promessa di ricchezza e minaccia di morte. [...] L'arrivo della sirena in Africa è molto più controverso, riconducibile forse alle polene delle navi europee oppure al lamantino, grosso mammifero erbivoro, che abita le acque costiere e i grandi fiumi della fascia tropicale dell'Africa occidentale. [...] La vicinanza e a volte la sovrapposizione delle due iconografie potrebbe essere giustificata da alcune somiglianze: le squame della coda della sirena sono le medesime di quelle del serpente e la natura al contempo acquatica e terrestre della sirena si concilia perfettamente con il serpente sia in quanto animale sia in quanto rappresentazione».

⁵ LAURA PUGNO, *Sirene*, Venezia, Marsilio 2017, formato Ebook.

Matt, a proposito di *Sirene* è possibile parlare di una «gelida distopia»⁶ in cui

lo stile del romanzo è pienamente in linea con la rappresentazione: il sentore di decomposizione che pervade ogni pagina di un racconto che non lascia alcuno spazio ad immagini positive ha il logico corrispettivo formale in una prosa quanto mai disadorna. La scrittura di Pugno procede sistematicamente per sottrazione, resecando qualsiasi traccia di espressività. Nessuna immagine ricercata, nessun giro di frase elegante, nessuna parola evocativa: personaggi e situazioni vengono resi in un linguaggio nudamente referenziale; l'unica componente lessicale che esula dalla perfetta medietà è quella tecnico-scientifica⁷.

A ben vedere, oltre allo stile, mimetico rispetto alle tematiche affrontate, anche il genere letterario nel quale si colloca il romanzo della Pugno è meritorio di alcune riflessioni. È possibile considerare *Sirene* una distopia di stampo eco-finzionale che risponde, per dirla con Keith Booker, a un'urgenza di natura socio-politica⁸. Spesso il romanzo di fantascienza viene relegato tra i sottogeneri della letteratura di consumo, ma le distopie che si fanno strumento atto a descrivere e affrontare in termini fantastici problematiche riferibili alla realtà contemporanea sono riconducibili ai generi letterari di ricerca per l'ampia portata conoscitiva che veicolano⁹. Gli scenari post-apocalittici del romanzo denunciano l'assunzione di una posizione netta e politica, da parte dell'autrice, rispetto ai disastri ambientali non di un futuro prossimo, bensì della contemporaneità vissuta dalle lettrici e dai lettori¹⁰. In un simile orizzonte d'attesa, ecco che l'effetto di straniamento prodotto sul lettore rispetto

⁶ LUIGI MATT, *Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno*, «Treccani Magazine» 26 settembre 2019, url https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html [ultima consultazione 8/12/2021].

⁷ *Ibid.*

⁸ KEITH BOOKER, *The dystopian impulse in modern literature. Fiction as social criticism*, Westport, Greenwood 1994, pp. 18-19: «I wish to underscore the role of dystopian fiction as social criticism. In particular [...] the treatment of imaginary societies in the best dystopian fiction is always highly relevant more or less directly to the specific 'realworld' societies and issues». Per ulteriori approfondimenti sul genere distopico si vedano anche: JAMES BERGER, *After the end. Representations of post-apocalypse*, Minneapolis, Minnesota University Press 1999; FRANCESCO MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi 2021, p. 173: «Di fronte a un'epoca che pare rassegnarsi all'esistente e ragionare al massimo per l'immediato domani, riprendere l'utopia è diventato un gesto controcorrente. [...] Non ci sarebbe, infatti, scrittura della catastrofe, se non ci fosse qualcuno che lotta per un esito diverso o comunque lo pensa come possibile». Ivi, p. 179: «Per raggiungere il più alto tasso di criticità il testo ha bisogno di scavare nella contraddizione tra positivo e negativo, tra speranza e disperazione».

⁹ A tal proposito si veda CARLO PAGETTI, *Dalle sabbie di Marte alle rovine di Milano*, in *Tirature 03. I nostri libri. Letture d'oggi che vale la pena di fare*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore – Fondazione Mondadori 2003, pp. 90-99.

¹⁰ Una distopia «problematica» come nel caso di *Sirene*, applicando al caso in oggetto quanto affermato più in generale da Muzzioli a proposito dei romanzi distopici più recenti, ha bisogno di un «filtro demitizzante anche nei confronti della scrittura stessa», infatti, come teorizzato già da Foucault, le eterotopie sono «quelle scritture che "inquietano", perché "minano segretamente il linguaggio" e "devastano anzi tempo la 'sintassi'"» (F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 179). Si veda anche: CAMILLA SKALLE, *Il futuro cannibale: riflessioni intempestive su Free Karma Food di Wu Ming 5 e Sirene di Laura Pugno*, «Quaderni d'italianistica», XXXIX, 1 (2018), pp. 95-110; EAD., *Umanità e mostruosità: Una lettura di Sirene di Laura Pugno*, «Il Verri», LVI (2011), pp. 134-143.

alla figura della sirena nel romanzo di Pugno è emblematico. In un futuro lontano e indesiderabile, la donna-pesce non soltanto perde qualsivoglia connotato mitologico, ma soprattutto l'accoppiamento tra uomini e sirene, al di là di una perversione prevaricante e violenta, rivela unicamente la volontà sperimentale di dare vita a una nuova forma organica post-umana, attraverso la quale salvare i caratteri primari di un'umanità ormai condannata:

Le sirene erano immuni al cancro alla pelle. Anche se emergevano in superficie e potevano respirare fuori dall'acqua, il sole non sembrava aggredire la loro epidermide. Gli scienziati avevano concluso che l'immunità derivava da quella sostanza madreperlacea, viscida al tatto – il cosiddetto umore – che copriva la pelle della specie per proteggerla dall'azione abrasiva dell'acqua e della sabbia del fondo, ma che funzionava altrettanto bene, ironia dei meccanismi di adattamento genetico, contro la deprivazione dello strato di ozono nell'atmosfera¹¹.

Ciò che le sirene non perdono, nel romanzo di Pugno, è la capacità di seduzione esercitata sugli uomini, che nella distopia partorita dalla scrittrice sono disposti a pagare laute somme di denaro non soltanto per partecipare a crudeli safari di caccia, ma soprattutto per possedere con violenza gli esemplari rinchiusi in bordelli specializzati. Insomma, se la «carne di mare» si alleva, si macella, si mangia o si possiede, da una parte il carattere della sensualità predatoria della sirena si perde, dal momento che questa viene degradata e privata della sua indipendenza, così come della sua natura spaventosa e incantatrice. Dall'altra, però, permane nella sirena di Pugno l'ideale di erotismo estremo attribuitole soprattutto dallo sguardo maschile, ben più predatorio della natura feroce delle sirene stesse. Infatti, gli esemplari dalle sembianze più simili a quelle femminili e umane, nonché sterili, subiscono il crudele destino della schiavitù sessuale e vengono relegati nelle case di tolleranza frequentate dai facoltosi e corrotti mafiosi della *yakuza*:

Ai bordelli sotto il mare venivano inviati solo animali sterili: nessuna bestia gravida sottratta al profitto yakuza, anche se a qualche cliente piaceva succhiare dai capezzoli verde scuro il latte. Una prelibatezza proibita, nutriente, capace di resuscitare i morti¹².

Ritornano qui, prepotenti, il motivo della seduzione erotica e il carattere primigenio della sirena stessa, che, come si rinviene nel testo omerico, in origine vive su manti erbosi, allegoria della femminilità¹³, sui quali attira i naviganti, ammaliandoli, giacendo loro accanto, divorandoli e lasciando di essi

¹¹ L. PUGNO, *Sirene*, cit., p. 21.

¹² Ivi, p. 18.

¹³ E. CANTARELLA, *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto*, Milano, Utet 2014.

soltanto le numerose ossa sparse tra l'erba, come si legge nell'*Odissea*¹⁴. Inoltre, Cavazzoni ritiene «assolutamente impossibile che le sirene si innamorino» e «ridicola l'ipotesi di una loro fecondazione da parte di un maschio umano»¹⁵. Nel romanzo di Pugno, invece, la sirena da predatrice diventa preda e la violenza maschile della quale è vittima sottolinea un tentativo insensato di predominio umano sulla natura, tanto che «le femmine» della specie sono «bestie da latte e da carne e insieme [...] donne, prive di parola, prive di gambe», che «ti guardavano con occhi vuoti, spenti, verde mare o oltremare, con le membrane nittitanti delle palpebre come pezzi di plastica sporca, i visi poco più che musi – di vacca, pensò Samuel –»¹⁶.

Di natura decisamente diversa è la relazione che intercorre tra una sirena e il giovane Rosario La Ciura, avviato alla carriera accademica, in *Lighea* (o *La sirena*)¹⁷ di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il racconto, a un tempo realistico e fantastico, si struttura su tre diversi piani narrativi: «quello del quotidiano, quello della storia e quello del mito»¹⁸. Inoltre, i due interlocutori, Paolo Corbera di Salina e lo stesso La Ciura, dettano i registri dello stile del racconto. Infatti, con Andrea Molesini, se il primo «predilige un lessico più giornalistico, e il secondo più letterario, come senz'altro si addice alle loro rispettive nature e professioni», entrambi adoperano una sottile ironia «che in Corbera si concretizza nella battuta di spirito, e in La Ciura nell'ostentazione di uno sprezzante cinismo»¹⁹. In questo caso, l'incontro con la sirena appartiene alla sfera dei ricordi del professor La Ciura, a differenza di quanto avviene in *Sirene*, dove la vicenda è narrata nel suo accadere. Oltre a ciò, la mirabile conoscenza di cui racconta La Ciura a Corbera è distante anche in relazione al dato spaziale. Il presente della narrazione si svolge tra l'abitazione

¹⁴ OMERO, *Odissea*, XII, 39-46, trad. it. Giuseppe Aurelio Privitera, Milano, Mondadori 2007, pag. 355: «Tu arriverai, prima, dalle Sirene, che | tutti | gli uomini incantano, chi arriva da loro. | A colui che ignaro s'accosta e ascolta la voce | delle Sirene, mai più la moglie e i figli | bambini | gli sono vicini, felici che a casa è tornato, | ma le Sirene lo incantano con limpido | canto, | adagiate sul prato: intorno è un mucchio | di ossa | di uomini putridi, con la pelle che raggrinza». Cfr. A. GRIECO, *Atlante delle sirene*, cit., pp. 248-252. Ivi, pp. 248-249: «Con crudele ironia Kōbō Abe rilegge la tradizione della sirena occidentale. La *sua* creatura possiede infatti un modo vorace e *musicale* di nutrirsi, che permette allo scrittore di immaginare una particolare metamorfosi di una delle classiche sirene intenta, se non a cantare, a suonare il flauto [...]. Sia detto a margine, dei denti appuntiti delle sirene e delle loro pericolose inclinazioni antropofaghe si occupa, brevemente, anche un altro autore, un italiano. Non so se si tratti di semplice coincidenza o altro, ma Ermanno Cavazzoni nella sua *Guida agli animali fantastici* registra il fatto che la sirena sia solita avvinghiare con la sua coda di pesce tutta scivolosa il malcapitato bagnante maschio da lei attratto» (corsivi nel testo). Senz'altro è bene ricordare che la sirena intenta a suonare il flauto è già presente nella tradizione tardo-antica e medievale, come anche nel *Tesor* di Brunetto Latini: <https://www.moleiro.com/it/miscellanea/libro-del-tesoro/miniatura/54c7772d3c94f> [ultima consultazione 10/05/2022].

¹⁵ Ivi, p. 249.

¹⁶ L. PUGNO, *Sirene*, cit., p. 14.

¹⁷ GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea* (o *La sirena*) in *Opere*, Milano, Mondadori 1995.

¹⁸ ANTONIO STÄUBLE, *Tempo e spazio in Lighea di Tomasi di Lampedusa*, «Studi Novecenteschi», XIX, 43/44 (1992), pp. 195-205, p. 205. Cfr. inoltre ILARIA DE SETA, *Spazi reali e spazi fantastici in Lighea*, «O.B.L.I.O.», V, 17 (2015), pp. 12-19.

¹⁹ ANDREA MOLESINI, *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in *Indagini otto-novecentesche*, a cura di ANDREA MOLESINI, Firenze, Olschki 1983, pp. 309-315, p. 313.

del professore, la casa di Corbera e un bar di Via Po a Torino. Il passato dai tratti mitici ha, invece, come scenario l'assolata Augusta²⁰:

È il più bel posto della Sicilia, per fortuna non ancora scoperto dai dopolavoristi. La costa è selvaggia [...] completamente deserta, non si vede neppure una casa; il mare è del colore dei pavoni; e proprio di fronte, al di là di queste onde cangianti, sale l'Etna; da nessun altro posto è bello come da lì, calmo, possente, davvero divino. È uno di quei luoghi nei quali si vede un aspetto eterno di quell'isola che tanto sciocamente ha volto le spalle alla sua vocazione che era quella di servir da pascolo per gli armenti del sole²¹.

Il prodigioso evento, ovvero i venti giorni passati dal giovane La Ciura in compagnia della sirena, sono ancor prima introdotti da alcuni tratti linguistici che rendono «divino» ed «eterno» lo spazio dell'incontro meraviglioso. All'ordinarietà di Corbera e delle comuni relazioni instaurate tra uomo e donna²², il senatore e accademico La Ciura contrappone la straordinarietà di Lighea. Infatti, nonostante il rapporto vissuto del giornalista con due donne duplici nella sua vita la presenza femminile, quasi come rovescio vincente – sebbene ormai trascorso – a ciò è speculare e contrapposto l'irraggiungibile doppia natura animale e divina di Lighea della quale narra il professore. L'attrazione amorosa e fuori dal tempo per la sirena racchiude in sé un tratto di ammirazione da parte di La Ciura tale da fargli rifiutare qualsiasi altra donna dopo quell'incontro. Nessuna mai potrebbe reggere il confronto con Lighea e quindi con il mito, così il professore è condannato ed elevato a «un ascetismo di vita derivato non dalla rinuncia ma dalla impossibilità di accettare al-

²⁰ A. STÄUBLE, *Tempo e spazio in Lighea di Tomasi di Lampedusa*, cit., p. 196.

²¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea* (o *La sirena*), cit., p. 416.

²² Ivi, p. 400. Il racconto si apre con una riflessione di Corbera, il quale si trova in «piena crisi di misantropia», dal momento che la «"tota" n. 1» ha scoperto dell'esistenza della «"tota" n. 2», ovvero le due amanti sono venute a conoscenza l'una dell'esistenza dell'altra, lasciando entrambe in tronco il deuteragonista del racconto.

tri piaceri inferiori»²³. In effetti Lighea conserva alcuni tratti soprannaturali e archetipici, non ultima l'indipendenza, di origine classica, che vuole le sirene libere da qualsivoglia assoggettamento e vincolo. Come non mancherà di sottolineare il senatore:

Ho parlato di venti giorni passati insieme; non vorrei però che tu immaginassi che durante quelle tre settimane essa ed io abbiamo vissuto "maritalmente", come si dice, avendo in comune letto, cibo e occupazioni. Le assenze di Lighea erano frequentissime: senza farmene cenno si tuffava in mare e scompariva, talvolta per moltissime ore.²⁴

Tale autonomia erotica e sentimentale, in un mondo privo di miti come quello tratteggiato della Pugno, è invece ormai perduta: la sirena è ridotta a esemplare da domare, dominare e sottomettere per un irredimibile e ormai animalesco istinto di sopravvivenza.

2 IL SOPRANNATURALE TRA ARCHETIPO E PERTURBANTE

La sirena, donna e animale a un tempo, tra le pagine di Tomasi di Lampedusa e di Pugno assume caratteristiche che sembrano proprio favorire un accostamento con quanto teorizzato da Francesco Orlando a proposito del so-

²³ Ivi, p. 427. Sulle fonti classiche nel racconto di Tomasi di Lampedusa si veda: FABIANA SAVORGNAN CERGNEU BRAZZA, *Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, «Le Simplegadi», XVI, 18 (2018) DOI: 10.17456/SIMPLE-105, pp. 175: «A ben guardare la descrizione della sirena contiene tutti gli elementi della tradizione; essa incarna in sé e rappresenta quel mondo classico che attraversa i tempi della cultura dell'uomo: è metà donna e metà animale, divora gli animali, ha gli occhi verdi come l'acqua, essendo creatura marina, ha la voce melodiosa. La tradizione, infatti, attribuiva alle sirene la capacità di sedurre i naviganti con la bellezza e la soavità del canto, così da farli naufragare e annegare o essere divorati. Il termine "sirena", infatti, significa "trazione", da seiron ("attrarre a sé") (Corti 1989). Sappiamo che nell'antichità, a seconda delle fonti considerate, da Omero ad Aristotele, essa veniva rappresentata in modi diversi: in forma di giovane donna nella parte superiore del corpo e di uccello in quella inferiore, addirittura con le zampe di gallina, o, a partire dal XII secolo, di pesce nella parte inferiore. Occorre sottolineare che se l'origine delle sirene è controversa, meno dubbi esistono sul luogo dove esse trascorrevano il tempo, che doveva trovarsi dirimpetto ad Amalfi. Sicuramente il mare e l'acqua era il loro elemento, visto che è proprio il mare ad accogliere i naviganti ardimentosi di affrontare l'ignoto. La sete di conoscenza è l'appiglio sicuro, la trappola mortale che preparano per chi si avvicina ai loro siti. La Lighea di Tomasi riunisce diversi degli elementi i quali fanno presupporre che l'immagine sia scaturita nella mente dello scrittore dall'aver visionato diverse fonti tratte anche e soprattutto dal Boccaccio. Se prendiamo il nome "Lighea" ci accorgiamo che Tomasi doveva avere delle letture raffinatissime, perché il nome lo poteva derivare o da fonti greche come il *De mirabilibus auscultationibus* di Aristotele (103) o da Ovidio, *Metamorfosi* (V, 551-563), o dall'*Eneide* di Virgilio (5, 864-865), o, appunto, dove era disponibile in maniera più diretta nelle *Genealogie Deorum Gentilium* del Boccaccio (libri VII, XX), un repertorio della metà del 1300 il quale rappresenta l'elaborazione più fantasiosa della mitologia greca». Nel 1838 era uscito *Ligeia* di Edgar Allan Poe dal quale l'autore siciliano riprende soprattutto il nome e per la vasta conoscenza della sirena nei più svariati campi. Cfr. MARIA GRAZIA DI PAOLO, *For a new reading of Lampedusa's "Lighea"*, «Merveilles & contes», I (1993), pp. 113-132. Ivi, pp. 125-126: «But in regard to wisdom and learning, Lampedusa reintroduces a Homeric element in the Siren lore, an element which he shares, together with the heroine's name, with Edgar Allan Poe, an author that he knew well (see Vitello 97). Poe's *Ligeia*, from the novella of the same title, the author's typical protagonist of ethereal beauty and unique strength of will, is part impressive for her vast knowledge: in "all the wide areas of moral, physical, and mathematical science" the "acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding" (254). Ostensibly, the correspondance is not so important per se, were it not for the fact that, through parallels with other texts, Lampedusa's tale acquires nuances and depth in its mythical apprehension of the world».

²⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea*, cit., p. 424.

prannaturale letterario. In ragione di ciò, tuttavia, è opportuno distinguere le diverse categorizzazioni proposte dal critico siciliano. Infatti, nel caso di *Lighea* (o *La sirena*) sono le parole di Corbera a garantire la veridicità della vicenda narrata dal professore («mai un istante ebbi il sospetto che mi si raccontassero delle frottole e chiunque, il più scettico, fosse stato presente, avrebbe avvertito la verità più sicura nel tono del vecchio»),²⁵ nonostante il testo sia costellato di indici lessicali che sembrano mettere parzialmente in dubbio l'effettivo incontro con la sirena («[...]mi balenò anche l'idea che gli anni fossero riusciti a rammorbidire alquanto quel cervello eccezionale»);²⁶ Pertanto, l'incastro tra il livello realistico e quello fantastico comporta e definisce una componente di ambiguità irrisolvibile, che trova riscontro nella definizione orlandiana di «soprannaturale di ignoranza con incertezza sul "se"»²⁷, proprio perché «un presupposto fondamentale è la prospettiva secondo cui gli eventi sono narrati»²⁸. Le stesse affermazioni di La Ciura sembrerebbero allora propendere, per un verso, nella direzione della certezza («ciò che dico è la verità; verità ed anche vanto»²⁹) e per l'altro degradano in un'ambivalenza irrisolvibile tra quest'ultima e il legittimo dubbio. Dubbio e certezza sono esemplificati dalla narrazione degli spazi di una la Sicilia dai tratti mitici³⁰, dalla particolare disposizione d'animo del protagonista e dalle interminabili sessioni di studio da lui stesso affrontate in vista di un concorso universitario imminente. Basterà ricordare *in primis* la difficoltà della preparazione del concorso stesso («per due anni occorre sgobbare fino ai limiti della demenza. [...] C'è da impazzire, ripeto. Studiavo quindi come un cane»); ma anche la solitudine vissuta nella casa di mare di Augusta per provare ad attenuare l'afa estiva che traccia le premesse per l'avverarsi del prodigio. Quest'ultimo verrà preceduto da un uso sapiente dell'elencazione che, a un tempo, descrive l'atmosfera di quanto verrà esplicitato poco dopo (l'incontro con la sirena) e che coinvolge il lettore nello scarto narrativo tra reale e soprannaturale:

Il mio isolamento era assoluto [...]. E, a dir vero, il sole, la solitudine, le notti passate sotto il roteare delle stelle, il silenzio, lo scarso nutrimento, lo studio di argomenti remoti, tessevano attorno a me come

²⁵ Ivi, p. 423.

²⁶ Ivi, p. 405.

²⁷ F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi 2017, p. 137.

²⁸ Ivi, p. 143.

²⁹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea*, cit., p. 418.

³⁰ Ivi, p. 407: «Così parlammo della Sicilia eterna, di quella delle cose di natura; del profumo del rosmarino sui Nèbrodi, del gusto del miele di Melilli, dell'ondeggiare delle messi in una giornata ventosa di Maggio come si vede da Enna, delle solitudini intorno a Siracusa, delle raffiche di profumo riversate, si dice, su Palermo dagli agrumeti durante certi tramonti di Giugno. Parlammo dell'incanto di certe notti estive in vista del golfo di Castellammare, quando le stelle si specchiano nel mare che dorme e lo spirito di chi è coricato riverso tra i lentischi si perde nel vortice del cielo mentre il corpo, teso e all'erta, teme l'avvicinarsi dei demoni». L'ampio squadernarsi di percezioni olfattive, gustative, visive rivelano un rapporto uomo-natura in dialogo tanto con il mito, quanto con una condizione panica, come nelle pagine successive del racconto chiarirà la stessa Lighea in relazione alla propria figura in un dialogo riportato dal professore a Corbera.

una incantazione che mi predisponessa al prodigio. Questo venne a compiersi la mattina del cinque Agosto, alle sei³¹.

Come si è tentato di mettere in evidenza, per bocca tanto di La Ciura (co-protagonista e narratore autodiegetico dell'incontro prodigioso con Lighea), quanto di Corbera, gli eventi riportati vengono presentati come rispondenti al vero, ma è il testo stesso a non permettere una piena e volontaria sospensione dell'incredulità.

Invece, il tasso variabile tra credito e critica negli scenari distopici di *Sirene*, implica la «insufficienza totale della razionalità in vigore» e, altrettanto, che il possibile «rinvio allegorico», portatore di senso, «si present[i] sotto forma di problema aperto». Dunque, stando alle categorie proposte da Orlando, l'accostamento è con il «soprannaturale di imposizione». In effetti, la presenza soprannaturale nell'opera, tanto in relazione alla figura delle sirene quanto agli esemplari maschi della specie, simili a inerti dugonghi³², «tende ad affermarsi come assoluta»³³. Le possibili spiegazioni (critica della scrittrice ai problemi ambientali del presente, alla sopraffazione maschile sulla donna, al predominio antropocentrico sulla natura) sono quindi tutte tanto plausibili quanto parziali. D'altra parte, nel caso del romanzo di Pugno, il soprannaturale può contemplare quale possibile esito lo straniamento del lettore. Infatti, stando alla proposta di Scaffai:

Ogni vero straniamento porta a una rivelazione, la più importante delle quali è che ognuno è l'"altro" di qualcuno, ognuno è straniero, alieno, specie estranea per chi guarda e giudica da un altro punto di osservazione, nello spazio o nel tempo. [...] Ciò è sempre vero, realmente vero, senza condizioni, quando "io" e "altro" appartengono entrambi alla specie umana; ma può essere paradossalmente vero, in forma di esempio e allegoria, anche quando l'altro è un "soggetto" di ordine diverso, naturale o soprannaturale.³⁴

³¹ Ivi, rispettivamente p. 419 e p. 421.

³² Nel romanzo di Pugno gli esemplari maschi della specie sono grossi animali simili ai pinnipedi già ricordati con cui le sirene vengono fatte accoppiare. Nella narrazione si specifica che, dopo la monta, vengono divorati dalle sirene.

³³ F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 119: «L'insufficienza della razionalizzazione del mondo sembra farsi totale. In esso infatti la presenza del soprannaturale tende ad affermarsi come assoluta e violenta. E il rimando a realtà altre si fa meno definitivo, più precario il rinvio allegorico a referenti storici». Cfr. anche GIANNI IOTTI, *Soprannaturale e letteratura* («*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme di Francesco Orlando*», Einaudi 2017), «Studi Francesi», LXIII, 187 (2019), pp. 126-129, p. 129: «Vale a dire che nella modernità più vicina a noi il soprannaturale letterario si dota di un potenziale simbolico inedito, relativamente indipendente dai suoi contenuti specifici tradizionali; un potenziale sostanziato dalla consapevolezza che il pensiero razionale funziona complementariamente a una serie di istanze che tendono continuamente a ribaltarne i fondamenti logici e a metterne in questione – con effetti più o meno perturbanti – le conquiste».

³⁴ NICCOLÒ SCAFFAI, *Letteratura ed ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017, p. 14 (corsivi nel testo). In relazione al perturbante e alla tematica ecologica nella produzione in prosa della scrittrice di *Sirene*, si veda anche ERIKA LUCCHESI, «*Il romanzo è uno specchio magico*». *La narrazione perturbante di Laura Pugno*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Padova, 2018, url http://tesi.cab.unipd.it/61527/1/Erika_Lucchese_2018.pdf [ultima consultazione 16/12/2021].

Nell'economia del romanzo, la nascita di Mia, nata dall'unione di una sirena e del custode delle vasche di allevamento, Samuel, si fa per il personaggio umano esempio di straniamento interno alla vicenda stessa:

La piccola sanguemisto – era una femmina – era sgusciata dall'utero come una medusa traslucida, e la madre aveva lacerato la placenta con i denti. [...] Quello che aveva visto lo aveva lasciato senza fiato. La forma del corpo, la coda, le minuscole mani palmate, la piccola sanguemisto aveva tutto della sirena. Solo i tratti del viso erano quasi umani.³⁵

Eppure, nel corso della narrazione, il meccanismo di straniamento subisce un cambio di verso: se la sirena madre, appartenente alla specie mezzo-albina, rappresenta una piena alterità rispetto all'uomo, Mia è, invece, una «sanguemisto». Il volto del vero *monstrum* è, infatti, quello di Samuel, il quale da umano diventa disumano nel momento in cui stupra sia l'assolutamente altro sia l'assolutamente vicino, dunque la sirena e la propria figlia. A essere più spaventosa non è la violenza delle sirene dopo l'accoppiamento, bensì la mostruosità che alberga nel protagonista.

Se il dispositivo di straniamento si modifica nel corso della narrazione, a restare permanente è, dunque, l'effetto perturbante prodotto dalle donne-pesce, a un tempo familiari e distanti, tanto sul lettore quanto sui personaggi umani del romanzo³⁶. Stando alla definizione di Freud:

ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa sottile, quando appare realmente ai nostri occhi un qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato, e via di questo passo. Qui poggia anche buona parte del perturbamento che provocano le pratiche magiche³⁷.

La forte pulsione erotica suscitata dalle sirene sugli altri personaggi del romanzo, umani e di sesso maschile, racchiude sia il desiderio di sopraffazione sul diverso (in un senso duplice, ovvero in quanto donne e in quanto, per metà, ittiformi) sia una insita pulsione di morte:

³⁵ L. PUGNO, *Sirene*, cit., pp. 72-73.

³⁶ C. SKALLE, *Il futuro cannibale: riflessioni intempestive su Free Karma Food di Wu Ming 5 e Sirene di Laura Pugno*, cit., p. 101: «Nel caso dei due romanzi discussi in questo saggio, i cannibali non sono l'Altro diverso, selvaggio e primitivo dei resoconti degli esploratori delle Americhe, ma si trovano fra noi. Non sono soltanto simili a noi ma sono come noi: siamo noi stessi. Qui entra in gioco l'unheimlich, il perturbante, una tematica particolarmente sviluppata nel romanzo *Sirene* da cui traggio questa citazione: «Quello che faceva impazzire i consumatori di carne di sirena, come gli yakuza ben sapevano, era il gusto umami. Il quinto gusto. Conosciuto e sconosciuto allo stesso tempo» (Pugno 130). Nel futuro distopico del romanzo di Pugno non è il canto delle sirene omeriche a far impazzire l'uomo, ma il gusto noto e ignoto al tempo stesso della loro carne. I limiti fra l'esotico e il familiare, fra ciò che è 'barbarico' e ciò che è sicuro diventano permeabili, e forse risulta ancora più chiaro quello che Kilgour sostiene quando scrive che "the man-eating myth is still with us but as a story about ourselves" (10). Se i cannibali siamo noi, sia come soggetto che come oggetto dell'atto di divorarsi, allora dobbiamo chiederci che cosa ci raccontino questi due romanzi su noi stessi, sul nostro essere soggetto e oggetto di una violenza autodistruttiva».

³⁷ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri 1991, p. 297.

Intorno a lui, i maschi di sirena stavano per concludere la monta. Tra pochi istanti la mezzaalbina avrebbe cercato di ucciderlo. Quella consapevolezza lo eccitò ancora di più e svuotò il suo sperma nel corpo della sirena. Lei gli sembrò bellissima, una dea della morte.³⁸

Il connubio tra *Eros* e *Thanatos* è presente anche nel racconto di Tomasi di Lampedusa, ma si declina, piuttosto, a partire da una idealizzazione di Lighea e da un possibile accostamento della sirena all'immaginario archetipico al quale, tradizionalmente, rimanda³⁹. Oltre a ciò, il rapporto instaurato tra il giovane La Ciura e Lighea è dialogico e vive di una natura sentimentale lontana dalle idee di dominio e violenza, come accade in *Sirene*. Nel corso del primo incontro con il giovane La Ciura è proprio Lighea ad affermare di «non credere alle favole inventate» sulla propria specie, assicurandolo: «non uccidiamo nessuno, amiamo soltanto»⁴⁰. Anni dopo, nella cornice realistica del racconto, l'ormai affermato professore chiarirà a Corbera di aver amato «quanto cento dei vostri Don Giovanni messi insieme per tutta la vita», permettendosi anche una rara libertà d'eloquio a tal proposito: «E che amori! [...] lontani [...] dai falsi sospiri, dalle deliquescenze fittizie che inevitabilmente macchiano i vostri miserevoli baci»⁴¹.

La lettura di Reale, che vede in Lighea la coesistenza antitetica di due archetipi, quello della «Grande Madre» e quello dell'elemento «trasformatore, ancora ambiguo e pericoloso, dell'*Anima* primordiale» proprio «nel fascino della sua natura estatica e orgiastica»⁴², trova una coerente corrispondenza nella struttura del testo, costruito su vari piani di realtà. Infatti, le pagine in cui a farsi spazio è il racconto realistico si alternano a quelle nelle quali gli accenni e le digressioni riguardano il livello soprannaturale. Ovvero, laddove logica simmetrica e asimmetrica coesistono e le descrizioni esatte dei luoghi si rarefanno dando concretezza alla dimensione del mito incarnata da Lighea. Proprio quest'ultima propone «il ritorno allo stato originario della vita pre-egoica, in cui il "bambino è contenuto nell'unità costituita dalla madre, dal Sé e dal mondo"»⁴³ e del quale il mare, ancora una volta, rimanda al grembo materno e allo stadio amniotico. Il professore, incantato e conquista-

³⁸ L. PUGNO, *Sirene*, cit., p. 31.

³⁹ ANTONINO CUSUMANO, *Sirene o della metamorfosi in Divinità, santi, eroi, navigatori*, a cura di SEBASTIANO MANNIA, Palermo, Fondazione Buttiitta 2011, pp. 115-128, p. 117: «Figure femminili di straordinaria densità simbolica, le sirene, più e meglio di altre immagini, sembrano compendiare nella loro incerta e ibrida natura la cifra ambigua e contraddittoria del mito, lo statuto essenzialmente ossimorico di tutti i miti. Nel loro corpo per metà umano e per metà ferinamente divino, legano tutti gli elementi fondanti dell'architettura cosmologica: il cielo, l'acqua, la terra, congiungono Eros e Thanatos, risolvono in un indifferenziato *continuum* la vita e la morte. Creature di confine e di mediazione, incarnano per antonomasia, sia sotto l'aspetto semantico, sia sotto quello iconografico, la funzione eminentemente culturale della metamorfosi e della doppiezza, quell'ibridismo fecondo di significati e contaminazioni, quella *commixtio naturarum* o *concordia oppositorum* che rimanda ai processi di elaborazione e rappresentazione dell'alterità, tra realtà e immaginazione, attrazione e repulsione».

⁴⁰ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea*, cit., p. 422.

⁴¹ Ivi, p. 423.

⁴² BASILIO REALE, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio 1986, p. 46 (corsivi nel testo).

⁴³ Ivi, p. 42.

to da Lighea chiarirà che «quella ragazzina lasciva, quella belvetta crudele era stata anche Madre saggissima che con la sola presenza aveva sradicato fedì, dissipato metafisiche; con le dita fragili, spesso insanguinate mi aveva mostrato la via verso eterni riposi»⁴⁴, adoperando soprattutto il «maggiore dei suoi sortilegi»⁴⁵, la voce.

3 INCANTARE CON VOCE E VERSI

Destinato al fallimento, il tentativo messo in opera da Samuel di innestare in una nuova specie ibrida ciò che maggiormente ha connotato la storia evolutiva dell'uomo, il linguaggio articolato, prevede lo stupro della sirena che partorirà Mia, semi-umana e semi-sirena, troppo poco umana per parlare, troppo poco sirena per dimenticare il nuovo istinto della fonazione. Il linguaggio si fa parola inarticolata, né è in grado di radicarsi in ciò che umano non è⁴⁶. La capacità di comunicare attraverso le parole viene meno e la voce delle sirene si riduce a verso animalesco:

Voraci come la loro fama, domate e addomesticate, le sirene non cantavano per l'orecchio umano. A volte emettevano un verso stridulo di gabbiano o di foca, ma il loro canto vero era un richiamo ultrasonico che faceva impazzire i cani, e forse, per quanto impercettibile all'udito, anche gli uomini⁴⁷.

In altri termini, il *lógos* tace e l'afasia delle sirene sottolinea, una volta di più, che il mito e tutti i suoi insegnamenti tacciono nella vicenda vissuta dai protagonisti e vengono invece riproposti da Pugno al lettore, ma deformati, sovvertiti, capovolti. Proprio come capovolto, in un certo senso, è il mondo che fa da sfondo all'azione dei protagonisti, dove l'umanità vive sottoterra o nelle città sottomarine, dove il sole si è fatto nemico e dove si paga con il «cancro nero» il conto del surriscaldamento globale. L'azione si svolge, dunque, in un futuro nel quale un'umanità ormai malata ha ucciso e dimenticato se stessa, assassinando una funzione millenaria – il bisogno di raccontare storie⁴⁸ – e trovandosi così in balia del caos, da sola e in pericolo, senza più

⁴⁴ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea*, cit., p. 427.

⁴⁵ Ivi, p. 422.

⁴⁶ L. PUGNO, *Sirene*, cit., p. 129: «Samuel cercava di insegnarle a parlare. Sapeva che era un'impresa disperata. Anche se l'apparato fonatorio di Mia era in apparenza umano, non voleva dire che la sirena fosse in grado di parlare. Di sicuro mancava qualcosa, nel dna o nel cervello. O così gli diceva Hassan. Che aveva ragione, probabilmente. Come sempre. Ai tentativi di Samuel, Mia rispondeva con i suoi soliti versi rauchi, sgraziati, simili al richiamo delle foche, o alle strida dei gabbiani».

⁴⁷ Ivi, p. 12.

⁴⁸ Si tratta di una costante presente in diverse opere riconducibili al filone della distopia post-apocalittica, come in un bel graphic-novel di Gipi, nel quale la possibilità di narrare, di possedere un immaginario condiviso in grado di suscitare emozioni sembra perduto, come la capacità di leggere (GIPI, *La terra dei figli*, Bologna, Coconino Press-Fandango 2016); o nel romanzo di Arpaia dove il protagonista è un neuroscienziato che rintraccia fin dalla struttura del cervello umano il bisogno primordiale di raccontare, dunque disporre in un prima e in un dopo gli avvenimenti che ci riguardano (BRUNO ARPAIA, *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda 2016), infine non si può non ricordare l'ormai classico *Fahrenheit 451* nel quale il rogo di ogni libro, dunque del pensiero diventa un'imposizione cui è difficile sottrarsi (RAY BRADBURY, *Fahrenheit 451*, tr. It. Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori 1999).

la profondità offerta dalla memoria. Il mito diviene quindi irreparabilmente illeggibile. L'essere umano, ancor più delle sirene, in un futuro distopico, nell'oblio delle narrazioni, perde la propria identità più remota, quella delle storie tramandatesi per secoli. Il "silenzio delle sirene", a differenza di quanto accade anche nell'omonimo racconto di Kafka, non equivale a una beffarda indifferenza dell'entità soprannaturale, ma rimarca, al contrario, un sovvertimento dei rapporti di potere tra l'uomo e le sirene stesse. Dopo la violenza subita per opera di Samuel, Mia dà alla luce un essere per tre quarti umano, si nutre delle carni del padre carnefice, fuggendo nelle profondità marine e diventando la femmina alpha di un branco di sirene. Eppure:

Nell'acqua aperta dell'oceano, Mia soffiò.
Shhh–
Sss–
S–a–a
m–u.
S–a–m–u–u.
Samuel.

Quando era molto stanca, o lontana dal branco, le tornava in gola quel verso. Mia non soffiava mai davanti alle altre femmine, mai davanti alle beta. Non ricordava più che era il verso di Samuel.⁴⁹

Ciò che Mia soffia, al di là dell'apparenza, non è una parola, ma un verso animale, mancando infatti un referente preciso⁵⁰. La sirena, infatti, non sa che il suono emesso è il nome di Samuel, padre, stupratore e a sua volta vittima e nutrimento per la figlia in una perturbante spirale di violenza. Se «l'uomo è diventato un mostro parlante, [...] il nuovo essere umano parla soltanto come espressione di pulsioni e istinto» e spezza «l'ordine del linguaggio»⁵¹. A risultare spaventoso è il ridimensionamento della parola, che si condensa in un suono che non dice. Tuttavia, si chiarisce che Mia non emette mai quel verso in presenza delle altre sirene e, per quanto la sua mente non ricordi, è come se il solco causato dalla violenza si materializzasse anche in quel soffio involontario, nonostante l'assenza di memoria.

Ben diverso è, invece, il rapporto instaurato tra uomo e sirena nel racconto *Lighea*: il greco antico è per il professor La Ciura un terreno di incontro con il soprannaturale. La lingua studiata nelle sue complessità dal protagonista è il canale comunicativo che permette l'incontro. Lighea, oltre che con il sorriso e l'aroma, incanta con una voce

⁴⁹ L. PUGNO, *Sirene*, cit., p. 175.

⁵⁰ Per un approfondimento sull'inarticolato canto delle sirene nella tradizione classica cfr. A. GRIECO, *Atlante delle sirene*, cit., pp. 41-43. Cfr. inoltre, SILVIA ZANGRANDI, *Il gioco dell'apparire. Aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena*, «Sinestesiaonline», II, 6 (2013), pp. 1-9.

⁵¹ C. SKALLE, *Umanità e mostruosità: Una lettura di Sirene di Laura Pugno*, cit., p. 141. La studiosa propende per una lettura lacaniana sottesa alla volontà di Samuel di insegnare a Mia il proprio nome, infatti il padre per il bambino tramanda «le regole che governano il soggetto dall'esterno e porta quindi con sé la rottura della relazione duale tra il bambino e la madre nella fase dello specchio. La sostituzione linguistica e metaforica dell'identificazione speculare con la madre con il simbolico Nome-del-padre diventa il necessario passaggio all'ordine del simbolico. Quando il soggetto entra nel linguaggio, [...] entra allora nell'ordine simbolico» (Ivi, p. 140).

un po' gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli; come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il passaggio dei venti sulle onde lunari. Il canto delle Sirene, Corbera, non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce. Parlava greco.⁵²

Sebbene tempo e spazio del racconto non si muovano soltanto su un binario mitico, è pur vero che la prosa di Tomasi di Lampedusa sembra fondarsi proprio sulla nostalgia del protagonista di quell'estate straordinaria. L'attrazione per la voce, dunque, per la lingua della sirena, si conserva perfettamente nel ricordo:

Non soltanto nell'atto carnale essa manifestava una giocondità e una delicatezza opposte alla tetra foia animale ma il suo parlare era di una immediatezza potente che ho ritrovato soltanto in pochi grandi poeti. Non si è figlia di Calliope per niente⁵³.

La Ciura muore durante un viaggio per mare che lo avrebbe dovuto condurre al luogo scelto per una conferenza internazionale sulla civiltà ellenica in Portogallo. L'occasione, sfortunata soltanto in parte, gli permette di ricongiungersi all'elemento marino, dopo una vita intera, in un percorso circolare nel quale l'ideale α – gli albori della carriera dell'allora giovane studioso e la storia d'amore con la sirena – e l' ω – il convegno a fine carriera e il *nostos* marino – vengono a coincidere. Dopotutto, tanto l'uso del futuro con accezione esortativa («non dimenticherai»), quanto la confessione di Lighea

tutti hanno seguito il mio invito, sono venuti a ritrovarmi, alcuni subito, altri trascorso ciò che per loro era molto tempo. Uno solo non si è fatto più vedere [...]. Credo che non si sia fatto vedere non certo perché felice ma perché quando c'incontrammo era talmente ubriaco da non capir più nulla⁵⁴

chiariscono il legame dall'esito mortale e panico che, nonostante l'equivalente di «tanto tempo», parrebbe infine confermare il ricongiungimento tra il professore e la sirena⁵⁵. In questo è possibile rintracciare non l'inganno della donna-pesce, ma l'avverarsi di quella che se non può definirsi profezia, è quantomeno il compimento di un desiderio lungo quanto una vita intera proprio nel momento in cui questa si trova nella parabola discendente. Infatti, lo stesso La Ciura affermerà convintamente: «non io certo sarò il secondo

⁵² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea*, cit., p. 422.

⁵³ Ivi, p. 425.

⁵⁴ Ivi, p. 426.

⁵⁵ Ivi, p. 425: «"Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti; sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me da quella del merluzzo di dianzi a quella di Zeus, e in me radunate ridiventano vita non più individuale e determinata ma panica e quindi libera". Poi diceva: "Tu sei bello e giovane; dovresti seguirmi adesso nel mare e scamperesti ai dolori, alla vecchiaia [...]. Io ti ho amato e, ricordalo, quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più, non avrai che da sporgerti sul mare e chiamarmi: io sarò sempre lì, perché sono ovunque, e il tuo sogno di sonno sarà realizzato"».

a non ubbidire al suo richiamo, non rifiuterò questa specie di Grazia pagana che mi è stata concessa»⁵⁶. Inoltre, sia da considerare che «benché delle sciagure fossero state immediatamente messe in mare, il corpo non era stato ritrovato». Il professore sembra dissolversi e scomparire nel mare, come anni addietro – ma, da un punto di vista testuale, soltanto qualche riga prima – Lighea si era buttata «nello zampillare iridato», tanto che La Ciura racconta a Corbera di non averla vista ricadere e che addirittura «sembrò che si disfacesse nella spuma»⁵⁷. Se Venere nasce dalla spuma del mare, Lighea si dissolve nello stesso elemento, la cui matrice di bellezza è comune per l'accademico: la nostalgia del mito e della lingua greca cui La Ciura si dedica interamente e con i quali diventa tutt'uno dopo aver raccontato la propria storia a Corbera. Diversamente, nel mito degradato di Pugno, Mia ripete un verso, ma emblematicamente la sua mente è «tabula rasa»⁵⁸; mentre i libri del senatore La Ciura, donati all'Università di Catania secondo volontà testamentaria, «depositati nel sottosuolo dell'Università», per un motivo tristemente concreto, ovvero la mancanza di fondi per l'acquisto delle scaffalature, «vanno impudridendo lentamente»⁵⁹. Forse, dopotutto, le sirene rimodulano voce e versi cantando attraverso altri canali, svelando così l'insufficienza mnestica e narrativa del linguaggio umano.

⁵⁶ Ivi, p. 427.

⁵⁷ Ivi, p. 428.

⁵⁸ L. PUGNO, *Sirene*, cit., p. 176.

⁵⁹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea*, cit., p. 428.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARPAIA, BRUNO, *Qualcosa, là fuori*, Milano, Guanda 2016.
- BARINA, ANTONELLA, *La sirena nella mitologia: la negazione del sesso femminile*, Padova, Mastrogiacomo-Images 70 italian 1980.
- BETTINI, MAURIZIO, SPINA, LUIGI, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi 2007.
- BOCCALI, RENATO, MORETTI, SIMONA, ZANGRANDI, SILVIA, *La sirena in figura. Forma del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron 2017.
- BOOKER, KEITH, *The dystopian impulse in modern literature. Fiction as social criticism*, Westport, Greenwood 1994.
- BRADBURY, RAY, *Fahrenheit 451*, tr. It. Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori 1999.
- CANTARELLA, EVA, *Itaca. Eroi, donne potere tra vendetta e diritto*, Milano, Feltrinelli 2011.
- CANTARELLA, EVA, *Ippopotami e sirene. I viaggi di Omero e di Erodoto*, Milano, Utet 2014.
- CARASSITI, ANNA MARIA, *Dizionario di mitologia greca e romana*, Roma, Newton & Compton 1996.
- COCO, EMANUELE, *Il circo elettrico delle sirene*, Torino, Codice 2012.
- ID., *Dal cosmo al mare. La naturalizzazione del mito e la funzione simbolica. Sirene, natura e psiche*, Firenze, Olschki 2017.
- CORTI, MARIA, *Il canto delle sirene*, Milano, Bompiani 1989.
- CUSUMANO, ANTONINO, *Sirene o della metamorfosi in Divinità, santi, eroi, navigatori*, a cura di SEBASTIANO MANNIA, Palermo, Fondazione Buttitta 2011, pp. 115-128.
- DE FOURNIVAL, RICHARD, *Bestiario d'amore*, Roma, Carocci 2020.
- DE MANDEVILLE, JEAN, *Il libro delle meraviglie del mondo*, edizione critica di Christiane Deluz, Parigi, CRNS 2000.
- DE SETA, ILARIA, *Spazi reali e spazi fantastici in Lighea*, «O.B.L.I.O», V, 17 (2015), pp. 12-19.
- DE THAÛN, PHILIPPE, *Le bestiaire*, Lund, H. Möller, 1900, consultabile presso l'archivio online dei manoscritti della Harvard University al link: <https://archive.org/details/lebestiairedephoothagoog/page/n26/mode/2up> [ultima consultazione 09/05/2022].
- DI MALMESBURY, ADELMO, *Liber monstrorum*, Bari, Prinz Zaum 2021.
- DI PAOLO, MARIA GRAZIA, *For a new reading of Lampedusa's "Lighea"*, «Merveilles & contes», May 1993, Vol. 7, No. 1, pp. 113-132.
- FREUD, SIGMUND, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri 1991.
- GIPI, *La terra dei figli*, Bologna, Coconino Press-Fandango 2016.
- GRIECO, AGNESE, *Atlante delle sirene. Viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*, Milano, il Saggiatore 2017.
- IOTTI, GIANNI, *Soprannaturale e letteratura ("Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme di Francesco Orlando"*, Einaudi 2017), «Studi Francesi», LXIII, 187 (2019), 126-129.
- LAO, MERI, *Il libro delle sirene*, Roma, Di Renzo Editore 2000.
- MANCINI, LUIGI, *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche*, Bologna, Il Mulino 2005.
- MATT, LUIGI, *Una gelida distopia. Le Sirene di Laura Pugno*, Treccani magazine, 26/09/2019, URL: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html [ultima consultazione 25/09/2021].

- MOLESINI, ANDREA, *La voce indivisa. Osservazioni su Lighea*, in *Indagini otto-novecentesche*, a cura di ANDREA MOLESINI, Firenze, Olschki 1983, pp. 309-315.
- MUZZIOLI, FRANCESCO, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi 2021.
- OMERO, *Odissea*, XII, trad. It. Giuseppe Aurelio Privitera, Milano, Mondadori 2007.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1975.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino 1983.
- ORLANDO, FRANCESCO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi 2017.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, trad. It. Guido Paduano, Milano, Mondadori 2007.
- PAGETTI, CARLO, *Dalle sabbie di Marte alle rovine di Milano*, in *Tirature 03. I nostri libri. Letture d'oggi che vale la pena di fare*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore-Fondazione Mondadori 2003, pp. 90-99.
- POLICASTRO, GILDA, *Una promettente fiaba nera di Laura Pugno*, «Alias», supplemento de «Il Manifesto», 17 ottobre 2009, p. 23.
- PUGNO, LAURA, *Sirene*, Venezia, Marsilio Editori 2017, formato Ebook.
- REALE, BASILIO, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in «Lighea» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Palermo, Sellerio 1986.
- SAVORGNAN CERGNEU BRAZZA, FABIANA, *Le sirene in Tomasi di Lampedusa e le possibili fonti*, «Le Simplegadi», XVI, 18 (2018) DOI: 10.17456/SIMPLE-105.
- SCAFFAI, NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017.
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, «Allegoria», XX, 57 (2008).
- SKALLE, CAMILLA, *Umanità e mostruosità: Una lettura di Sirene di Laura Pugno*, «Il Verri», LVI (2011), pp. 134-143.
- SKALLE, CAMILLA, *Il futuro cannibale: riflessioni intempestive su Free Karma Food di Wu Ming 5 e Sirene di Laura Pugno*, «Quaderni d'italianistica», Vol. 39, no. 1, 2018, pp. 95-110.
- STÄUBLE, ANTONIO, *Tempo e spazio in Lighea di Tomasi di Lampedusa*, «Studi Novecenteschi», XIX, 43/44 (1992), pp. 195-205.
- GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Lighea* (o *La sirena*) in *Opere*, Milano, Mondadori 1995.
- TREVI, EMANUELE, *Da Laura Pugno dettagli oscuri di un medioevo apocalittico*, «Il Manifesto», 12 luglio 2007, p. 15.
- ZAMBON, FRANCESCO (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana. Testi originali a fronte*, Milano, Bompiani 2018.
- ZANGRANDI, SILVIA, *Il gioco dell'apparire. Aggiornamenti novecenteschi del mito della sirena*, «Sinestesiaonline», II, 6 (2013), pp. 1-9.



PAROLE CHIAVE

Sirene; donne; soprannaturale; Laura Pugno; Giuseppe Tomasi di Lampedusa



NOTIZIE DELL'AUTORE

Arianna Mazzola è dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi del Molise con un progetto sulla rappresentazione dell'America nel reportage di viaggio di scrittori italiani dal primo Novecento all'estremo contemporaneo. Si è formata presso l'Università degli Studi di Padova per il corso di laurea triennale in Lettere Moderne e per la magistrale in Filologia Moderna ha discusso presso lo stesso ateneo una tesi in Letteratura italiana contemporanea dal titolo: *L'occhio della memoria. Tema, forma e conoscenza nei romanzi di Giuseppe Dessì* (relatore: Emanuele Zinato, correlatore: Franco Tomasi). I suoi interessi di ricerca sono rivolti allo studio di generi, temi, idee e forme nel romanzo realista e modernista; si occupa inoltre dello studio della temporalità nella prosa, del rapporto letteratura/scienza e della letteratura del secondo Novecento e dell'estremo contemporaneo. Suoi lavori sono in via di pubblicazione presso «Studi medievali e moderni» e «La ricerca folklorica».

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ARIANNA MAZZOLA, *Il linguaggio delle sirene tra voce e verso. Appunti per una comparazione tematico-stilistica delle regine del mare*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



RIPRODURRE IL CANTO DELLE SIRENE VITTORIO BODINI TRADUCE RAFAEL ALBERTI

VALENTINA TOMASSINI – *Università di Siviglia*

A partire dall'ipotesi di una possibile identificazione tra sirene e traduzioni in quanto "incarnazioni" dell'Altro, il presente articolo intende mettere a fuoco queste creature marine nelle traduzioni italiane realizzate da Vittorio Bodini per l'antologia delle Poesie di Rafael Alberti (1964). La dualità protesa verso la conciliazione degli opposti- terra e mare, lingue e culture- che riguarda i due elementi, di fatto potrebbe anche essere letta come l'emblema di uno scontro tra identità e alterità che si risolve a favore di quest'ultima nella sua irriducibile essenza, fino ad assurgere a vero e proprio trait d'union tra la simbologia femminile e l'immaginario tipicamente associato alla traduzione poetica. In effetti, nel suo configurarsi come genere a metà tra invenzione e riproduzione, la traduzione sembrerebbe reinterpretare l'equilibrio complementare rappresentato dalla natura duplice delle sirene. Limitandoci, dunque, ad alcuni esempi testuali rilevanti in cui compaiono le «sirenitás», tenteremo di verificare le modalità con cui queste donne archetipiche sono state trasferite nel contesto d'arrivo. In questo modo, emergerà la polisemia di tali figure nel loro legame con l'iconografia femminile del mare e, allo stesso tempo, con i concetti di ibridismo, metamorfosi e canto propri anche della traduzione poetica.

Starting from the hypothesis of a prolific identification between mermaids and translations as embodiments of otherness, this article aims to focus on both elements through the analysis of these sea creatures into the Italian translations made by Vittorio Bodini for Rafael Alberti's anthology Poesie (1964). The interior contrast (earth/sea, languages/cultures) that concerns our study could be interpreted as the emblem of a struggle between identity and otherness that leads to the triumph of the last one, so that it could link feminine symbolism and poetic translation's imagery. Actually, as a genre made of both invention and reproduction, translation seems to maintain the same complementary balance of mermaids' nature. For this reason, we would try to show how these archetypic women were translated to the target context thanks to some relevant examples where the «sirenitás» can be found. In so doing, the polysemy of these figures will emerge in its bond with feminine iconography of the sea and, at the same time, with the concepts of hybridism, metamorphosis and singing which are also typical of poetic translation.

I INTRODUZIONE

Come tutti i miti, anche quello delle sirene¹ sembrerebbe essere sorto in risposta al bisogno umano di dare un volto all'inconoscibilità dell'Altro e all'incertezza che ne consegue: l'ibridismo di queste figure metà donna e metà pesce, dunque, assieme a tutte le altre caratteristiche mostruose che sono state

¹ Sul mito delle sirene, cfr., ad esempio, GIOVANNI PATRONI, *Intorno al mito delle sirene*, in «Rivista di filologia e d'istruzione classica», n. 19 (1891), pp. 321-340; ANNA MARCHIOLO, *Il mito delle sirene: le sirene nella tradizione classica*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 74 (1997), pp. 9-13; GILDA TENTORIO, *Il canto delle Sirene: fortuna di un mito letterario da Omero alla poesia neogreca del '900: alcuni esempi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, 2003; FRANCO MOSINO, *Il mito delle Sirene nell'antichità: da donne-uccello a donne-pesce*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 110 (2006), p. 10; MAURIZIO BETTINI, *Il mito delle Sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Milano, Mondolibri, 2008; ELISABETTA MORO, *Le incantatrici. Ibridazioni sireniche*, in «Il mare e il mito», Napoli, M. D'Auria Editore, 2010, pp. 127-156; SIMONA MORETTI, RENATO BOCCALI E SILVIA ZANGRANDI, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Patron Editore, 2017; ELISABETTA MORO, *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 2019.

loro attribuite, assolverebbe a una specie di funzione esorcizzante che, nel corso degli anni, ha spesso assunto il volto della subordinazione di genere.² Tale tratto non deve stupire se pensiamo che i simboli archetipici furono concepiti quasi esclusivamente da società patriarcali ed etnocentriche³ che, in quanto tali, percepivano come “diverse” -e, quindi, potenzialmente pericolose- la componente femminile e anche le varie lingue-culture con cui entravano in contatto. Il legame tra questi due elementi emerge ancor più dinanzi al loro potere creativo -non a caso, racchiuso nelle rispettive voci- e dalla mutabilità imprevedibile che esso comporta: così come non è possibile arginare la pervasività del canto attraverso cui si esprimono le sirene, allo stesso modo le culture rifuggono dal controllo delle barriere imposte, diffondendosi per mezzo delle traduzioni dei propri testi. Tale capacità generatrice appare estremizzata nel caso della traduzione poetica, la quale si configura letteralmente come prodotto creativo (*poïesis* significa appunto “produrre”, “creare”), fino ad indurre il coinvolgimento artistico di colui che si accinge a trasportarla da una lingua all'altra.⁴ Proseguendo sul filo delle analogie, è inoltre noto come sin dall'antichità i versi del poeta siano stati associati al suo *canto*⁵ per l'accompagnamento musicale con cui venivano rivolti al pubblico: sembra essere questa la ragione per cui ancora oggi essi afferiscono alla sfera del dionisiaco, in cui rientrano peraltro anche le stesse sirene. Tra le tante etimologie proposte per quest'ultimo termine, infatti, «molti convergono nel considerarla la “voce che incanta” facendo derivare la parola *sirein* dal radicale semitico *sir*: “incantamento”, “canto magico”». ⁶ È questo potere affabulatorio riconosciuto al *canto* ad indurci a guardare alla poesia tradotta come al vertice delle simmetrie evocative esposte fin qui: non solo per la nozione polisemica di “trasporto” cui può essere ricondotta (nel senso di trasfe-

² Il tema dell'alterità del femminile è stato ampiamente trattato anche dal punto di vista filosofico, come emerge in ANTONELLA FIMIANI, *Femminilità, alterità e desiderio in Søren Kierkegaard. Un'analisi del ruolo e dell'importanza del femminile nella dialettica degli stadi*, «Vita e pensiero. Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», n. 4 (2007), pp. 655-680; PAOLO SCOLARI, *Identità/alterità. Nietzsche e il mondo del femminile*, in «Rassegna storiografica decennale», vol. III, Villasanta, Limina Mentis, 2018, pp. 191-203. Non si dimentichi, inoltre, che Simone de Beauvoir, ad esempio, concepisce la relazione tra i due sessi come un'occorrenza della più ampia dicotomia “identità-alterità”, denominando, non a caso, il sesso femminile come secondo sesso, essenzialmente “altro” rispetto alla prospettiva maschile da cui proviene quella stessa categorizzazione (cfr. SIMONE DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Parigi, Gallimard, 1949).

³ Sarebbe sufficiente, al riguardo, soffermarsi sul concetto di violenza simbolica tratto da PIERRE BORDIEU, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2014 o sul volume di GERDA LERNER, *The Creation of Patriarchy*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

⁴ Tra i più recenti studi sull'importanza della creatività letteraria in traduzione, ricordiamo quelli riuniti nel volume curato da PIETRO TARAVACCI intitolato *Poeti traducono poeti* (Trento, Università degli Studi di Trento, 2015). Sul fronte ispanico, si vedano inoltre: JENARO TALENS, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra, 2000 o JAIME SILES, *Poesía y Filología*, in «La Torre del Virrey: revista de estudios culturales», n. 12 (2012), pp. 71-78.

⁵ Inoltre, ricordiamo come a partire dalle teorie fondamentali di Henri Meschonnic sulla centralità del ritmo in traduzione (ID., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982) siano sorti diversi studi sull'aspetto sonoro delle liriche tradotte. In particolare, tra gli ultimi, si veda: PIETRO TARAVACCI, *Musica 'de otros': poeti traduttori di poeti*, in *Soggetti situati*, a cura di ANITA FABIANI, STEFANIA ARCARA E MANUELA D'AMORE, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 47-69.)

⁶ ELISABETTA MORO, *Trasfigurazioni del mito*, in «Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa» (2005), p. 74, url https://www.unisob.na.it/ateneo/annali/2004-2006_4_Moro.pdf (consultato il 25 novembre 2021).

rimento tra le lingue-culture e di carica emotiva), ma soprattutto per la sua capacità di influenzare gli stili in uso e le poetiche dominanti nel contesto d'arrivo. In breve, il *trait-d'union* che permetterebbe di passare per traslato metaforico dalle sirene alla traduzione, ampliandone quindi il potenziale simbolico, è costituito dalla creatività con cui entrambi si esprimono in maniera imprevedibile, offrendo spesso un'alternativa allo *status quo* in cui versano le società patriarcali e i sistemi letterari⁷ senza gli stimoli offerti dal diverso da sé. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che la spinta al cambiamento è causa della loro stessa marginalizzazione: le sirene incarnano la minaccia dell'ignoto cui si accede valicando i limiti della conoscenza consentita, mentre la traduzione poetica ha da sempre convissuto con «una sorta di anatema che fin dalle origini della letteratura volgare è stato pronunciato da voci autorevoli del mondo culturale»,⁸ provocandone così un sostanziale screditamento su tutti i fronti. Nella fattispecie, la sua evoluzione teorica si è svolta all'insegna del superamento delle polarità⁹(fedeltà/infedeltà; *source-oriented/target-oriented*; lettera/senso ecc.), che in qualche maniera ne minavano il pieno riconoscimento a livello artistico, così come le dicotomie che riguardano le sirene (terra/mare o donna/animale, ad esempio) contribuiscono a sfumare la possibilità di una loro definizione univoca. È questa serie di rispondenze concettuali ad indurci ad analizzare più da vicino il legame tra i due elementi in questione all'interno di un caso emblematico, ovvero quello delle traduzioni delle poesie di Rafael Alberti realizzate da Vittorio Bodini, in cui le sirene costituiscono l'oggetto stesso delle versioni poetiche. Come si è accennato, il discorso della creatività letteraria nelle liriche tradotte ricopre un'importanza cruciale: durante la sua attività, in generale il traduttore deve ingegnarsi per mantenere vivo il ritmo del testo seppur in una lingua diversa, restando in una tensione tra ascolto e inventiva che, nel caso di Bodini, si risolve il più delle volte nella soluzione estrosa o comunque in linea con il codice poetico del contesto d'arrivo.¹⁰ In altre parole, potremmo parlare di una vera e propria complementarietà tra due *canti*, ma con funzioni diverse: mentre il primo, quello delle sirene, rappresenterebbe il “movente”, l'origine dell'*incanto* appunto, il *canto* del traduttore, invece, è più una trasposizione, una melodia che si propone di aderire a quella di partenza senza dissiparne il valore estetico. Va detto, tuttavia, che questo ruolo delle sirene albertiane emerge esclusivamente attraverso il dialogo con il suo traduttore, dato che, in un primo momento, il loro fine letterario coincideva più che altro con una “condensazione” iconografica della dialettica mare/terra a cui può essere ricondotta la

⁷ Sulle dinamiche che regolano i vari sistemi letterari si rimanda in particolare alla teoria del polisistema: cfr. ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Polysystem theory*, in «Poetics Today», vol. I, n. 1-2 (1979), pp. 287-310.

⁸ MATTEO LEFÈVRE, *Traduzione poetica e poetica della traduzione. Giovan Battista Conti e la riscrittura neoclassica di Garcilaso*, in *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, a cura di MONICA LUPETTI, VALERIA TOCCO, Pisa, Edizioni ETS, 2016, p. 55. Dello stesso autore, a proposito del tema della creatività in traduzione, si veda anche: ID., *José Agustín Goytisolo traduciendo a Cesare Pavese* in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 14 (2020) doi <https://doi.org/10.15168/t3.v0i14.431> (consultato il 21 novembre 2021).

⁹ Cfr. FRANCO BUFFONI, *La traduzione del testo poetico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di ID., Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 11-30.

¹⁰ Non a caso, VALERIO NARDONI nel suo studio intitolato *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro* (in *Poeti traducono poeti*, a cura di P. TARAVACCI, cit. pp. 147-161) individua la fisionomia di Bodini come un *exemplum* della figura del poeta-traduttore.

poetica dell'autore, con tutta la tensione ambivalente che ne deriva. La dualità protesa verso la conciliazione degli opposti potrebbe a questo punto essere letta anche nel senso di uno scontro tra identità e alterità che si risolve a favore di quest'ultima nella sua imperscrutabile e irriducibile essenza, fino a rinsaldare in maniera decisiva il vincolo tra la simbologia femminile -marina, in questo frangente- e l'immaginario tipicamente associato alla traduzione poetica. Del resto, come vedremo nei prossimi paragrafi, la convivialità che impronta il meccanismo traduttivo si riverbera anche sul piano esistenziale delle personalità in gioco: i due poeti, infatti, intrattennero un lungo sodalizio nella Roma degli anni Sessanta, suggellato anche dallo scambio di alcune traduzioni reciproche, spesso circostanziali, la cui traccia più cospicua è rappresentata dalle versioni che l'autore italiano mise a punto e pubblicò durante quel periodo. Tra queste, annoveriamo in particolare l'antologia *Poesie*,¹¹ edita da Mondadori nel 1964, su cui è incentrato il presente studio: la scelta è motivata non solo dall'interesse letterario del lavoro, ma anche dalle rivelazioni implicite che esso veicola a proposito della ricezione e valutazione dei testi da parte del traduttore che li ha selezionati. Inoltre, curiosamente, l'antologia fu anche mediatrice del primo incontro a Milano tra i due, pochi mesi dopo l'approdo di Alberti in Italia negli anni dell'esilio, durante la festa organizzata dalla stessa casa editrice proprio per celebrare la comparsa del volume. Sebbene quest'ultimo non corrisponda del tutto a un'iniziativa del traduttore (pare che la proposta, di fatto, sia stata di Vittorio Sereni, all'epoca direttore letterario della casa milanese), al suo interno è possibile cogliere implicitamente la sua opinione critica rispetto alla produzione dell'amico ed il suo "gusto" personale, in grado di giustificare in parte l'approccio creativo adottato. Ancora una volta, dunque, nel suo configurarsi come genere autonomo, a metà tra invenzione e riproduzione, la traduzione sembrerebbe interpretare quello stesso equilibrio complementare simbolicamente rappresentato dalla natura duplice delle sirene. Al fine di dare ulteriore sostanza al parallelismo ipotizzato, ci soffermeremo infine su una serie di esempi testuali rilevanti in cui compaiono le «*sirenitás*», utili a verificare le modalità con cui queste donne archetipiche sono state trasferite nel contesto meta. Emergerà così il potenziale polisemico di tali creature oltre la tradizionale simbologia femminile del mare, che le vede associate a quegli stessi concetti di *ibridismo*,¹² *me-*

¹¹ RAFAEL ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1964.

¹² Sulla traduzione come ibrido si vedano, ad esempio: MARÍA DEL CARMEN ÁFRICA VIDAL CLARAMONTE, *Traducción e hibridación: escritoras y traductoras del entre*, in *Traducción e interculturalidad: actas de la Conferencia Internacional "Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización"*, a cura di ASSUMPTA CAMPS, LEW ZYBATOW, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 303-311; SHERRY SIMON, *Hybridity and translation*, in *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, a cura di YVES GAMBIER, LUC VAN DOORSLAER, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 49-53.

*tamorfofi*¹³ e *canto*¹⁴ entro cui è possibile inquadrare anche la traduzione poetica.

2 DUE POETI DEL MEDITERRANEO

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, occorre fare il punto sulla comunione umana, poetica e linguistica fra il traduttore pugliese Vittorio Bodini e il poeta andaluso Rafael Alberti, su cui si innestano in parte anche le connessioni complementari tra terra e mare e tra lingue e culture simboleggiate rispettivamente dalle sirene e dalle traduzioni. Oltre alla comune attività poetica, di fatto, all'origine del sodalizio in questione risiede un'unità composita e primitiva come quella mediterranea, descritta spesso nelle sue implicazioni più dirette sulla contrastante e poliedrica condizione del Sud. Entrambi gli autori, non a caso, provengono da due città meridionali, quali Lecce e Cadice, caratterizzate da una millenaria storia di commistione culturale tra popoli che le avvicina molto nella fisionomia linguistico-culturale, mentre, sul piano geografico, l'incontro fertile tra due lembi di mare le rende, in un certo qual modo, terre di un confine "equoreo". Tale dualità, del resto, è insita nell'etimo stesso di questo bacino in mezzo alle terre, al punto da consentire ai due poeti di assimilare la propria mediterraneità sotto il segno di due elementi opposti: la terra per Bodini e il mare per Alberti. Non si tratta di una vera e propria antitesi, in sostanza, dal momento che tanto il mare vivificatore del poeta spagnolo quanto l'aspra terra del poeta-traduttore italiano traggono origine dallo stesso meccanismo di scrittura, comunicando sulla "riva" le infinite variazioni di un paesaggio più che mai interiore. Il mare e la terra, infatti, non sono concretamente presenti al momento della scrittura, ma accompagnano l'itinerario poetico di ognuno sotto forma di ricordo nostalgico, quasi una sineddoche dell'ambientazione in cui si è svolta l'infanzia ormai perduta. L'assenza degli stimoli reali da cui si dipana il canto contribuisce alla "transitabilità" della poesia dei due autori, nonostante le divergenze prospettiche: tanto Alberti mitizza la sua patria lontana, invocando la fusione panica con le acque gaditane solo quando non può più immergersi materialmente in esse, quanto Bodini critica a distanza gli aspetti più radicali del Salento, sintetizzati da una terra desolata, inerte, tratteggiata quasi per negazione.¹⁵ In pratica, sembrerebbe di assistere a un'illusione ottica, a una focalizzazione monoculare: sull'orlo della stessa costa mediterranea i due poeti si danno le spalle, inquadrano il Sud nella sua contraddittorietà; l'uno risaltandone il deside-

¹³ Il discorso sulle metamorfosi traduttive viene affrontato, tra i tanti, in: BERNARD SIMEONE, *Écrire, traduire en métamorphose: L'atelier infini*, Parigi, Verdier, 2014; ANTONIO PRETE, *All'ombra dell'altra lingua: ascolto, imitazione, metamorfosi*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di P. TARAVACCI, cit., pp. 25-37.

¹⁴ Tra gli studi che hanno sviluppato più a fondo la relazione tra poesia tradotta e canto, oltre a quello già menzionato di Pietro Taravacci sull'aspetto sonoro delle versioni liriche, si vedano anche: PHILIPPE JACCOTTET, *D'une lyre à cinq cordes*, Parigi, Gallimard, 1997; CHRISTINE LOMBEZ, *Avec qui traduit-on? Les imaginaires de la traduction poétique*, in «Itinéraires», n. 2-3 (2018) doi <https://doi.org/10.4000/itineraires.4561> (consultato il 27 novembre 2021); SIMONA POLLICINO, *Traduire la poésie pour Philippe Jaccottet ou l'idéal de la transparence*, in «La main de Thôt», n. 1 (2018), pp. 1-11, url <https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=181> (consultato il 27 novembre 2021).

¹⁵ «La pianura mirare a perdita d'occhi, | senza case, senz'alberi, senza una lettera: | livello di un'assenza a cui sole si sporgono | capre o spettri di capre morte da secoli, [...]» VITTORIO BODINI, *Foglie di tabacco*, 3, in ID., *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di ORESTE MACRÌ, Milano, Mondadori, 1983, p. 92.

rio di evasione, l'anelito di fuga rappresentato dall'altrove verso cui si dirigono le barche, e l'altro fossilizzandosi sulla rassegnazione di una rivoluzione impossibile, sull'amarezza di una lacerazione interiore che affonda nella secchezza millenaria del territorio.¹⁶ Ognuno dipinge il suo Sud, svela una faccia del Mediterraneo, pur rimanendo in ascolto di ciò che non riesce a vedere, aprendosi alle suggestioni della poesia dell'Altro. Tale premessa avvalorata ulteriormente la scelta di focalizzare questo studio su due aspetti liminari e ibridi quali le sirene e le traduzioni: se le prime rappresentano in un certo senso la sintesi figurativa del binomio empedocleo appena delineato, la traduzione, invece, in quanto strumento di contatto, si riallaccia alla sua funzione di dialogo consentendo alle due poetiche una prolifica contaminazione. Il Mediterraneo, in ultima analisi, quale culla delle due lingue-culture in gioco e origine del mito delle sirene di cui si riproduce il canto, sembrerebbe costituire lo sfondo ideale da cui inquadrare gli elementi presi in esame. Al di là di queste osservazioni relative alla forma mentis dei due autori, è bene specificare come questa collaborazione intellettuale mantenga in ogni caso attivo anche un proprio sostrato concreto, quello della Roma degli anni Sessanta, entro cui si svolse parte dell'attività creativa di entrambi.

2.1 PRIMO INCONTRO E NASCITA DI UN'AMICIZIA

Il primo incontro reale tra il traduttore e il poeta tradotto sembra essersi svolto all'insegna del viaggio: di fatto, con motivazioni diverse, entrambi avevano lasciato la propria terra, per poi ritrovarsi in uno spazio bagnato da quello stesso Mediterraneo che fa da cornice ai loro versi e ne favorisce lo scambio. Più precisamente, i due si conoscono finalmente di persona in Italia, centro geografico dell'intero bacino, in cui il connubio tra terra e mare, ovvero i due poli della prima raccolta albertiana, *Marinero en tierra* (1924),¹⁷ sembra essere la nota prevalente a livello paesaggistico. Prima ancora del rapporto umano, dunque, tra i due poeti si innesca una vera e propria "affinità elettiva" attraverso l'immaginario poetico: leggendo i testi del poeta spagnolo, il traduttore sente palpitar il suo stesso legame ambivalente con la natura pugliese, la contraddittoria condizione umana che riguarda qualsiasi Sud. Non a caso, dunque, il primo contatto verbale tra i due ha per oggetto proprio il tentativo di materializzare questa congenialità per mezzo della traduzione: in effetti, nella prima lettera inviata ad Alberti il 3 settembre 1959, Bodini chiede l'autorizzazione a realizzare alcune versioni dei suoi componimenti per *I poeti surrealisti spagnoli*,¹⁸ invitando l'autore a ricostruire il percorso

¹⁶ Che il Sud dei due poeti corrisponda a un unico spazio mediterraneo visto da due diverse angolazioni lo conferma lo stesso Alberti: «Mucho tenía Vittorio de andaluz. Y de la cal de su ensalzado y áspero Sur italiano, de sus encalados y rutilantes pueblos, pertenecientes como los andaluces a esa civilización mediterránea de lo blanco y azul, de los olivos y viñedos, le vino su hermandad, su identificación con nosotros, poetas del sur, arábigoandaluces, sino que en Bodini la visión de ese Sur más crítica y amarga que la nuestra de antes de la guerra civil, consciente él ya de las condiciones dramáticas en que por allí se vive» RAFAEL ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini, Atti dei convegni di Roma (1-2-3 dic. 1980), Bari (9 dic. 1980), Lecce (10-11-12 dic. 1980)*, a cura di ORESTE MACRÌ, ENNIO BONEA E DONATO VALLI, Galatina (LE), Congedo Editore, 1984, p. 613.

¹⁷ R. ALBERTI, *Marinero en tierra. Poesías* (1924), Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

¹⁸ VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.

delle sue letture e dei suoi contatti con il surrealismo francese.¹⁹ Al di là della prima corrispondenza epistolare, tuttavia, non sembra sussistere una versione univoca riguardo al momento in cui ebbe luogo la conoscenza effettiva tra i due, poiché per Bodini il primo incontro in un albergo di Milano nel 1962 racchiudeva già in potenza tutti i presupposti di un'amicizia futura; mentre Alberti si sofferma, un paio di anni dopo, sulla già ricordata festa del 1964 in occasione della comparsa dell'antologia bodiniana delle sue *Poesie*,²⁰ definendola «inolvidable encuentro. Inicio de una verdadera amistad». ²¹ In particolare, per il poeta leccese l'emozione del primo dialogo faccia a faccia con l'autore di *Sobre los ángeles* è tale da dover essere riversata in un articolo dal titolo *Incontro con Rafael Alberti*,²² pubblicato sulla rivista «Il Mondo» nel gennaio di quello stesso anno. Ciò che colpisce maggiormente in questo scritto è come il mare costituisca ancora una volta il canale privilegiato della comunicazione e dello scambio:

dicevo fra me e me: è il mare di Alberti, come avrei detto è il cane di Alberti, o il giardino, la casa, la pantofola di Alberti. A volte ero contento d'esser là, e di vedere almeno il suo mare, non avendo potuto conoscer lui, altre volte mi vergognavo del mio losco pellegrinaggio e avrei voluto chiedergli scusa della mia degradata versione. Sì, compravo pianoforti e pensavo a Marinero en tierra.²³

L'identificazione tra Alberti e l'elemento equoreo è resa possibile dal forte impulso creativo che egli riceve dal dato vissuto e rievocato: Bodini sembra cogliere fino in fondo il radicamento del *canto* dell'amico poeta nella baia di Cadice in parte anche grazie al suo stesso vincolo con la regione del Salento. Tale profonda connessione con i luoghi della poesia prosegue inalterata anche nel nuovo polimorfo contesto romano, a partire dal quale va ricostruita la relazione tra i due, non solo a livello umano, ma anche letterario-immaginario. Infatti, l'ultima fase della vita di Bodini ha inizio proprio nel 1960 con il trasferimento a Roma, circa tre anni prima dell'arrivo degli Alberti in via Monserrato 20, presso «la casa de la amistad»,²⁴ nel vecchio quartiere spagnolo. Poco più tardi, nel 1965, gli Alberti si spostano nel cuore di Trastevere, in via Garibaldi 88, in una casa talmente frequentata da intellettuali, pittori e

¹⁹ Cfr. LAURA DOLFI (a cura di), *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico*, Parma, UniPR Co-Lab, 2015, p. 22.

²⁰ R. ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, cit.

²¹ R. ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini*, cit., p. 612.

²² VITTORIO BODINI, *Incontro con Rafael Alberti*, in ID., *I fiori e le spade: scritti civili (1931-1968)*, a cura di FABIO GRASSI, Lecce, Edizioni Milella, 1984, pp. 243-248.

²³ Ivi, p. 245.

²⁴ Così María Teresa León aveva soprannominato il suo primo appartamento romano per la grande affluenza di intellettuali e personalità di spicco che vi si riunivano, generando un ambiente confidenziale e collaborativo: «llaman a la puerta de esta casa nuestra de Roma personas que son como sueños que regresan. [...] Los vemos por vez primera, pero son ya conocidos nuestros, gentes de España» MARÍA TERESA LEÓN, *Memoria de la melancolía*, Barcellona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 40.

artisti da essere considerata «la vera ambasciata di Spagna in Roma».²⁵ Effettivamente, nei primi anni Cinquanta, la capitale iniziava a configurarsi come il motore unificante della ripresa culturale in Italia anche grazie alle numerose proposte artistico-letterarie che era in grado di offrire, quasi a coronamento del *boom* economico ormai diffuso su scala nazionale. In breve, senza contare chi si trovava lì solo di passaggio, la maggior parte dei cineasti, degli scrittori e dei pittori più in voga risiedeva nella città eterna, contribuendo così a quella vivacità rimasta iconica nell'immaginario collettivo. Proprio in questo clima si consolidò l'amicizia tra i due poeti, crescendo in profondità ad ogni nuova passeggiata notturna e naufragando nella confidenza privata di fronte ai bicchieri di uno dei tanti bar del posto. Tra l'altro, la dissacrante atmosfera trasteverina, scomposta, incorniciata dai miagolii dei gatti e dalle sozzure dei vicoli, diede anche forma alle due raccolte, *Metamor* di Bodini e *Roma, peligro para caminantes* di Alberti, con cui poi ciascuno ha consegnato la propria versione della Roma di quegli anni. Non stupisce, dunque, che una delle più riuscite traduzioni bodiniane dei testi dell'amico coincida con l'ultima opera, di cui conosceva in prima persona le premesse, i luoghi reali da cui prese spunto e le esperienze esistenziali che vi confluirono. Di fatto, sembrerebbe che ognuno ricercasse nell'alterità quel tanto di identificazione necessaria a proseguirne il *canto*, una sorta di assimilazione minima del diverso che ne sancisce in qualche modo l'irriducibilità: sul versante culturale, ad esempio, così come il poeta leccese si dichiarava «quasi spagnolo»²⁶ guardando all'orizzonte iberico attraverso una macroproiezione del suo Salento, Alberti rivelava «anch'io me ne verrò qui, dopo che avrò terminato i miei contratti in Argentina. Io sono un po' italiano, come sa, e poi la gente qui è come da noi»,²⁷ nella speranza di ritrovare qualcosa della sua regione nel vivace caos romano, «più vicino, più immerso nel chiarore mediterraneo, più prossimo in spirito ai litorali spagnoli, alle coste andaluse».²⁸ Ugualmente, nell'ambito della traduzione, ciascuno sembra prediligere i propri stilemi, quando non direttamente i propri interessi tematici, al punto tale che la selezione dei testi da tradurre avveniva a seconda della comunanza «emotiva» percepita in ognuno di essi. In particolare, l'esperienza traduttiva dei testi di Bodini da parte di Alberti appare piuttosto circoscritta,²⁹ ma comunque ispirata dalla sua specifica predisposizione alla costruzione del verso, tanto da poter essere

²⁵ IGNAZIO DELOGU, *Rafael Alberti: italiano, romano e anticolano*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VII (2010), p. 250.

²⁶ VITTORIO BODINI, *Madrileno a Madrid*, in ID., *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE, Nardò, Besa, 2013, p. 102.

²⁷ V. BODINI, *Incontro con Rafael Alberti*, cit., p. 248.

²⁸ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, trad. it. di LORETTA FRATTALE, *L'albereto perduto. Terzo e quarto libro*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012, p. 207.

²⁹ Benché lo stesso Alberti ci informi del suo tentativo di tradurre l'intera raccolta bodiniana *Metamor* («Vittorio [...] veniva a verme muchas noches [...] para ayudarme a traducir con él al español su penúltimo libro, *Metamor*, en el que ya anda latente el oscuro comienzo de su agonía» R. ALBERTI, *En el homenaje a Vittorio Bodini*, cit., p. 614.), non ci è giunta che un'esigua testimonianza di quel lavoro grazie alla rivista «Poesía española», diretta dal poeta José García Nieto, sulla quale apparvero nel 1967 (dunque, nello stesso anno di pubblicazione dell'originale) le versioni con testo a fronte dei componimenti *Innesto 13* e *Night III* (Cfr. RAFAEL ALBERTI, *Dos poemas de Vittorio Bodini traducidos por Rafael Alberti*, in «Poesía Española», n. 179 (1967), pp. 1-2).

ricondotta direttamente alla sua orbita creativa. Allo stesso modo, come vedremo, le versioni bodiniane sembrano rispondere a una logica interna coerente con le poesie “in proprio” del traduttore, fino a diventare parte del suo *canto*, creazione a tutti gli effetti.

3. VITTORIO BODINI TRADUCE RAFAEL ALBERTI. ALCUNE VICENDE EDITORIALI

Come è stato ormai diffusamente evidenziato dalla critica,³⁰ Rafael Alberti è di fatto l'autore che Bodini ha tradotto di più: dopo un primo tentativo realizzato con la celebre antologia de *I poeti surrealisti spagnoli*,³¹ in cui viene inserita per intero la sua *Degli angeli* assieme alle opere di altri suoi compagni di generazione, il primo volume pubblicato e dedicato interamente al poeta andaluso corrisponde proprio alla già menzionata antologia *Poesie*, seguita poi da una riedizione autonoma di *Degli angeli*³² e dalle altre raccolte singole *Il poeta nella strada*³³ e *Roma, pericolo per i viandanti*.³⁴ Tuttavia, data l'ampiezza dell'arco temporale delle opere a cui attingere per la realizzazione dell'antologia, possiamo senza dubbio definire quest'ultima come il lavoro più rappresentativo, soprattutto a livello critico, dei gusti e delle preferenze del traduttore. Inoltre, questo testo non ha soltanto il merito di aver definitivamente consacrato la relazione personale tra i due poeti, ma anche quello di aver svolto la funzione di tramite per la seconda edizione della raccolta bodiniana *La luna dei Borboni*³⁵ presso Mondadori. Infatti, dal carteggio con Vittorio Sereni,³⁶ all'epoca direttore letterario della casa editrice milanese nonché curatore della collana di poesia «Lo specchio», emerge come il progetto dell'antologia albertiana sia stato un espediente suggerito dal poeta luinese per accelerare le lunghe tempistiche dell'*iter* editoriale previsto per i “nuovi autori”. Non che Bodini non avesse alle spalle una consolidata esperienza di poe-

³⁰ Su Bodini traduttore, si vedano: ORESTE MACRÌ, *Vittorio Bodini, ispanista*, in *Studi Ispanici*, vol. II, a cura di LAURA DOLFI, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 283-331; ANNA DOLFI, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di EAD., Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 389-411; NANCY DE BENEDETTO, INES RAVASINI (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015; GIOVANNI ALBERTOCCHI, *Vittorio Bodini, “un traductor genial, un hombre genial, un poeta genial”*, in «Quaderns d'Italià», 24 (2019), pp. 161-174.

³¹ V. BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, cit.

³² RAFAEL ALBERTI, *Sobre los ángeles*, prima ed. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Degli angeli*, Torino, Einaudi, 1966.

³³ RAFAEL ALBERTI, *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965 (Selección con un poema de Pablo Neruda)*, prima ed. Parigi, Editions de la Librairie de Globe, 1966, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1969.

³⁴ RAFAEL ALBERTI, *Roma, peligro para caminantes*, prima ed. Mérida (México), Joaquín Mortiz, 1968, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Roma, pericolo per viandanti*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1972.

³⁵ Si tratta del volume *La luna dei Borboni e altre poesie* edito nella collana «Lo specchio» nel 1962.

³⁶ VITTORIO BODINI, VITTORIO SERENI, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)*, a cura di SIMONE GIORGINO, Nardò, Besa, 2016. Si rimanda in particolare alle pagine 13-18 e 22-24 dell'introduzione per eventuali approfondimenti sul parallelismo tra la vicenda editoriale dell'antologia albertiana e quella del volume *La luna dei Borboni e altre poesie*.

sia e traduzione; anzi, il suo nome era già noto in casa Einaudi soprattutto in ambito traduttivo, ma all'epoca vantare la presenza del proprio nome nella famosa collana equivaleva a ottenere una visibilità a livello nazionale, che non veniva di certo conferita a coloro che non avessero mai collaborato prima con la Mondadori. Benché il poeta leccese, ormai da anni in corrispondenza con Sereni, confidasse nella mediazione dell'amico per la pubblicazione di un volume organico delle sue poesie,³⁷ è evidente che il direttore della collana, per giunta appena insediatosi, non poteva in nessun modo scavalcare le procedure in vigore per favorirlo. Tuttavia, riuscì ad accorciare i tempi prestabiliti offrendo a Bodini un contratto come traduttore nel 1961: in questo modo, il nome dell'autore non sarebbe stato più nuovo per la casa editrice e quindi la prassi da seguire per la pubblicazione delle sue poesie sarebbe stata più snella. L'incarico dell'antologia è dunque un'idea del direttore letterario che, entusiasta delle versioni bodiniane di Salinas,³⁸ chiede esplicitamente all'amico una silloge da Rafael Alberti. Il lavoro procede lentamente e una volta ultimato, nel gennaio del 1963, supera di almeno 120 pagine le dimensioni standard dei volumi della collana: inizialmente, su invito dello stesso Sereni, si pensa di scorporare alcune poesie di *Ballate e canzoni del Paraná* in un volume a sé, per la collana «Biblioteca delle Silerchie» del Saggiatore,³⁹ ma successivamente la richiesta da parte del traduttore di un ulteriore compenso per il nuovo libro fa naufragare irrevocabilmente la proposta e l'antologia viene ridotta in base ad altri criteri. Di conseguenza, la sua struttura attuale è il frutto di una scrematura per cui sono rimaste ventisette poesie da *Marinero en tierra* (1924), venti da *La amante* (1925), cinque da *El alba del albeli* (1925-1926), quattro da *Cal y canto* (1926-1927), ventidue da *Sobre los ángeles* (1927-1928), solo una da *Sermones y moradas* (1929-1930), tre da *El poeta en la calle* (1931-1935), nove da *De un momento a otro* (1934-1939), tre da *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), due da *Pleamar* (1942-1944), sei da *Poemas de punta del Este* (1948-1956), nove da *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1956), tre da *Coplas de Juan Panadero* (1949-1953), due da *Ora marítima* (1953), trentacinque da *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954) e tre da *La primavera de los pueblos* (1955-1957). Emerge così il carattere *metamorfico* di questo stesso volume, in parte tratto dall'opera albertiana e in parte risultante dal compromesso tra le scelte del traduttore e le esigenze editoriali del momento, trattandosi di un genere -quello dell'antologia- che per sua stessa natura è incline ad accogliere in sé le istanze opposte e dialoganti del traduttore e dell'autore tradotto. Seguendo l'assetto della nostra ricerca, tuttavia, ci concentreremo

³⁷ L'idea di un libro unitario sorge dalla volontà di riscattare la propria poesia dalla scarsa diffusione che aveva avuto con le due raccolte precedenti, *La luna dei Borboni* (VITTORIO BODINI, *La luna dei Borboni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952) e *Dopo la luna* (VITTORIO BODINI, *Dopo la luna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1956), pubblicate da piccoli editori e in poche copie, ossia delle opere pressoché "clandestine".

³⁸ PEDRO SALINAS, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, 1958.

³⁹ Di questa proposta e dell'insoddisfazione di Bodini al riguardo ci è rimasta traccia anche grazie a una lettera che il poeta inviò all'amico Macri il 5 Novembre del 1963: «Alberti è un altro problema. Dice Sereni che è troppo grosso per lo "Specchio", e mi propongono di staccarne 120 pagine per un libretto nelle "Silerchie". Ma come? I scelta? Il scelta? È una stupidaggine. Io gli proporrò o di eliminare un centinaio di pagine oppure di fare a parte le bellissime *Ballate e canzoni del Paraná*, ma una parte ripetendola nei due libri, per non impoverirne l'antologia» VITTORIO BODINI, ORESTE MACRI, *In quella turbata trasparenza*. *Un epistolario. 1940-1970*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni Editore, 2016, p. 426.

per lo più sulla prima prova letteraria di Rafael Alberti, ossia *Marinero en tierra*, non solo per una questione quantitativa (è di fatto una delle raccolte da cui è stato estrapolato il maggior numero di poesie), ma anche perché, in conseguenza del suo tema centrale, in essa si concentrano le immagini idealizzate delle sirene, icona di quell'alterità che ci accingiamo ad indagare.

4. SIRENE E TRADUZIONI ALLA LUCE DELL'ALTERITÀ

La scelta di incentrare il presente studio sulle figure simboliche e polisemiche delle sirene è dettata dalla volontà di verificare la loro reazione a contatto con un vero e proprio "catalizzatore" di una diversità poetica quale la traduzione lirica. Si tratta, in pratica, di osservare la variazione di un fenomeno per mezzo di una lente di ingrandimento che consenta di amplificare certi meccanismi grazie al germe che in parte contiene già al suo interno. In effetti, a partire dalla loro stessa conformazione fisica, le sirene ritraggono la complicata conciliazione degli opposti finanche sul piano visivo, da cui è possibile scorgere l'interazione tra quegli elementi -mare e terra- che abbiamo individuato come sintesi e punto d'incontro tra le poetiche del poeta tradotto e del traduttore. Inoltrandoci nel territorio del testo di partenza, queste figure mitiche ci appaiono come emblemi di un ritorno immaginativo alla baia di Cadice che, come si è detto prima, si consuma nella sua assenza: per supplire al distacco fisico da quel mondo marino, esso viene trasfigurato dalla terra in cui si trova realmente il poeta, il quale descrive quindi un oceano antropizzato tra giardini, strade e perfino chiese sottomarine.⁴⁰ Ecco che una «sirenita», come vedremo, può essere descritta come una «hortelana»,⁴¹ dissimulando la sua natura come se il suo stesso universo avesse acquisito il volto del polo opposto -quello terrestre- in virtù della nuova vicinanza spaziale del poeta rispetto ad esso. Tra l'altro, tale *ibridismo* o, se vogliamo, tale *metamorfosi* alla luce dell'alterità trascende l'appartenenza a una determinata categoria naturale per riverberarsi nella duplicità insita nel genere stesso della sirena: il suo essere metà donna e metà animale la rende un essere totalmente "altro" dalla voce dell'io lirico, oltre a rafforzare il secolare pregiudizio sessista per cui il femminile viene associato all'istinto, alla carnalità e alla perdita di controllo provocata, in questo caso, dalla tentazione del *canto* e dall'ignoto cui esso conduce. In fin dei conti, si tratta di uno stereotipo ancor più radicato all'interno della simbologia marina, femminile per definizione, secondo cui, grazie alla sua mobilità, l'acqua può essere archetipicamente ricondotta all'inconscio, alla sfera emozionale, nonché al mistero della nascita -e, dunque, alla maternità- che tale elemento veicola. Ciò contribuirebbe a spiegare in parte le modalità con cui la sirena nel suo essere al contempo una figura ammaliatrice e perturbante è in grado di conservare l'ambivalenza del suo stesso ambiente, il mare, inquieto movimento perpetuo e lunare, oltre che origine del creato. Effettivamente, in quanto *mostro* (da *monstrum*, fenomeno inspiegabile, fuo-

⁴⁰ In *Marinero en tierra*, non è raro, infatti, imbattersi in sintagmi come: «¡Campanita de iglesia submarina,» (RAFAEL ALBERTI, *Triduo de alba, I. Día de coronación*, in *Marinero en tierra. Poesías* (1924), cit. p. 171) o «huertos submarinos» (RAFAEL ALBERTI, *Branquias quisiera tener*, in *ivi*, p. 137).

⁴¹ *Ivi*, p. 140.

ri dall'ordine precostituito),⁴² al pari delle numerose icone femminili e zoomorfe che popolano l'immaginario letterario mediterraneo, le sirene si configurano come entità mutevoli e per certi versi indefinite al punto da incarnare, sulla base delle esigenze del testo, ora quel desiderio di varcare qualsiasi limite che si prova di fronte al sovvertimento dell'ordine naturale delle cose, ora l'inquietudine che questa stessa pulsione comporta. Il loro *canto*, dunque, costituisce il motore che alimenta lo slancio di chi le ascolta verso l'apertura al diverso e ai rischi di cui si fa carico al fine di godere dell'arricchimento dato dal contatto con l'alterità. A tal proposito, passando al campo della traduzione poetica, appare abbastanza significativa la scelta del traduttore di omettere dalla selezione quei pochissimi testi in cui l'autore insiste sugli aspetti negativi delle sirene, circoscrivendo, seppur con rarissime eccezioni,⁴³ la loro valenza positiva di muse ispiratrici e icone di un mondo ideale. Si tratta, forse, di una conseguenza diretta della sua interpretazione di queste creature mitiche e del testo nel suo insieme, resa esplicita dalle soluzioni traduttive adottate. In questo senso, è il caso di guardare alle sirene nella prospettiva di una metafora della traduzione poetica stessa, da sempre interrelata, quando non pregiudicata, da quei concetti di *ibridismo*, *metamorfosi* e *canto* che abbiamo in precedenza definito come il filo conduttore del nostro parallelismo. In effetti, come testimonia la sua breve storia teorica,⁴⁴ al pari dell'universo femminile anche la traduzione è stata spesso svalutata e accusata di inadeguatezza a riprodurre il *canto*, appunto, racchiuso in quell'intricato connubio di suono e senso possibile a quanto pare solo nella lingua di partenza. Nel corso dei secoli, di fatto, essa è stata considerata dapprima come una *metamorfosi* dell'originale, un'appendice vincolata, dipendente e subordinata da valutare soltanto in relazione al testo di partenza, per poi raggiungere la dimensione *ibrida* di testo autonomo, coesistente e parallelo, a metà tra resa fedele e creazione libera, fermo restando la sua peculiare e intrinseca diversità di "genere". In poche parole, allo stesso modo delle sirene, anche le traduzioni potrebbero essere collocate in quello spazio liminare che interseca la loro essenza fino a decretare l'alterità della loro stessa natura: pur essendo donne e pesci contemporaneamente, le sirene finiscono per non essere ascrivibili a nessuna delle due categorie, così come le traduzioni rifuggono dalla pura imitazione della fonte

⁴² A proposito delle donne "mostro" nella cultura greca, culla di quella mediterranea a cui rimandiamo, si veda, ad esempio, MARÍA EUGENIA RODRÍGUEZ BLANCO, *Las mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega*, in *Ideas de mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad*, a cura di ROSARIO LÓPEZ GREGORIS, LUIS UNCETA GÓMEZ, Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2011.

⁴³ Nella selezione bodiniana, l'unica occorrenza in cui di fatto la sirena sembra manifestare i suoi tratti ostili si trova nella poesia *Barco carbonero* (in traduzione, *Nave carboniera*): in particolare, nel verso «*La sirena no le quiere*» → «La sirena non la vuole» (pp. 38-39), l'originale mantiene una certa ambiguità semantica per cui la sirena potrebbe non amare e/o non volere sia il marinaio sia la nave, mentre il traduttore sposta evidentemente il *focus* sulla barca, smussando dunque la negatività del personaggio e confermando così la nostra ipotesi.

⁴⁴ Per un panorama aggiornato di carattere storico e teorico sulla traduzione, tra i molti studi e manuali pubblicati, si vedano, ad esempio: RAFFAELLA BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2015; JEREMY MUNDAY, *Introducing Translation Studies*, New York-Londra, Routledge, 2001, trad. it. di CHIARA BUCARIA, *Manuale di studi sulla traduzione*, Bologna, Bononia University Press, 2012; ALESSANDRA CALVANI, *Traduzioni e traduttori: Gli specchi dell'originale*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2012; BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Terza edizione, Milano, Hoepli, 2011; MASSIMILIANO MORINI, *La traduzione: teoria, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, 2007; VIRGILIO MOYA JIMÉNEZ, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

o dalla creazione *tout court* per configurarsi come testo totalmente “altro” e di eguale dignità. Al di là di tali simmetrie concettuali, nella fattispecie del nostro lavoro colpisce senza dubbio la modalità con cui tale alterità è stata declinata nella versione italiana: l’opera albertiana in sé funziona da “sirena” nel suo essere spunto creativo e ispiratore per Bodini, il quale, una volta *incantato*, appunto, si scosta dall’originale per dare vita a un’altra opera, *ibrida* nell’autorialità e nelle trame della lingua -come del resto lo è sempre la traduzione poetica-, ma comunque a sua volta *canto* lirico, potenziale punto di partenza per una nuova riscrittura o ritraduzione, stimolo di quell’alterità che spesso si rivela produttiva nel suo stesso farsi “altro” da sé.

5. QUALCHE ESEMPIO TESTUALE

Entrando ora nel merito delle occorrenze testuali in cui compaiono le sirene e delle relative traduzioni, occorre precisare che l’ibridismo di queste creature mitologiche fa sì che anche generici riferimenti alle figure femminili possano poi essere letti, alla luce del contesto e del co-testo, come impliciti richiami al mondo marino che popola l’opera albertiana e, in modo particolare, la raccolta *Marinero en tierra*. In pratica, tutte le donne che compaiono nei versi dell’antologia possono in realtà essere considerate sirene sia per la funzione ambivalente che svolgono sia per l’orizzonte equoreo entro cui sono racchiuse. Il nostro discorso si riconduce così, quasi automaticamente, alle modalità con cui l’elemento femminile affiora nelle poesie -e, quindi, nelle traduzioni- nei panni del diverso e, di conseguenza, di ciò che è in grado di suscitare attrazione e repulsione allo stesso tempo. Non a caso, dunque, il primo esempio in cui incorriamo seguendo la scansione dell’antologia riguarda proprio una sorta di “reificazione” delle sirene, oggetto del tentativo di conquista da parte di quel marinaio che rappresenta il punto di vista dominante della raccolta:

«*cazador de sirenas*» → «cacciatore di sirene». ⁴⁵

Quella che all’apparenza sembrerebbe una semplice traduzione letterale cela al suo interno una specifica interpretazione che, in un certo senso, limita la polisemia dell’originale: rimanendo nell’ambito delle differenze prospettiche, mentre nello spagnolo colloquiale, secondo quanto indica il DRAE, il termine “*cazador*” potrebbe anche indicare una persona che ne persuade un’altra a condividere la sua opinione, sottintendendo un addomesticamento dell’alterità della sirena da parte del marinaio; al contrario, in italiano il lemma risulta essere meno sfumato al punto da alludere quasi inequivocabilmente all’idea della caccia, che pure era compresa nel testo di partenza, spostando così l’accento tutt’al più sul lato animale di questa creatura. Ancor più ambiguo, ma comunque coerente con la nostra premessa, sembra essere il caso di *Caterina Alberti italo-andalusa*,⁴⁶ “ibrida” finanche nelle origini declamate nel titolo, la quale, pur essendo un’antenata del poeta, vive nel mare come una sirena, conservando tratti tipici delle due sfere entro cui si dibatte. Ciò che attira la nostra attenzione, tuttavia, è senza dubbio l’«addizione», per

⁴⁵ R. ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, cit., pp. 4-5.

⁴⁶ Ivi, p. II.

dirla con Giuseppe Sansone,⁴⁷ da parte del traduttore di due aggettivi («dolce» e «bella») assenti nel testo di partenza, ma che rimandano all'iconografia idealizzata di solito associata alle donne:

«*y arena de los puertos submarinos.* ||» → «dolce sabbia di golfi sotto i mari. ||»;

«*la que fue flor y norte de mis lares | y honor de los claveles gongorinos.* ||» → «bella come i garofani di Góngora, | lei che fu fiore e bussola ai miei lari. ||».

Entrambi gli attributi, infatti, fanno eco a un immaginario consolidato per cui la dolcezza e la bellezza sarebbero due caratteristiche che identificano il femminile, e ancor più le sirene, fino a spingere il traduttore ad inserire cenni della loro presenza laddove invece il testo originale insiste per lo più sulle similitudini e sulle metafore con cui il personaggio viene connotato all'interno del discorso poetico. Si tratta di una scelta che rivela le tendenze ideologiche e le idiosincrasie della lirica italiana del tempo e, più nello specifico, l'atteggiamento bodiniano per cui, in una versione globalmente aderente alla fonte, si percepisce in ogni caso l'esigenza di "personalizzare" in qualche modo il testo. Inoltre, in quanto stimolo del desiderio maschile, le donne-sirene quasi sempre vengono descritte come compagne e amanti del marinaio in questione, come ad esempio in:

«*Mi novia vive en el mar*» → «La sposa mia vive nel mare»;

«[...] *novia mía, persiguiendo, | tú conmigo, | mariposas de la mar!* ||»
→ «[...] bambina mia, inseguiamo, | tu ed io, | le farfalle del mare. ||»;

«*La galga del río Duero, | mi amiga, | ¡qué bien ladra!* ||» → «La cagna del fiume Duero, | amante mia, | come latra bene! ||».⁴⁸

È evidente, tuttavia, come anche in questo frangente i cambiamenti operati siano orientati verso il contesto d'arrivo: il concetto di "sposa" rientra più in un orizzonte di ruoli e istituzioni socialmente accettati, che non nelle relazioni "clandestine" e "altre" il più delle volte evocate dalle sirene; lo stesso dicasi per l'infantilizzazione del secondo caso («bambina mia»), che tanto riecheggia certi testi della canzone italiana di quegli anni, oltre a richiamare in parte l'idea della «*sirenita*»⁴⁹ che Bodini restituisce altrove con lo stesso suffisso diminutivo («sirenetta», appunto). Per non parlare poi dell'inciso nell'ultimo verso riportato, che nell'originale poteva essere letto sia come apposizione sia come vocativo a un'ignota interlocutrice, mentre in traduzione la resa di «*amiga*» con «amante» lascia intravedere la presenza di un'altra donna-sirena a cui si rivolge il poeta. All'opposto, nel caso di un'altra figura

⁴⁷ GIUSEPPE SANSONE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 13-28.

⁴⁸ R. ALBERTI, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, cit, rispettivamente pp. 30-31, 150-151, 82-83.

⁴⁹ Ivi, pp. II-III.

legata alle acque, la barcaiola («*Tu marido, mi barquera*» → «Tuo marito, barcaiola»);⁵⁰ l'omissione del possessivo sembrerebbe contraddire la tendenza appena delineata: quella che a prima vista appare come una scelta concettuale dovuta forse all'intervento del marito risponde in realtà ad esigenze metriche, a conferma di un'attenzione formale per cui la traduzione rientra a pieno nella sfera creativa. Degni di nota, infine, i passaggi in cui la dicotomia terra/mare che abbiamo precedentemente individuato come cifra del rapporto tra le poetiche dei due autori sembra insinuarsi nella simbologia marina delle sirene fino a istillare un'ulteriore *metamorfosi* della loro figura: esse si presentano spesso come coltivatrici quasi bucoliche di un immaginario orto sottomarino, senza per questo rinunciare alla propria fisionomia di creature acquatiche,

«[...] *en una huerta del mar, | contigo, hortelana mía!*||» → «[...] in un orto del mare, | con te, ortolana mia. ||»;

«[...] *súbeme el cielo | de los peces y, en tu anzuelo, | mi hortelanita del mar.* ||» → «[...] portami su | il cielo dei pesci, e al tuo amo | la mia ortolanina del mare. ||».⁵¹

In questi ultimi versi citati, la scelta di tradurre «*hortelana*» con «ortolana» invece del più comune “contadina” sembra essere dettata dal suono, da una volontà quasi ostentata di aderire al tessuto fonico del testo fino a sfociare in veri e propri calchi che, oltre ad identificare lo stile traduttivo bodiniano, costituiscono il limite della lingua dell'Altro entro il quale dispiegare la propria libertà creativa. Effettivamente, tale termine in spagnolo non definisce soltanto una persona che lavora la terra, ma anche la moglie dell'ortolano, mentre in italiano il vocabolo al femminile suona abbastanza desueto -così come la voce al maschile è comunque poco usata per designare chi coltiva l'orto-, tanto da suggerire ipotetici richiami intertestuali (primo fra tutti, ovviamente, Dante Alighieri).⁵² Soprattutto la forma diminutiva «ortolanina» lascia trasparire il sincretismo operato in traduzione: non importa l'effetto straniante ottenuto, quanto il riuscire a mantenere il piede in due staffe, l'imitazione e la creazione, anche partendo dalla sostanza linguistica dell'Altro per poi immergerla nella propria. Detto altrimenti, tale ampliamento dell'iconografia tradizionale delle sirene da parte di Alberti trova il suo corrispettivo nel meccanismo di traduzione selezionato da Bodini: il testo italiano è *ibrido* nel suo conservare tracce cospicue dell'originale pur propendendo verso il pubblico d'arrivo, così come le sirene albertiane restano donne dell'acqua e della terra, sebbene sembrino riprodurre consuetudini terrestri all'interno del loro *habitat* acquatico, avvicinandosi così all'universo dell'io lirico che le descrive.

⁵⁰ Ivi, pp. 74-75.

⁵¹ Ivi, rispettivamente pp. 32-33, 46-47.

⁵² Nel XXVI canto del Paradiso, Dante definisce il mondo quale «orto de l'ortolano eterno».

6. UNO SGUARDO CONCLUSIVO

Alla luce di quanto detto fin qui, l'ipotesi di una relazione analogica tra sirene e traduzioni improntata sui concetti di *ibridismo*, *metamorfosi* e *canto* può essere confermata sul piano esistenziale e testuale del *case study* in esame: non si tratta di un semplice parallelismo teorico, ma di un coinvolgimento diretto di queste creature mitologiche nelle vesti di personaggi letterari e delle versioni poetiche in un'ottica creativa in cui rientrano anche gli "agenti" del meccanismo traduttivo stesso. In primo luogo, abbiamo visto, l'*ibridismo* incarnato già dall'immagine classica della sirena sembra complicarsi nel suo riflettersi sugli elementi che sintetizzano le poetiche personali del traduttore e dell'autore (terra e mare), in un Mediterraneo conciliatore che li comprende entrambi tanto a livello paesaggistico-naturale quanto sul fronte linguistico-culturale entro cui lo scambio traduttivo e il mito stesso delle sirene hanno preso forma. L'*ibridismo*, inoltre, non riguarda esclusivamente le coordinate di riferimento dei testi: esso si incunea in una relazione personale tra poeta tradotto e poeta traduttore, una relazione fatta di condivisione esperienziale, in cui il progetto dell'antologia assolve a una specifica funzione, ossia quella di documentare un dialogo reale, umano e, di conseguenza, prolifico. In particolare, tale convivialità si evince dalla struttura stessa dell'opera -un'antologia con testo a fronte- in cui di volta in volta i due componimenti, le due lingue, dividono visibilmente lo spazio come avviene per i rispettivi elementi naturali, acqua e terra, sul corpo della sirena. Tra l'altro, *ibride* appaiono anche le istanze della traduzione, riconducibili il più delle volte alla poetica bodiniana o alla sfera della sua creatività che non a comprovate esigenze linguistiche: seppur in proporzioni diverse, il testo si sviluppa comunque nelle direzioni del contesto d'arrivo e di quello di partenza, contaminandoli entrambi in maniera fruttuosa. A questo punto, la *metamorfosi* testuale attraverso cui viene riprodotto il *canto* corrisponde a un'operazione necessaria alla prosecuzione della vita dell'opera: solo attraverso il cambiamento, i versi possono continuare a comunicare, sospinti anche dall'apporto poetico del traduttore. La stessa evoluzione metamorfica investe le sirene: ogni qual volta esse vengono reinterpretate, la loro plurivalenza simbolica ne risulta arricchita di nuove sfumature che si riverberano, come è ovvio, anche sul macrotesto dell'autore. Infine, così come il *canto* della sirena è in grado di trasportare l'ascoltatore in una dimensione "altra", allo stesso modo la voce di Rafael Alberti ha ispirato quella di Vittorio Bodini fino a condurlo oltre il limite, oltre il noto della propria lingua, in quella sfida continua che consiste nel mantenere il *tono* mutando gli strumenti a disposizione. Ebbene, il traduttore dà vita a un nuovo *canto*, a una creazione in cui si rintracciano caratteristiche proprie della sua scrittura e della sua *forma mentis*, proseguendo così il gioco metamorfico di una poesia che resta tale pur facendosi altro da sé. Ed è proprio l'alterità, in conclusione, il cardine attorno a cui ruotano i concetti appena descritti e il presupposto stesso per la riproduzione del *canto*: il diverso da sé costituisce uno stimolo a prescindere dalla forma assunta, la fonte di ispirazione per ogni prodotto artistico. In Alberti, infatti, le sirene sorgono da un misto di fascinazione e nostalgia da descrivere al lettore come un ideale vitalistico che, in fondo, ben esemplifica la contraddittoria dinamica alterità-identità delle traduzioni: il tentativo bodiniano consiste, in ultima analisi, nel prestare la propria voce al *canto* altrui mentre esso stesso evolve in un'altra creatura *ibrida* nel multiforme panorama della creazione artistica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBERTI, RAFAEL, *Poesie*, trad. di VITTORIO BODINI, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1964.
- ID., *Sobre los ángeles*, prima ed. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Degli angeli*, Torino, Einaudi, 1966.
- ID., *Dos poemas de Vittorio Bodini traducidos por Rafael Alberti*, in «Poesía Española», n. 179 (1967), pp. 1-2.
- ID., *El poeta en la calle. Poesía civil 1931-1965 (Selección con un poema de Pablo Neruda)*, prima ed. Parigi, Editions de la Librairie de Globe, 1966, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Il poeta nella strada*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1969.
- ID., *Roma, peligro para caminantes*, prima ed. Mérida (México), Joaquín Mortiz, 1968, trad. it. di VITTORIO BODINI, *Roma, pericolo per viandanti*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1972.
- ID., *En el homenaje a Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini, Atti dei convegni di Roma (1-2-3 dic. 1980), Bari (9 dic. 1980), Lecce (10-11-12 dic. 1980)*, a cura di ORESTE MACRÌ, ENNIO BONEA E DONATO VALLI, Galatina (LE), Congedo Editore, 1984.
- ID., *Marinero en tierra. Poesías (1924)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- ID., *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, trad. it. di LORETTA FRATTALE, *L'albereto perduto. Terzo e quarto libro*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2012.
- ALBERTOCCHI, GIOVANNI, *Vittorio Bodini, "un traductor genial, un hombre genial, un poeta genial"*, in «Quaderns d'Italia», 24 (2019), pp. 161-174.
- BERTAZZOLI, RAFFAELLA, *La traducción: teorías e métodos*, Roma, Carocci, 2015.
- BETTINI, MAURIZIO, *Il mito delle Sirene: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Milano, Mondadori, 2008.
- BODINI, VITTORIO, *La luna dei Borboni*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1952.
- ID., *Dopo la luna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1956.
- ID., *La luna dei Borboni e altre poesie*, Milano, Mondadori, «Lo specchio», 1962.
- ID., *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.
- ID., *Tutte le poesie (1932-1970)*, a cura di ORESTE MACRÌ, Mondadori, Milano, 1983.
- ID., *Incontro con Rafael Alberti*, in ID., *I fiori e le spade: scritti civili (1931-1968)*, a cura di FABIO GRASSI, Lecce, Edizioni Milella, 1984.
- ID., *Corriere spagnolo (1947-54)*, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE, Nardò, Besa, 2013.
- ID., VITTORIO, SERENI, «*Carissimo omonimo*». *Carteggio (1946-1966)*, a cura di SIMONE GIORGINO, Nardò, Besa, 2016.
- ID., ORESTE MACRÌ, «*In quella turbata trasparenza*». *Un epistolario. 1940-1970*, a cura di ANNA DOLFI, Roma, Bulzoni Editore, 2016.
- BORDIEU, PIERRE, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- BUFFONI, FRANCO, *La traduzione del testo poetico*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di ID., Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 11-30.
- CALVANI, ALESSANDRA, *Traduzioni e traduttori: Gli specchi dell'originale*, Padova, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2012.
- DE BEAUVOIR, SIMONE, *Le deuxième sexe*, Parigi, Gallimard, 1949.

- DE BENEDETTO, NANCY, RAVASINI, INES (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*, Lecce, Pensa Multimedia, 2015.
- DELOGU, IGNAZIO, *Rafael Alberti: italiano, romano e anticolano*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VII (2010), pp. 247-259.
- DOLFI, ANNA, *Mitologia e verità. Il Barocco e la Spagna di Vittorio Bodini fra traduzioni e storia di un'amicizia*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di EAD., Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 389-411.
- DOLFI, LAURA (a cura di), *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bibliografico*, Parma, UniPR Co-Lab, 2015.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *Polysystem theory*, in «Poetics Today», vol. I, n. 1-2 (1979), pp. 287-310.
- FIMIANI, ANTONELLA, *Femminilità, alterità e desiderio in Søren Kierkegaard. Un'analisi del ruolo e dell'importanza del femminile nella dialettica degli stadi*, in «Vita e pensiero. Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», n. 4 (2007), pp. 655-680.
- JACCOTTET, PHILIPPE, *D'une lyre à cinq cordes*, Parigi, Gallimard, 1997.
- LEFÈVRE, MATTEO, *Traduzione poetica e poetica della traduzione. Giovan Battista Conti e la riscrittura neoclassica di Garcilaso*, in *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, a cura di MONICA LUPETTI, VALERIA TOCCO, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 55-78.
- ID., *José Agustín Goytisolo traduciendo a Cesare Pavese* in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», n. 14 (2020) doi <https://doi.org/10.15168/t3.voi14.431> (consultato il 21 novembre 2021).
- LÉON, MARÍA TERESA, *Memoria de la melancolía*, Barcellona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- LERNER, GERDA, *The Creation of Patriarchy*, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- LOMBEZ, CHRISTINE, *Avec qui traduit-on? Les imaginaires de la traduction poétique*, in «Itinéraires», n. 2-3 (2018) doi <https://doi.org/10.4000/itineraires.4561> (consultato il 27 novembre 2021).
- MACRÌ, ORESTE, *Vittorio Bodini, ispanista*, in *Studi Ispanici*, vol. II, a cura di LAURA DOLFI, Napoli, Liguori Editore, 1996, pp. 283-331.
- MARCHIOLO, ANNA, *Il mito delle sirene: le sirene nella tradizione classica*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 74 (1997), pp. 9-13.
- MESCHONNIC, HENRI, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MORETTI, SIMONA, RENATO BOCCALI E SILVIA ZANGRANDI, *La sirena in figura. Forme del mito tra arte, filosofia e letteratura*, Bologna, Pàtron Editore, 2017.
- MORINI, MASSIMILIANO, *La traduzione: teoria, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore, 2007.
- MORO, ELISABETTA, *Trasfigurazioni del mito*, in «Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa» (2005), pp. 73-99, url https://www.unisob.na.it/ateneo/annali/2004-2006_4_Moro.pdf (consultato il 25 novembre 2021).
- EAD., *Le incantatrici. Ibridazioni sireniche*, in «Il mare e il mito», Napoli, M. D'Auria Editore, 2010, pp. 127-156.
- EAD., *Sirene. La seduzione dall'antichità ad oggi*, Bologna, Il Mulino, 2019.
- MOSINO, FRANCO, *Il mito delle Sirene nell'antichità: da donne-uccello a donne-pesce*, in «Calabria sconosciuta: rivista trimestrale di cultura e turismo», n. 110 (2006), p. 10.

- MOYA JIMÉNEZ, VIRGILIO, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.
- MUNDAY, JEREMY, *Introducing Translation Studies*, New York-Londra, Routledge, 2001, trad. it. di CHIARA BUCARIA, *Manuale di studi sulla traduzione*, Bologna, Bononia University Press, 2012.
- NARDONI, VALERIO, *Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 147-161.
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario. Terza edizione*, Milano, Hoepli, 2011.
- PATRONI, GIOVANNI, *Intorno al mito delle sirene*, in «Rivista di filologia e d'istruzione classica», n. 19 (1891), pp. 321-340.
- POLLICINO, SIMONA, *Traduire la poésie pour Philippe Jaccottet ou l'idéal de la transparence*, in «La main de Thôt», n. 1 (2018), pp. 1-11, url <https://revues.univ-tlse2.fr:443/lamaindethot/index.php?id=181> (consultato il 27 novembre 2021).
- PRETE, ANTONIO, *All'ombra dell'altra lingua: ascolto, imitazione, metamorfosi*, in *Poeti traducono poeti*, a cura di PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, pp. 25-37.
- RODRÍGUEZ BLANCO, MARÍA EUGENIA, *Las mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega*, in *Ideas de mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad*, a cura di ROSARIO LÓPEZ GREGORIS, LUIS UNCETA GÓMEZ, Universitat d'Alacant / Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2011.
- SALINAS, PEDRO, *Poesie*, trad. di Vittorio Bodini, Milano, Lerici, 1958.
- SANSONE, GIUSEPPE, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Guerini e Associati, Milano, 1989, pp. 13-28.
- SCOLARI, PAOLO, *Identità/alterità. Nietzsche e il mondo del femminile*, in «Rassegna storiografica decennale», vol. III, Villasanta, Limina Mentis, 2018, pp. 191-203.
- SILES, JAIME, *Poesía y Filología*, in «La Torre del Virrey: revista de estudios culturales», n. 12 (2012), pp. 71-78.
- SIMEONE, BERNARD, *Écrire, traduire en métamorphose: L'atelier infini*, Parigi, Verdier, 2014.
- SIMON, SHERRY, *Hybridity and translation*, in *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, a cura di YVES GAMBIER, LUC VAN DOORSLAER, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 49-53.
- TALENS, JENARO, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*, Madrid, Cátedra, 2000.
- TARAVACCI, PIETRO (a cura di), *Poeti traducono poeti*, Trento, Università di Trento, 2015.
- ID., *Musica 'de otros': poeti traduttori di poeti*, in *Soggetti situati*, a cura di ANITA FABIANI, STEFANIA ARCARA E MANUELA D'AMORE, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 47-69.
- TENTORIO, GILDA, *Il canto delle Sirene: fortuna di un mito letterario da Omero alla poesia neogreca del '900: alcuni esempi*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, 2003.
- VIDAL CLARAMONTE, MARÍA DEL CARMEN ÁFRICA, *Traducción e hibridación: escritoras y traductoras del entre*, in *Traducción e interculturalidad: actas de la Conferencia Internacional "Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización"*, a cura di

ASSUMPTA CAMPS, *LES ZYBATOW*, Universidad de Barcelona, 2008, pp. 303-311.



PAROLE CHIAVE

Traduzione poetica; Sirene; Simbologia femminile; Vittorio Bodini; Rafael Alberti; Alterità; *Poesie* (1964).



NOTIZIE DELL'AUTORE

Valentina Tomassini è dottoranda in Studi Filologici presso l'Università di Siviglia dove sta svolgendo un lavoro di tesi sulla traduzione poetica e sulla figura di Vittorio Bodini. Ha pubblicato diversi articoli e traduzioni su rivista e in volume, tra cui *Sumatra* di Julio Carrasco e *La ballata di Candy Lips e un poema in Bolivia* di Santiago Elordi. Fa parte del gruppo di ricerca Escritoras y Escrituras (HUM753), che si occupa di studi di genere e scrittura femminile.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VALENTINA TOMASSINI, *Riprodurre il canto delle sirene. Vittorio Bodini traduce Rafael Alberti*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



IL MARE COME STRUTTURA *MANHATTAN BEACH* DI JENNIFER EGAN

ANDREA PITOZZI – *Università degli Studi di Bergamo*

Concentrandosi sul romanzo *Manhattan Beach* di Jennifer Egan l'articolo analizza i modi in cui il mare e l'acqua più in generale – intesi sia come metafora sia come elementi fisici – delincono nella narrazione un movimento di costante approfondimento che permette alla scrittrice di affrontare molti stereotipi legati alla rappresentazione degli ambienti militari e della società americana degli anni Trenta e Quaranta. Nel seguire il nesso tra lo sguardo femminile della protagonista e la presenza del mare come elemento costitutivo del romanzo, da un punto di vista tematico ci si soffermerà sull'apertura di una prospettiva nuova per guardare alla città di New York nel periodo bellico e alla tradizione della letteratura di mare, mentre da un punto di vista teorico si vedrà come l'intera narrazione produca un effetto di attrito rispetto alla categoria del romanzo storico in cui è inquadrata, aprendo invece a una forma di *contro-storia*.

Focusing on Jennifer Egan's *Manhattan Beach*, the article analyzes the role of the sea and water in general – both as metaphors and physical elements – in defining a deep movement that allows the writer to tackle many stereotypical representations of the American civil society and the military environment during the Thirties and Forties. In following the link between the protagonist's female gaze and the constant presence of the sea as a constitutive element of the novel, we'll see, in thematic terms, how this work offers a new perspective to look at the New York City during wartime as well as to the maritime literary tradition itself; while, in theoretical terms, it presents the reader with a frictional effect with respect to the category of historical novel and provides instead a potential counter-history

I APERTURE

Dopo il successo di *A Visit From Goon Squad* (2010), che le è valso il prestigioso Premio Pulitzer per la narrativa nel 2011, con *Manhattan Beach* (2017) la scrittrice statunitense Jennifer Egan ha deciso di mettere da parte la vena più sperimentale per dedicarsi invece a un lavoro che guarda a forme più canoniche e a una struttura che, in superficie, appare più tradizionale. Lontano dai giochi narrativi, dalle costruzioni intermediali o dalle sovrapposizioni e destrutturazioni dei piani temporali che caratterizzano opere come *Look At Me* (2001) così come appunto *A Visit From Goon Squad*, o ancora il frammentato *Black Box* (2012),¹ questo romanzo presenta infatti una struttura più classica che poggia su un impianto romanzesco quasi ottocentesco, e segue le vicende dei personaggi attraverso uno sviluppo cronologico sostanzialmente lineare, fatti salvi i *flashback* presenti in particolare nei capitoli finali.

L'ambientazione negli anni della Seconda guerra mondiale e il ritorno a una narrazione e a un'organizzazione della trama di stampo più classico, priva di esplicite strategie postmoderniste, hanno portato molta della critica a utilizzare in questo caso l'etichetta di “romanzo storico”, anche sulla base di un

¹ Sono molteplici gli elementi di sperimentazione che si ritrovano in queste opere. Un intero capitolo di *A Visit From Goon Squad*, per esempio, si presenta sotto forma di slide Power Point, mentre la narrazione è organizzata in continui salti temporali. Nel caso di *Black Box*, invece, originariamente apparso sul magazine *The New Yorker* come serie di brevissime prose e poi stampato in un libro, la narrazione è composta da diversi *tweet* ognuno di non più di 140 caratteri che compongono una spy story. Cfr. JENNIFER EGAN, *A Visit From Goon Squad*, New York, Anchor Books, 2010; EAD., *Black Box*, London, Constable & Robinson, 2012; EAD., *Look At Me*, New York, Anchor Books, 2001.

recente ritorno in auge del genere.² E certamente ad avvalorare una simile tesi contribuisce il notevole apparato di riferimenti a documenti d'epoca, archivi, istituzioni e testi consultati dalla scrittrice nella fase di ricerca, iniziata già attorno al 2005, con l'intento di documentare in modo quanto più realistico e dettagliato possibile le condizioni socio-culturali degli ambienti e del periodo descritti.³

Non si entrerà qui nel merito di una questione tanto vasta quanto quella delle tensioni e delle relazioni tra Storia e romanzo,⁴ ma è certamente sintomatico che Egan scelga di calare le vicende di cui racconta proprio nell'America a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, ovvero al sorgere dell'idea che il Novecento fosse ormai prossimo a diventare «The American Century».⁵ Né è sorprendente che uno sguardo retrospettivo su quella fase storica provenga da un momento – gli anni dieci del nuovo Millennio – in cui proprio l'incontrastata centralità politica ed economica degli Stati Uniti veniva per la prima volta messa radicalmente in discussione su più fronti. Gli attentati dell'11 Settembre, la profonda crisi economica del 2008/2009 e l'onda lunga delle ricadute di questi eventi – le guerre in Afghanistan e in Iraq e il nuovo nazionalismo che ha condotto alla presidenza Trump – sono, per sua stessa ammissione, tra le ragioni principali che hanno portato Egan a volersi concentrare su quella fase centrale della storia contemporanea statunitense, guardando però alle dinamiche più conflittuali e problematiche che laceravano la società dell'epoca.⁶

Attraverso la scelta di indagare prospettive multiple che si potrebbero definire non convenzionali, almeno rispetto ai classici *topoi* della rappresentazione del mondo criminale o di quello militare, e anche non normative rispetto alla rigida spartizione di ruoli in base al genere tipica di quegli ambienti, *Manhattan Beach* propone uno sguardo che incrina una ricostruzione pienamente fedele.

Nelle pagine seguenti si vedrà come ciò si traduca sul piano narrativo in una forma di rappresentazione contro-storica. Egan, infatti, nel suo romanzo pre-

² Tra i saggi e le recensioni che presentano questa lettura si segnalano in particolare: RUTH FRANKLIN, *Jennifer Egan's Surprising Swerve Into Historical Fiction*, in «The Atlantic», novembre 2017, url <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/11/jennifer-egan-manhattan-beach/540612/> (consultato il 20 dicembre 2021); GEORGE HUTCHINSON, *A Historicist Novel*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 391-397; ALEXANDER MORAN, *Understanding Jennifer Egan*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2021.

³ Si veda la parte dei ringraziamenti posta alla fine del romanzo e in cui sono ripotati i nomi delle persone intervistate dalla scrittrice e i molti centri di studi consultati nel periodo tra il 2005 e il 2010, quando Egan ha iniziato la sua ricerca per la scrittura del romanzo.

⁴ Per un quadro generale su questo punto si rimanda qui soprattutto a GYÖRGY LUKÁCS, *Il romanzo storico* (1937; 1955), Torino, Einaudi, 1977. Per una trattazione di queste tematiche nella letteratura più contemporanea si vedano anche S. C. BRANTLY, *The Historical Novel, Transnationalism, and the Postmodern Era*, New York, Routledge, 2017; e EMANUELA PIGA BRUNI, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018.

⁵ La formula è stata utilizzata da Henry R. Luce nel suo editoriale pubblicato sulla rivista «Life» nel 1941, nel quale l'autore delineava il ruolo degli Stati Uniti sullo scenario politico mondiale oltre l'isolazionismo degli anni Trenta e in virtù dell'intervento americano nella Seconda guerra mondiale. Si veda HENRY R. LUCE, *The American Century*, in «Life Magazine», X (1941), pp. 61-66.

⁶ Si veda a questo proposito l'intervista di Rachel Cooke a Jennifer Egan, *I was never a hot, young writer. But then I had a quantum leap*, in «The Guardian», 24 settembre 2017, url <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/24/jennifer-egan-quantum-leap-manhattan-beach-visit-from-the-goosquad> (consultato il 15 gennaio 2022).

senta un movimento di approfondimento delle dinamiche culturali dell'epoca in cui mostra però uno scarto dalla semplice adozione di strategie narrative realistiche o legate al romanzo storico, dando vita a una visione alternativa del mondo rispetto a ogni fissità ideologica così come ai facili manicheismi tipici della società descritta.

In termini non soltanto metaforici, a rappresentare una simile mutevolezza e forza di trasformazione in *Manhattan Beach* contribuisce soprattutto l'elemento acquatico – la presenza del mare, in particolare – che attraversa l'intero romanzo come figura ricorrente e caratterizzante delle esistenze dei personaggi, fino a diventare una componente essenziale della struttura stessa della narrazione.

La storia narrata copre un arco temporale compreso tra il 1934 e il 1945, e segue le vicende della giovane Anna Kerrigan che lavora ai cantieri navali di Brooklyn e sogna di diventare palombara, sfidando le convenzioni sociali del suo tempo e il sessismo degli ambienti militari; di suo padre Eddie, sindacalista dei portuali di origini irlandesi che si guadagna da vivere muovendosi in affari al limite tra il lecito e l'illecito nel mondo della malavita; e, insieme a loro, anche della madre Agnes, ex ballerina negli spettacoli del ciclo *Follies* a Broadway, che sceglie di dedicarsi ad accudire Anna e la sorella Lydia, costretta su una carrozzina da una malformazione alle ossa. Da questa rete di relazioni minime si dipanano poi i numerosi intrecci in cui il mondo chiuso della famiglia Kerrigan si mescola con le articolate istituzioni – più o meno riconosciute e autorizzate – che regolano la loro vita sullo sfondo del periodo bellico, all'interno delle quali si iscrive il personaggio ambiguo di Dexter Styles, che a sua volta riveste un ruolo centrale nella storia.

Nella scelta di seguire una simile struttura per delineare gli scambi e le implicazioni tra il piano individuale e quello generale, il lavoro di Egan sembra inserirsi nella linea rappresentativa su cui rifletteva György Lukács nel suo fondamentale *Il romanzo storico* (1937; 1955), secondo cui questo particolare genere è chiamato a «rappresentare i destini individuali in cui i problemi dell'epoca trovino la loro espressione al tempo stesso *immediata* e *tipica*». ⁷ Proprio la dimensione del «tipico» risulta infatti fondamentale per il teorico, poiché in essa si esprime al meglio la capacità dello scrittore realista di creare personaggi in grado di farsi portatori e rappresentanti di un mondo sociale al contempo particolare e generale, con tutto il carico di riferimenti valoriali che esso implica e impone. Scrive ancora Lukács:

[i]l genuino spirito storico della composizione si rivela proprio nel fatto che tali esperienze personali, senza perdere questo loro carattere, senza trascendere l'immediatezza di questa vita, toccano tutti i grandi problemi del tempo, sono ad essi organicamente legate, sorgono e si sviluppano necessariamente da essi. ⁸

E sempre a proposito di questo aspetto, Guido Mazzoni, precisa che

il grande scrittore realista inventa situazioni ed eroi speciali con i quali dà una forma plastica e sensibile alle forze che agiscono in una società e

⁷ G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, cit., p. 393. Corsivo nell'originale.

⁸ Ivi, p. 395.

in un'epoca. Questo effetto si ottiene lavorando sulla trama e sui personaggi: la prima deve condensare, esasperare e portare sulla scena conflitti che normalmente non prendono forma pubblica; i secondi debbono incarnare plausibilmente delle grandi entità collettive (le classi sociali, per esempio, o le dinamiche storiche).⁹

Nel caso del romanzo di Egan questo obiettivo sembra raggiunto proprio attraverso la rappresentazione delle costanti interazioni tra il microcosmo domestico della protagonista e il macrocosmo di una società fatta di conflitti stratificati. Ciò evidenzia subito una prima molteplicità di livelli e di implicazioni che viene così esplicitata nelle pagine del romanzo:

Each time Anna moved from her father's world to her mother and Lydia's, she felt as if she'd shaken free of one life for a deeper one [...]. Back and forth she went, deeper – deeper still – until it seemed there was no place further down she could go. But somehow there always was.¹⁰

Le dinamiche di relazione tra i personaggi sembrano quindi certamente implicare una portata di significato che li trascende e ne fa il simbolo di mondi tra loro contrapposti; ma anziché una netta opposizione, si vedrà come tra queste aree si può riconoscere in modo sempre più evidente una sorta di permeabilità, e anche questo aspetto è ancora riconducibile in termini strutturali alla presenza dell'elemento acquatico.

Oltre allo scarto percepito dalla protagonista in questi passaggi da un mondo all'altro, infatti, una costante imprescindibile in tutto il romanzo è la presenza del mare, che in questo caso sembra mettere in crisi il sistema rappresentativo basato essenzialmente su personaggi portatori di realtà precise e immutabili per introdurre invece un elemento altro, non definibile nei parametri della tipizzazione. Il mare che lambisce la costa e il porto di Brooklyn si pone dunque anche come metafora di un orizzonte infinito e cangiante, e nella sua vastità è in grado di mettere in relazione mondi e situazioni tra loro lontani in modi inaspettati.

Per precisare meglio questa funzione, a titolo di esempio si possono scegliere due scene parallele – poste una in apertura e l'altra circa verso la metà del romanzo – nelle quali Anna si trova a condividere uno stesso momento e uno stesso spazio prima con il padre e poi con la sorella. Da una parte, il libro si apre con un episodio databile circa attorno alla metà degli anni Trenta: la visita di Eddie a casa del gangster Dexter Styles, proprietario di locali notturni coinvolto in omicidi e traffici gestiti dalla mafia italiana attiva nella zona portuale. Kerrigan è accompagnato da Anna, all'epoca dodicenne, che giocando con i figli del signor Styles decide di avventurarsi sulla spiaggia privata della villa – situata nel tratto di costa denominato appunto Manhattan Beach – e rimane incantata alla vista del mare invernale.

Anna watched the sea. There was a feeling she had, standing at its edge: an electric mix of attraction and dread. What would be exposed if all that water should suddenly vanish? A landscape of lost objects:

⁹ GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 279-280.

¹⁰ JENNIFER EGAN, *Manhattan Beach*, New York, Scribner, 2017, p. 26 (d'ora in poi, MB).

sunken ships, hidden treasures, gold and gems and the charm bracelet that had fallen from her wrist into a storm drain. *Dead bodies*, her father always added, with a laugh. To him, the ocean was a wasteland. (MB, pp. 6-7, corsivo nell'originale).

Torneremo più avanti sulle implicazioni che questa prima visione del mare come luogo magico, ma anche di misteri e desolazione proietta sul resto della narrazione; per il momento è però utile mostrare come una possibile variazione su questa scena ricompaia più avanti nel romanzo segnando un passaggio centrale nella relazione tra i personaggi.

Alcuni anni più tardi, quando ormai lavora ai cantieri navali di Brooklyn, dove si costruiscono le navi da guerra per il trasporto delle truppe americane sul fronte europeo, Anna vuole tornare su quella spiaggia per fare ammirare il mare alla sorella Lydia. Questa volta il padre non è presente perché ha misteriosamente fatto perdere le sue tracce imbarcandosi su una nave della marina mercantile dopo essere scampato alla morte a cui la mafia lo aveva condannato. Lo scenario è così descritto:

The strange, violent, beautiful sea: this was what she had wanted Lydia to see. It touched every part of the world, a glittering curtain drawn across a mystery. Anna wrapped her arms around her sister. "Liddy," she said, speaking into the blankets where she thought her sister's ear must be. "Can you see the sea? Can you hear it? It's right in front of you". (MB, p. 161)

Oltre al mare e al luogo, un'altra costante in questa seconda visita alla spiaggia è il personaggio di Dexter, che per fare colpo su Anna – di cui in questa fase però ignora la vera identità – decide di aiutarla a realizzare il desiderio di far vivere alla sorella l'esperienza di guardare il mare. Qualche mese dopo questa visita, nel 1943, Lydia si ammala e muore facendo così crollare una parte del mondo di Anna. La loro madre decide allora di andarsene da New York per trasferirsi da alcuni cugini in Minnesota, mentre la ragazza sceglie di non seguirlo e di restare in città per continuare il suo lavoro ai cantieri inseguendo il sogno di lavorare sul fondo del mare.

Nella vita della famiglia Kerrigan, insomma, a più riprese Dexter Styles da una parte e la costante presenza del mare dall'altra funzionano come polo d'attrazione, oltre a costituire il vero e proprio motore dell'intreccio. Queste due *figure* segnano dei passaggi centrali nell'esistenza dei personaggi. Seguendo le logiche del crimine, è Styles infatti a decidere di eliminare Eddie incatenandolo a un blocco di cemento che fa calare sul fondo della baia al largo di New York quando aveva iniziato a sentire di non potersi più fidare completamente di lui nel gestire i suoi affari. L'uomo riesce però a liberarsi e a mettersi in salvo per poi imbarcarsi su un mercantile e rifarsi una vita a San Francisco dopo aver trascorso alcuni anni in mare.

Quanto ad Anna, invece, la donna s'innamora di Dexter, dal quale avrà anche un figlio, ignorando il suo diretto coinvolgimento nella scomparsa del padre. Il mare, invece, nel suo caso rappresenta soprattutto la vita, poiché la sua tenacia la porterà alla fine a diventare la prima donna palombaro a lavorare per la Marina.

Styles incarna certamente una versione possibile di quel *tipico* a cui si è accennato prima: Egan ne fa l'esempio di una criminalità che negli Stati Uniti emerge dai traffici del proibizionismo e approda alla gestione dei locali not-

turni e degli svaghi a cui miravano i soldati in licenza durante la guerra. Inoltre, egli rappresenta anche il trattino di unione tra il crimine organizzato da una parte – dei delinquenti in stile Al Capone o sul modello dei gangster rappresentati in classici cinematografici dell'epoca come *Public Enemy* (1931) o *Scarface* (1932) citati nel libro – e dall'altra parte il sistema “ufficiale” delle banche e delle istituzioni statali e finanziarie che cominciano ad acquisire sempre più potere sullo scenario internazionale. Del resto, il suocero di Styles, Arthur Berringer, è presentato come un ex contrammiraglio della marina che aveva poi fatto carriera nel settore bancario una volta finita la Prima guerra mondiale.

Quello di Styles è quindi un mondo di «ombre», come lo definisce egli stesso, un mondo chiuso e con leggi proprie, da cui non è dato riemergere se non a costo della vita; o almeno questo sembra essere il senso ultimo della sua eliminazione voluta dal Signor Q., a capo dell'organizzazione criminale per cui lavora. La possibile redenzione di Dexter, che punta a ripulire la propria immagine e ad arricchirsi con la compravendita di titoli di guerra sfruttando il canale bancario e istituzionale dopo la vittoria ormai sempre più certa degli Alleati, viene spezzata sul nascere proprio per via di una tacita impossibilità a mescolare il mondo delle ombre con quello della “luce”, rappresentato qui dagli interessi della famiglia Berringer.

Un simile sviluppo segue anche il cambiamento in atto all'interno della società dell'epoca, che i teorici Rod W. Horton e Herbert W. Edwards descrivono come la definitiva affermazione di un governo forte sulla libera iniziativa privata. Secondo questa visione:

Prima del crollo [quello della Crisi del 1929], gli uomini d'affari e i finanzieri, che avevano guidato l'America per dieci anni, sembravano aver trovato la chiave per una espansione economica e una prosperità senza fine: nel 1939 a questi stessi uomini d'affari e finanzieri erano state mozzate le ali, forse per sempre, dal nuovo potere di un governo forte.¹¹

Si potrebbe certamente discutere sull'effettiva realtà di una simile previsione a lungo termine, ma resta pur vero che nel romanzo di Egan le relazioni tra Berringer e Dexter Styles sembrano incarnare proprio queste dinamiche storico-sociali.

Nei termini letterari che qui ci interessano maggiormente va però sottolineato che se la figura di Dexter, così come la parabola della sua vita, si possono ricondurre parzialmente alla rappresentazione realistica di un eroe tragico impossibilitato a sfuggire al proprio destino, l'altro elemento che caratterizza il romanzo, ovvero il mare, è per sua natura continuamente mutevole e in divenire, e non risponde alle leggi storiche.

Questa seconda caratteristica contraddistingue quasi tutti i personaggi che appartengono al mondo di Anna, per i quali il cambiamento, anche radicale, è invece una forma di rigenerazione costante e di sopravvivenza. È in questi termini che proprio il mare diventa anche un modello per la costruzione del romanzo e per la sua articolazione narrativa: una sorta di prospettiva cangiante intrinseca allo sguardo della protagonista.

¹¹ ROD W. HORTON e HERBERT W. EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana* (1984), Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 292.

2 BATIGRAFIE

In un'intervista rilasciata a *BBC Radio Four* la stessa Jennifer Egan suggerisce un simile percorso legato all'elemento acquatico inteso come forza che muove la narrazione a più livelli:

I started looking at images of New York during World War II, and the first thing that struck me was that it was all about the water. That was unexpected because you can live in New York for years, as I had then, and barely experience the water. *I followed the water* into the various worlds that come together in this book.¹²

Questo porta la scrittrice a collocare il proprio sguardo in una configurazione di piani che dipendono a vario titolo dall'acqua e si articolano su uno schema di diverse profondità quasi di matrice batigrafica.

In primo luogo, come si vede anche dalle parole di Egan, la dimensione marittima di New York si pone come elemento centrale di questo lavoro, e ciò si nota già a partire dal paratesto. Oltre ovviamente al titolo, il risguardo del libro, infatti, posto prima del frontespizio, è interamente occupato da una mappa dell'area del Brooklyn Navy Yard probabilmente in uso presso la marina militare e risalente al periodo bellico. Sulla carta sono mostrati i moli, i bacini di immersione e i cantieri nautici in cui si svolgono molti degli episodi narrati, e questo è uno dei primi documenti d'epoca consultati dalla scrittrice e in grado qui di far cortocircuitare riavvolgendolo su sé stesso quello che Roland Barthes definiva «effetto di reale».¹³

Allo stesso tempo, però, l'impiego di questo elemento contribuisce a determinare anche un certo «effetto nostalgia» che pervade tutta la narrazione: un immaginario che si basa in maniera massiccia su classici cinematografici dell'epoca così come sulle fumose atmosfere noir descritte nei romanzi *hard boiled*, o ancora su quelle dei jazz club. Si tratta di nostalgia per un tempo non vissuto in prima persona dalla scrittrice, e da questo punto di vista forse assimilabile a quella tendenza della letteratura recente che è stata definita «dell'inesperienza» proprio in relazione a grandi eventi storici vissuti soltanto attraverso il filtro di un resoconto o di una rappresentazione.¹⁴ Tuttavia, l'intensa ricerca condotta da Egan sul periodo di cui scrive fa del romanzo anche un buon esempio di «realismo documentario»,¹⁵ arginando parzialmente il rischio di cadere in quella forma spesso tipica del postmodernismo che Jameson delineava come una «nostalgia-deco», ovvero una «depersonalized visual curiosity and a “return of the repressed” of the twenties and thir-

¹² Cfr. Jennifer Egan, *Open Book. Interview with Mariella Frostrup*, «BBC Radio 4», 19 novembre 2017, url <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b09fxszp> (consultato il 15 gennaio 2022).

¹³ Cfr. ROLAND BARTHES, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua* (1984), Einaudi, Torino, 1988, pp. 151-161.

¹⁴ Cfr. ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

¹⁵ A proposito del concetto di «realismo documentario», tra le tecniche più emblematiche soprattutto della letteratura «ipermoderna» si veda in particolare RAFFELE DONNARUMMA, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.

ties “without affect”»,¹⁶ e che ancora secondo la prospettiva del teorico statunitense ha ormai colonizzato il presente riducendo la Storia a una «vast collection of images, a multitudinous photographic simulacrum». ¹⁷ Sulla stessa linea, è vero anche che il mescolarsi di diversi generi all'interno della narrazione fa di questo libro una sorta di *pastiche*, ma che, come è stato giustamente fatto notare, non ha un intento ironico quanto piuttosto critico nei confronti di ciò che seleziona.¹⁸

La scelta d'inserire una mappa in apertura a un libro ambientato in un periodo di guerra sembra poi avvicinarsi a uno degli elementi distintivi della recente ondata di «War Novels» scritti da ex marines a partire della loro esperienza sul campo in Iraq e in Afghanistan. In romanzi e raccolte di racconti come *Kaboom* (2010) di Matt Gallagher o *Outlaw Platoon* (2012) di Sean Parnell e John R. Bruning, soltanto per citare due esempi, il ruolo svolto da queste mappe poste prima della narrazione è quello di calare il lettore all'interno delle zone di combattimento, creando così una sorta di straniamento nel momento in cui questa conoscenza cartografica e astratta – a distanza di sicurezza, potremmo dire – viene poi a concretizzarsi negli avvenimenti raccontati e probabilmente vissuti in prima persona dagli scrittori. In questo senso, per molte di queste narrazioni la mappa rappresenta in maniera critica quasi un modello ideale e controllato diametralmente opposto alla situazione invece reale e caotica di una zona di guerra.

Nel caso di Egan, però, la mappa non definisce il luogo del conflitto e della distruzione ma quello del lavoro e di una possibile costruzione di sé, almeno per quel che riguarda l'esperienza di Anna. L'area del Brooklyn Navy Yard rappresentata nella mappa è quindi un'estensione possibile non di una zona di guerra – di cui nel romanzo si dà sommariamente conto solo attraverso i nomi delle navi che hanno preso parte al conflitto o con rapidi riferimenti agli attacchi di Pearl Harbour –, ma di uno sguardo alternativo proprio sulla città di New York; uno sguardo cartografico su zone oggi radicalmente trasformate o scomparse, e che hanno rappresentato luoghi essenziali nella vita della nazione.

«Seguendo l'acqua», dunque, e riavvolgendo la Storia fino agli albori della posizione di dominio assunta dagli Stati Uniti sullo scenario mondiale, il libro delinea i tratti di una città di mare già di per sé molto lontana dall'immagine stereotipica di città-simbolo del contemporaneo. Come scrive Silvia Albertazzi:

New York è un immenso contenitore di storie [...]: storie di esuli, di immigrati, di individui di ogni credo e colore dispersi nel caos

¹⁶ FREDERIC JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991, p. xvi.

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ È questa la condivisibile posizione di Moran, secondo cui in *Manhattan Beach* anziché l'idea di *pastiche* inteso come strategia dall'intento parodico – tipico dell'impianto postmoderno secondo Jameson –, sarebbe più proficuo mettere in campo il concetto di *pastiche* delineato da Richard Dyer, che configura questa strategia non come ripetizione depotenziata ma nei termini di un attento e accurato processo critico di selezione degli elementi da utilizzare. Cfr. A. MORAN, *Understanding Jennifer Egan*, cit., pp. 114-115.

metropolitano; storie di coincidenze, storie di fatti, storie di niente [...]; storie raccontate, ancora una volta, dai luoghi che esse attraversano.¹⁹

È proprio ascoltando le storie dei luoghi che in *Manhattan Beach* New York diventa – o ridiventa – principalmente una città di mare, tra i porti più importanti dell'Occidente – ruolo, peraltro, che ha avuto proprio fino al periodo scelto da Egan per la sua storia. Del resto, anche la dimensione multietnica e la forma stessa di città a forte immigrazione – a partire proprio da quella italiana e irlandese a cui appartengono i protagonisti del romanzo – derivano essenzialmente dalla presenza del mare e del porto a New York, come testimonia oggi il complesso museale di Ellis Island.

Se fino a qui, però, il mare sembra rinviare soprattutto a una funzione documentale, un altro elemento esplicitamente legato a questa presenza in termini più radicalmente letterari e stilistici si trova fin dall'epigrafe posta in *ex ergo* al libro. Il riferimento viene qui da una delle più classiche storie di mare per antonomasia, *Moby Dick*, di cui Egan cita una frase dell'iniziale riflessione di Ishmael: «Yes, as every one knows, meditation and water are wedded for ever» (MB, p. 1).

Come suggerisce la studiosa Margret Cohen nella sua analisi di *Manhattan Beach*, però, ciò che resta fuori di quella citazione è altrettanto importante di quanto viene riportato, perché delinea uno stesso interesse topografico.²⁰ Le righe scelte, infatti, appartengono alle prime pagine del capolavoro di Melville, nelle quali è descritta una Manhattan insulare circondata dall'acqua e pervasa dalla sua presenza, dove «posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries».²¹

Ciò che qui ci interessa maggiormente, però, è che la relazione imprescindibile tra mare e meditazione che si dipana nel lavoro di Egan sembra anche rifarsi proprio a questo sguardo trasognato descritto da Melville, lo stesso che Anna proietta sul mare e che ricerca nella sua volontà di perdersi nelle profondità. Quando, nel brano citato in precedenza, la giovane ragazzina si chiede cosa emergerebbe se tutta la distesa d'acqua davanti a lei si prosciugasse, anche il suo sguardo sembra immerso nelle «ocean reveries» che Melville associava prevalentemente agli uomini di mare. Si spalanca di fronte ai suoi occhi una forma di fantasmagoria che non è soltanto a un livello esterno o superficiale ma diventa parte integrante della sua relazione con le cose, del suo stesso modo di vedere.

Alla vista rimanda la costruzione stessa del romanzo, suddiviso in otto parti, ognuna delle quali ha un titolo che si può leggere attraverso un riferimento a una particolare condizione di visione del mare ancora associata alla protagonista: *The Shore*; *Shadow World*; *See the Sea*; *The Dark*; *The Voyage*; *The Dive*; *The Sea, the Sea*; e infine *The Fog*. Sempre seguendo l'acqua, dunque, Egan delinea un graduale avvicinamento che dalla visione aerea presentata nella mappa passa a una condizione di prossimità (*The Shore*), si avvicina al mare fino a immergersi completamente (*See the Sea*; *The Dark*; *The Voya-*

¹⁹ SILVIA ALBERTAZZI, *In questo mondo*, Roma, Meltemi, 2006, p. 110.

²⁰ MARGARET COHEN, *A Feminist Plunge into Sea Knowledge*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 372-377.

²¹ HERMANN MELVILLE, *Moby Dick* (1851), London, Penguin, 1988, p. 4.

ge; *The Dive; The Sea, the Sea*), per poi presentare un mondo avvolto in una dimensione che rimanda a uno sguardo confuso, ancora intriso di un'aura fantasmatica, lattiginosa e indefinita (*The Fog*). La struttura del romanzo delinea così un processo di immersione e di emersione che definisce un'esperienza di sostanziale trasformazione della protagonista, ma anche una graduale discesa in profondità nella visione delle cose: la volontà di vedere a fondo e di vedere *il* fondo.

Come mostra Emanuele Garbin nel suo studio sulla rappresentazione degli abissi, *Bathygraphica*, lo stimolo a vedere il fondo dell'oceano per capirne la struttura, la topografia, è una spinta che si afferma in particolare a partire dall'Età Moderna e diventa un impulso centrale nelle prime spedizioni e ricerche oceanografiche partite dagli Stati Uniti tra la metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento.²² Nel suo trattato *The Physical Geography of the Sea* del 1855, per esempio, l'oceanografo Matthew F. Maury scriveva:

Se si potesse prosciugare l'Atlantico [...] si presenterebbe ai nostri occhi la scena più drammatica, grandiosa e imponente che si possa immaginare. Verrebbero alla luce le vere costole della terra, e le fondamenta del mare, e si vedrebbero sul letto asciutto dell'oceano «migliaia di paurosi resti di naufragi», e un gran numero di crani umani, di ancore enormi, di cumuli di perle e pietre inestimabili disseminate sul fondo del mare.²³

La volontà conoscitiva intrinseca a una simile visione si può facilmente mettere in relazione con il passo tratto dal primo capitolo del libro di Egan, in cui si mostra l'attrazione che guida la visione estasiata della giovane Anna. Negli stessi anni in cui è ambientato il romanzo, inoltre, cominciavano anche ad apparire i risultati delle ricerche sugli abissi condotte da Marie Tharp, tra le prime donne a lavorare come geologa e a realizzare mappe in rilievo dei fondali oceanici particolarmente apprezzate per via dell'estrema cura di dettagli con cui venivano rappresentate le dorsali e i rilievi sottomarini.²⁴

Oltre a queste curiose consonanze con il mondo scientifico, però, una simile volontà di conoscere gli abissi e misurarsi con i loro segreti è resa ancora da Egan con elementi che rievocano un immaginario sedimentato nella letteratura. In questi termini, sempre in riferimento a quel primo sguardo verso il mare, l'immensa distesa dell'oceano e i suoi fondali appaiono ad Anna come luogo di avventura e di mistero, e rappresentano un mondo quasi lunare, esattamente come quello che si trova nelle pagine di *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne o in altri racconti di viaggi immaginari e straordinari in cui lo spirito scientifico si unisce indissolubilmente alla dimensione delle «fantasticherie».

Ma un simile misto di incanto e magia, insieme alla sensazione di un assoluto benessere, emerge in particolare nelle descrizioni relative al mare inteso come spazio del lavoro di Anna. Se non proprio l'abisso insondabile, insomma, la profondità e il buio del mondo subacqueo costituiscono per la protagonista

²² Cfr. EMANUELE GARBIN, *Bathygraphica. Disegni e visioni degli abissi marini*, Macerata, Quodlibet, 2018.

²³ In Ivi, p. 24.

²⁴ Alla vita di Marie Tharp è dedicato lo studio di HALI FELT, *Soundings. The Story of the Remarkable Woman Who Mapped the Ocean Floor*, New York, Henry Holt & Co, 2012.

un richiamo inesorabile. Nell'immersione che compie per superare l'esame al corso di addestramento facendo meglio dei colleghi maschi e dimostrando così al tenente di vascello Axel di essere in grado di lavorare come palombara, Anna si sente trasportata in un altro mondo non appena si cala nell'acqua, un mondo ancora diverso rispetto a quelli che conosce in superficie. La pesante imbracatura che sul molo le impedisce di muoversi diventa un involucro che la trasforma in una figura aerea: «This was like flying, like magic – like being inside a dream» (MB, p. 217).

La stessa dimensione onirica si ritrova anche nelle altre immersioni descritte nel libro. Nella seconda di queste, la ragazza è chiamata a sostituire un palombaro infortunato per accertarsi di un problema ai motori di una nave da guerra. Anziché limitarsi a segnalare l'ostruzione dell'elica, però, Anna dimostra di saper intervenire e di poter risolvere il problema, suscitando in questo caso l'ira degli uomini. Inoltre, qui per la prima volta sente anche la forza di qualcosa di più grande di lei perché, «in touching [the] hull, Anna had touched the war directly for the first time – felt the vehemence of its pulse» (MB, p. 298).

La terza volta che si immerge, invece, è per andare alla ricerca del cadavere di suo padre dopo aver saputo che il suo corpo era stato incatenato a un blocco di cemento calato nella Lower Bay di Manhattan. In questo caso la ragazza è anche seguita da Dexter, che decide di raggiungerla sul fondo del mare pur non avendo alcuna esperienza di immersioni. Qui la relazione della donna con l'acqua e l'abisso raggiunge un nuovo stadio:

She kept her eyes closed and tried to forget the immensity around her, her own tiny solitude within it. Divers who'd worked on the freshwater pipeline from Staten Island spoke of wrecked ships on the harbor floor, hundred-year-old oyster beds choked with monstrous shells, eels fifty feet long. These apparitions seemed to flicker just beyond the reach of Anna's fingers. (MB, p. 326)

Lo sguardo della ragazza si riempie di fantasmi, quelli del padre, che si manifestano lungo tutto il libro sotto forma di ricordi e flash, ma anche quelli legati a minuscole forme di vita che abitano il mondo sottomarino: «[p]hosphorescence. Live things in the water» che Anna vede per la prima volta proprio mentre disperatamente scava in cerca di qualche segno del padre sul fondo della baia, smuovendo «colors, like the hues of a photographic negative she'd once seen. They rose from the newly exposed earth and shimmered in the water around her» (MB, p. 337).

In questi riflessi si mostra ad Anna non soltanto la nuova verità su suo padre – ovvero il fatto che possa essere ancora vivo – ma anche una sua nuova possibile forma di esistenza sotto forma di sostanza liquida e cangiante come appunto quella prodotta dal buio degli abissi. In forma quasi epifanica si mostra per lei la consapevolezza di una simbiosi totale tra il suo corpo, quello di suo padre e l'immensa distesa dell'oceano.

All'interno del circuito di sguardi femminili verso il mare messi in gioco nel romanzo, una breve ma significativa parentesi riguarda la reazione di Lydia alla vista dell'Oceano. Come accennato in precedenza, a questo punto della narrazione nel mondo di Anna è già venuta meno la presenza del padre e la ragazza inizia ad avvicinarsi a Dexter sotto falso nome per non farsi identificare con la bambina che l'uomo aveva conosciuto in passato.

Lo sguardo di Lydia è qui descritto come puro, incontaminato e stupito, gettato sull'immensa distesa d'acqua:

[S]he sat up independently, holding her head away from the stand. The Landrace fell from her face as she confronted the sea, lips moving, like a mythical creature whose imprecations could summon storms and winged gods, her wild blue eyes fixed on eternity. (MB, p. 164)

La ragazza è mostrata come una figura mitica legata al mare ed è descritta mentre segue il moto ondoso che increspa la superficie. Nell'assoluta fissità del suo sguardo e nella rigida posizione eretta, Lydia sembra rappresentata come una polena, una di quelle mitiche creature – per metà divinità e per metà umane – anticamente scolpite e dipinte a prua delle navi per guidare la navigazione e come buon auspicio.

Come si vede dalla citazione, rispetto a quanto accade nel caso di Anna qui il rapporto tra la figura femminile e il mare si rifà anche alla dimensione quasi atavica della furia, una forza incontenibile in grado di straziare e attraversare ogni cosa. Una simile forza irrazionale e per certi versi misterica è espressa da Egan attraverso un lavoro di sperimentazione prodotto direttamente sul linguaggio, che viene disarticolato in suoni onomatopeici e pronunce infantili («shelafdamingo. Flamingo. Bird cree cree»; «See the waves hrasha hrasha hrasha»), o ancora nella ripetizione allitterata «Seethseethseathsee thusea seethe» (MB, p. 163). Queste esclamazioni sono riportate in corsivo nel testo e sembrano anche in questo caso disperdere lo sguardo di Lydia in un sibilo che si unisce al vento e sferza la superficie delle onde, trasformando la ragazza in un tutt'uno con l'immensa distesa d'acqua.

Se lo sguardo di Anna e della sorella verso il mare è pervaso da una dimensione incantata e magica, quello del padre è invece più disilluso, e rappresenta un preludio agli eventi che lo riguardano. In riferimento ancora alla citazione tratta dalle prime pagine del romanzo, ciò che Eddie Kerrigan vede fin da subito nell'Oceano non è infatti la possibilità di trovare tesori sepolti e avventure, ma «cadaveri» che abitano una sconfinata «wasteland». Lui stesso sarebbe dovuto diventare uno di quei cadaveri in fondo agli abissi se non fosse riuscito a sfuggire a questa sorte.

Rintracciando possibili connessioni letterarie, in questo caso il riferimento alla «wasteland» rimanda in maniera evidente a T. S. Eliot, e in particolare alla quarta parte del suo *The Waste Land* intitolata *Death By Water*, dove è descritta la morte per annegamento di Phlebas. Anche in questo caso però, sembra riemergere un legame con il mare come luogo magico e misterioso, oltre che mortifero. Quella che nel poemetto eliotiano è descritta come «A current under sea | Picked his bones in whispers. As he rose and fell | He passed the stages of his age and youth | Entering the whirlpool»,²⁵ in Egan sembra ripresa proprio con quelle fosforescenze che abbiamo visto: una sorta di sparizione e di trasformazione in acqua che permette quindi un possibile ricongiungimento con le figlie.

Inoltre, come fa notare Carmen Gallo nella sua recente riedizione e ritraduzione del capolavoro di Eliot, il ritmo di questa intera parte si regge su allitterazioni continue in *f*, *s* e *w*, che funzionano come rappresentazione sonora

²⁵ T.S. ELIOT, *The Waste Land* (1922), New York, Norton & Company, 2001, p. 16.

dell'annegamento e del sussurrare.²⁶ Ma anche la cantilena di Lydia vista poco sopra si regge essenzialmente su una struttura di allitterazioni costruita sugli stessi suoni, quasi come se fosse in grado di far arrivare quella voce al padre disperso in mare, costruendo così una nuova connessione.

Nei termini invece di un possibile rimando alla tradizione della letteratura più esplicitamente marinaresca, le peripezie che seguono alla morte scampata di Eddie rimandano in modo più o meno diretto a una sorta di odissea, nella quale gli sguardi del padre e delle figlie sembrano rispecchiarsi arrivando in certi punti a sovrapporsi e a mescolarsi. Le vicende che riguardano Eddie sono descritte a intervalli nelle parti *The Voyage*, *The Dive* e *The Sea, the sea*, dove, venendo meno alla linearità cronologica della narrazione, Egan intreccia la ricostruzione della vita dell'uomo tra il 1937 e il 1943 con altri episodi cruciali del romanzo soprattutto nel 1943 – la realizzazione del sogno di Anna di diventare palombara, la sua scoperta che il padre possa essere ancora vivo e infine la morte di Dexter.

Nel seguire la storia di Eddie, la scrittrice sembra rifarsi ai classici romanzi d'avventura ambientati in mare, da *L'Isola del tesoro* di Stevenson alle narrazioni di Fenimore Cooper o di Jack London, che hanno certamente contribuito a definire una sorta di canone moderno e contemporaneo in cui il mare, dominato da figure in prevalenza maschili, è considerato soprattutto come spazio per mettersi costantemente alla prova.²⁷

Imbarcatosi nella marina mercantile e passando dal ruolo di macchinista navale al grado di marinaio scelto, Eddie scopre l'esistenza di una nuova forma del mare:

he'd looked out and noticed the sea as if it were entirely new: an infinite hypnotic expanse that could look like scales, wax, hammered silver, wrinkled flesh. It had structure and layers you couldn't see from land. Fixing his eyes upon this unfamiliar sea, Eddie had learned to float in a semi-conscious state, alert but not fully awake. [...] A humming emptiness filled his mind. Not to think, not to feel – simply to *be*, without pain. He remembered his old life, but those memories occupied just one room in his mind, and there were others – more than Eddie had realized. (MB, p. 248)

Una volta giunto a San Francisco si imbarca nuovamente, ma al largo della costa del Somaliland la nave a bordo della quale si trovava come terzo ufficiale viene colpita e affondata dagli U-Boot tedeschi. Di tutto l'equipaggio sono soltanto Eddie e il nostromo a salvarsi, e il tempo trascorso in mare aperto faccia a faccia con la morte lo porta ad attraversare con il pensiero tutta la sua esistenza, le sue scelte e i suoi rimpianti, primo tra tutti l'essere sempre stato incapace di creare con Lydia una qualsiasi forma di rapporto paterno che non fosse corrotto dalla difficoltà nell'accettare la sua disabilità. Soltanto a un passo dalla morte e in preda al delirio della febbre riesce a riconciliarsi con quella

²⁶ Cfr. in particolare l'apparato di note che accompagna la traduzione a cura di Carmen Gallo in T.S. ELIOT, *La terra devastata*, Milano, Il Saggiatore, 2021.

²⁷ Per una riflessione sulla letteratura marinaresca si vedano in particolare MARGRET COHEN, *The Novel and The Sea*, Princeton, Princeton University Press, 2010 e BJÖRN LARSSON, *Raccontare il mare*, Milano, Iperborea, 2015. Più in generale, sul mare come banco di prova si veda la voce "Mare" a cura di Cristiano Spila in REMO CESERANI, MARIO DOMENICHELLI e PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari: F-O*, Milano, Utet, 2007, pp. 1407-1422.

figlia di cui si vergognava, ignorando che nel frattempo era morta. E in quel momento anche il linguaggio inarticolato della ragazza gli appare come «the truth that underlay all the rest, like the stirrings from the bottom of the sea» (MB, p. 399).

Il mare come luogo di morte, di perdita, di agnizione, così come i *topoi* del naufragio o del tentato ammutinamento si concentrano in queste parti della narrazione di Egan. La scrittrice rievoca anche la prosa precisa di Joseph Conrad e la dimensione iniziatica legata al mare nella sua scrittura, così come quella più specificamente associata al lavoro in mare, al mare come esigenza e dimensione esistenziale più profonda e radicata nell'esperienza umana.

Il ricongiungimento con la figlia non è però soltanto ideale, perché sebbene Eddie ricominci una nuova vita lontano da New York, un punto di unione con il suo passato è rappresentato dalla sorella Brianne, che aiuta Anna a ritrovare il padre. Alla fine del romanzo, le due donne decidono di lasciare per sempre New York per spostarsi a San Francisco, dove la ragazza si fa trasferire come istruttrice ai cantieri di Mare Island e decide di crescere il figlio avuto da Dexter nei panni di una fantomatica vedova di guerra.

Qui il progressivo riavvicinamento al padre è fatto di attriti e profondi rancori, ma lascia spazio a una forma di fiducia radicata che si esplicita nel gesto finale di Anna che prende la mano del padre mentre insieme guardano la nebbia che avvolge e sommerge tutte le cose, proprio come nella scena iniziale i due, mano nella mano, guardavano il mare dalla spiaggia.

Anche questa nebbia che avvolge ogni cosa, tipica dello scenario marino di San Francisco e dell'area attorno al Golden Gate può quindi essere letta come una dimensione strutturale dell'intera narrazione, sia perché dà il titolo all'ultima parte, *The Fog* – sottolineando il peso specifico di questa scena conclusiva nel romanzo –, sia perché quest'atmosfera surreale rimanda ancora implicitamente a una particolare condizione di visione del mare. Non è un caso che l'avanzare della nebbia sia descritto come se si trattasse di un'onda:

She was surprised to find him watching the fog. It rolled in fast: a wild, volatile silhouette against the phosphorescent sky. It reared up over the land like a tidal wave about to break, or the aftermath of a silent, distant explosion. (MB, p. 433)

Di nuovo ricompaiono in queste righe la fosforescenza e la dimensione fantomatica e impalpabile delle apparizioni che percorrono tutto il libro. Quella che all'inizio era la volontà di guardare oltre le cose, nella loro profondità, immaginando come sarebbe il mondo sottomarino, diventa qui una visione pulviscolare e aerea, la stessa che Anna ha sperimentato nel buio delle profondità marine proprio alla ricerca del padre e che lui, a sua volta, ha sperimentato nelle allucinazioni dei suoi giorni da naufrago.

3 TRASFORMAZIONI E STRUTTURE

L'acqua si impone allora come una metafora strutturale dell'intera narrazione, un elemento mai definito in una forma precisa e in grado di modificare costantemente ciò che tocca. Proprio come lo scafo di una nave solca la superficie del mare e apre sempre almeno due linee che si allargano e divergono per poi essere riassorbite e disperse nuovamente nell'immensa distesa d'acqua,

anche la scrittura di Egan porta le storie dei suoi personaggi a separarsi e reintrecciarsi in modo al contempo inatteso e necessario.

La scena finale in cui i personaggi sono a un passo dal farsi avvolgere dalla nebbia – ancora un diverso stato dell'acqua – che disperde tutto in una forma aerea e imprecisa e porta con sé anche i rumori di una guerra sempre sotto-traccia, sembra mettere in discussione anche il piano stesso del *tipico* a cui si è fatto riferimento all'inizio. Oltre a funzionare come movimento narrativo interno, quindi, il meccanismo di svelamento e velamento che abbiamo visto, quel bucare la superficie delle cose per guardare più a fondo, si riflette anche nei modi in cui il romanzo indaga le tensioni radicate nell'America del periodo bellico, sfumandone però i contorni netti che invece rappresentano un presupposto essenziale del romanzo storico.

Su un piano sociologico, inoltre, una simile messa in discussione della “staticità” del *tipico*, si potrebbe anche leggere attraverso un'altra famosa metafora della dimensione liquida come quella messa in campo dal teorico Zygmund Bauman. Da una parte, infatti, il sistema rigido che governa l'ambito della criminalità e quello militare, risponde soprattutto alle strutture di un mondo scandito da forme pressoché immutabili. Dall'altra parte, però, il mondo di Anna e della sua famiglia rispecchia invece i tratti di quella che Bauman definisce «modernità liquida»,²⁸ ovvero un sistema che sul piano personale si fonda sul divenire e sull'incertezza ed è contraddistinto in termini sociali per la forma appunto “liquida”, “fluida” e continuamente “mutevole” di strutture sempre sul punto di ridefinirsi. In questi termini, Egan sembra far reagire nel suo romanzo una visione per certi versi postmoderna – quella appunto individuale e fluida di Anna – con un mondo che invece era per sua natura ancora governato da strutture rigide e di classe.

In questo senso, l'approfondimento a più livelli di una metaforica dell'acqua porta a far saltare alcuni principi base su cui si regge il sistema rappresentativo dell'impianto realista. Se alcuni personaggi come Dexter Styles, infatti, si fanno diretti rappresentanti di un preciso mondo e modo di essere in superficie, chi è invece legato per scelta o per natura alla profondità e alla mutevolezza del mare, come Anna ed Eddie, sembra non soltanto sfuggire a ogni rigida forma fissa, ma anche alle esigenze referenziali della tipizzazione. Per questa ragione, l'evoluzione della protagonista mette in crisi anche una configurazione realistica *tout court* proprio perché Egan ne fa la prima donna a diventare palombaro, retrodatando una situazione che si verificherà soltanto decenni più tardi e in un clima culturale assai diverso.²⁹

La scelta evidente, in questo caso, non è dunque la fedeltà storica ma il voler proiettare su quel periodo uno sguardo alternativo, costruendo una narrazione che esce da una rigida staticità per rivendicare uno spazio di movimento possibile. È vero, dunque, quanto afferma ancora Cohen nella sua analisi, cioè che

the heavy gear of helmet diving disguises Anna's female body and lets Egan create a heroine who makes her way on her own, freed from

²⁸ Cfr. ZYGMUND BAUMAN, *Modernità liquida* (2000), Roma-Bari, Laterza, 2011.

²⁹ Soltanto a partire dagli anni Settanta le donne iniziano a lavorare come palombaro nella marina e il sergente maggiore Andrea Motley Crabtree, prima palombara dell'esercito degli Stati Uniti, che Egan ha più volte incontrato modellando su di lei il personaggio di Anna, è entrata nella U.S. Navy soltanto nel 1982.

feminine stereotypes, seeking a career open to talents, as is the due of male heroes in sea-adventure fiction.³⁰

In questo senso, anche nei suoi espliciti riferimenti alla letteratura di mare il romanzo fa i conti con molti degli stereotipi legati a quel genere di narrazioni. Contro ogni facile schematismo, Egan affronta il tema della difficile condizione delle donne che lavoravano “al servizio” della guerra senza essere direttamente sul campo, nel tentativo di indagare un nuovo sguardo.³¹ Stabilendo un nesso profondo tra la donna e il mare a partire dal lavoro e anche dalla relazione con gli ambienti militari e con la guerra, la scrittrice interviene allora a spezzare gli automatismi che nel periodo trattato associavano quei mondi prevalentemente alla sfera maschile.

Così facendo, *Manhattan Beach* si potrebbe allora anche parzialmente inscrivere in una linea di narrazioni femminili sulla guerra che ha una sua tradizione,³² ma anziché rappresentare il conflitto e la violenza in modo diretto si concentra piuttosto sul contesto e sulle basi ideologiche di quel mondo bellico. Come sostiene Giorgio Mariani nel suo *Waging War On War*, nel Novecento inizia a farsi strada uno sguardo femminile volto a mettere in evidenza le devastanti conseguenze di ogni conflitto più che a esaltarne le eroiche e sanguinose imprese attraverso una sorta di epica di guerra.³³ Un esempio emblematico è rappresentato dalla raccolta *The Backwash of War* (1916) di Ellen La Motte, che si è arruolata volontaria come infermiera in Belgio durante la Grande Guerra e ha scelto di raccontare dall'interno gli orrori del conflitto. Secondo Anna De Biasio, inoltre, proprio l'opera di La Motte, insieme ad altri resoconti scritti da donne negli stessi anni,

contribuisce a ridefinire i confini della «letteratura di guerra», spostando lo sguardo da una presunta centralità – la scena della battaglia – a zone adiacenti o collaterali, fino a includere il fronte domestico e le trasformazioni che subisce.³⁴

Tuttavia, in La Motte sembra esserci anche un giudizio etico sul dramma della guerra, che deriva dall'aver toccato con mano la devastazione dei corpi feriti e dei cadaveri. Dai suoi racconti si ricava una riflessione sulla distruzione fisica e morale: una distruzione generalizzata che non ammette distinzioni tra eroi,

³⁰ M. COHEN, *A Feminist Plunge into Sea Knowledge*, cit., p. 375.

³¹ A questo proposito si rimanda qui soprattutto al saggio di JORDYNN JACK, *Gender and Wartime Work*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 398-404, nel quale si evidenzia come il ruolo delle donne impiegate nei diversi settori industriali durante la guerra sia stato decisivo. In particolare, rispetto alla dimensione iconica di figure come Rosie the Riveter, per esempio, che negli anni della Seconda guerra mondiale rappresenta una sorta di eroina civile a tutti gli effetti, si rimanda al saggio di MAUREEN HONEY, *Creating Rosie the Riveter: Class, Gender, and Propaganda during World War II*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.

³² Su questo tema si veda in particolare ANNA DE BIASIO, *Le implacabili. Violenza al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2016.

³³ Cfr. GIORGIO MARIANI, *Waging War On War: Peacefighting in American Literature*, Chicago, University of Illinois Press, 2015, pp. 129-130.

³⁴ ANNA DE BIASIO, *Le implacabili*, cit., p. 147.

disertori e civili perché tutti presi in un meccanismo di annientamento che non lascia scampo.

Il romanzo di Egan, al contrario, sfugge a questa funzione pedagogica e moralizzante, per porsi invece ai margini del conflitto soprattutto con l'intento di presentare uno sguardo femminile volto a smascherare stereotipi di genere – sia letterari sia sessuali –, mettendo in gioco un ulteriore processo di estensione e approfondimento delle ricadute di ciò che accade sul campo di battaglia.

Da qui nasce la volontà di far emergere una configurazione dei possibili, delle esistenze potenziali che avrebbero potuto configurarsi – come accade nel caso di Anna. Tracciando una stringente implicazione tra la guerra e la vita della protagonista, quando afferma che «her life was a war life; the war was her life. There had been another life before that – her family, the neighborhood – but everyone from that time had died, or moved, or grown up» (MB, p. 414), la prospettiva proposta da Egan getta uno sguardo nuovo sul sistema di riferimenti e regole che presiedono a ciò che Mary Borden, altra scrittrice di guerra partita volontaria come infermiera durante la Prima guerra mondiale, aveva definito una *Forbidden Zone* nel suo omonimo romanzo del 1929. Il processo di immersione nelle dinamiche sociali compiuto grazie al personaggio di Anna è volto proprio a penetrare questa stratificata «zona proibita», ancora dominata in prevalenza da uno sguardo maschile.

Di fatto, nel passaggio dal mondo della madre e di Lydia a quello del padre, la protagonista non solo trasforma sé stessa ma esce da un ambito familiare associato in maniera stereotipica al femminile per entrare in un sistema maschile – e maschilista – impadronendosi dei codici che lo regolano, ma sempre restando in grado di introdurre una forma alternativa. Entrando in contatto con il mondo della criminalità, per esempio, Anna – così come in termini metaletterari anche la stessa Egan – gioca con l'idea della *femme fatale* e con quella di una bellezza eterea e inafferrabile tipica del genere *hard boiled*, senza però mai lasciarsi assorbire da questi ruoli.

Lo stesso, come si è visto, vale anche per altri stereotipi di natura culturale, come per esempio quello legato ancora alla città. In *Manhattan Beach*, New York non solo perde infatti il suo status di centro del mondo occidentale ma, ancora attraverso la prospettiva profonda di Anna, sembra ridursi a una bigotta comunità di quartiere che la porta a dover escogitare uno stratagemma per evitare di abitare da sola dopo la morte della sorella e la partenza della madre; o ancora, la costringe ad andarsene quando decide di tenere il figlio avuto dalla relazione con Dexter.

La sua vera identità emerge invece soltanto quando si trova sul fondo del mare, in un'altra zona «proibita» a cui accede sfidandone le convenzioni e il sessismo rappresentati dalle parole e dai modi del tenete di vascello Axel e dei colleghi, così come dalle dicerie delle colleghe.

In tutti questi casi, risulta evidente che la strada percorsa da Egan per accedere alla «forbidden zone» non è quella di una prospettiva rigida e di scontro aperto con la realtà che la circonda, ma piuttosto, anche in questo caso, quella di una costruzione mobile e mutevole, liquida, si potrebbe dire. Insomma, se, come sostiene Allan Hepburn, «in its blending of history with individuals' stories, *Manhattan Beach* can be called an epic novel, along the lines of

Herman Melville's *Moby-Dick* and Don DeLillo's *Libra*»,³⁵ è però altrettanto vero che quest'epica non si fonda su figure particolarmente eroiche o integralmente legate al mondo che rappresentano, né tantomeno vi si possono scorgere i tratti di un'epica legata alla guerra, come invece ci si potrebbe aspettare da un romanzo ambientato durante la Seconda guerra mondiale. È anche in questo senso allora che la guerra di Anna è la sua stessa vita: in quanto madre di un bambino avuto da una relazione con un uomo sposato e per di più un gangster; in quanto palombara in un ambiente maschilista come quello militare; e infine in quanto figlia tradita dal padre. Si tratta dunque di un'epica che fa i conti con la realtà delle contingenze anziché con modelli ideali, e scende a patti con le cose così come sono. Una simile consapevolezza è esplicitata anche nella narrazione:

Anna often recalled hauling herself up the ladder on test day, triumphant. A moving picture would have ended there, with the promise that, at long last and against all odds, she'd earned the respect of the crusty lieutenant. In fact, he liked her less. He referred to his divers as "boys," "men," or "gentlemen." He fell silent when Anna passed, as if she were a black cat. (MB, p. 289)

Per certi versi emergono allora i tratti di un'epica civile, che sfugge alle logiche dell'epica di guerra. I personaggi di Egan sono figure che affrontano ciò che la Storia offre loro e non anelano a cambiare il mondo quanto a ritagliarsi al suo interno una posizione *possibile*. Se da una parte l'epica, e in particolar modo l'epica di guerra, sembra avere bisogno di personaggi *necessari* nell'economia del rispecchiamento tra una struttura fissa del mondo e la sua rappresentazione, come accade anche nel romanzo storico classico o nel caso emblematico dei romanzi di Hemingway, nel caso della particolare epica civile tracciata da Egan tutto si articola attorno a personaggi *probabili* che si muovono nelle pieghe del contingente.

Pur scegliendo di aver a che fare con un tempo chiuso e definito, e di cui l'epica è già per certi versi fatta dalla Storia in sé, la scrittura di Egan si concentra allora sugli spazi irrisolti e sulle piccole forme del quotidiano che vengono scoperte per poi rinabissarsi subito. In questo senso si configura il passaggio verso una costruzione delle storie che sono sempre sul punto di modificarsi e trasformarsi, proprio come la nebbia che chiude il romanzo avvolge semplicemente i personaggi in una visione indistinta e indefinita, anziché darne una visione netta e precisa.

In definitiva, più che un modo epico sembra farsi strada nel romanzo una costruzione finzionale che resiste alle semplificazioni e agli schematismi di ogni volontà pedagogica o esemplare, per dare conto invece dei fili inarticolati e incontenibili che si dipanano tra macrostoria e microstoria. Nonostante l'immensa architettura di riferimenti documentali, Egan resta perfettamente consapevole della forza e delle possibilità della finzione, poiché «"Fictional" accounts have a way of being accurate in reading and transmitting "what

³⁵ ALLAN HEPBURN, *Vanishing Worlds: Epic Disappearance in Manhattan Beach*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 384-390, p. 384.

happened” which differs from the way in which archive materials are accurate in accomplishing the same socio-cultural functions». ³⁶

Da questo punto di vista, più che al romanzo storico la scrittrice sembra allora guardare all’idea di «counterhistory» [*controstoria*] così come delineata da Don DeLillo nel saggio *The Power of History* (1992), nella certezza che:

Fiction will always examine the small anonymous corners of human experience. But there is also the magnetic force of public events and the people behind them. [...] The writer wants to see inside the human works, down to dreams and routine rambling thoughts, in order to locate the neural strands that link him to men and women who shape history. ³⁷

Seguire l’acqua e la sua relazione con lo sguardo femminile è dunque il modo in cui Egan sceglie di vedere ciò che sta dentro – e sotto – le «opere umane» nel suo *Manhattan Beach*, e la controstoria che ne deriva si carica di forme, di visioni plurali e mutevoli: ancora una volta potenziali e non *necessarie*. In altri termini, ciò che Egan indaga sono quindi gli attriti tra la «Master Fiction» e una possibile narrazione minima, posta però sempre come possibilità e mai come unica realizzazione.

Sullo sfondo di un mondo in cui è profondamente radicata una spartizione netta tra sfere maschili e femminili, Egan staglia allora la sua controstoria come emersione di uno spaccato di realtà possibile, quello che ancora Anna incontra lasciando New York per dirigersi con la zia a San Francisco: «There were girls everywhere: WAVES, WACS, mothers tugging children by the hand. There was nothing unusual about Anna’s departure; she was one tiny part of a migration» (MB, p. 424).

Tutte le visioni messe in campo nella nostra lettura sembrano riassumersi in questa immagine di transizione tra una vita e l’altra della protagonista, ma anche tra un mondo e l’altro in termini storici. A racchiudere e riallacciare qui le tensioni di tutto il romanzo è soprattutto la sigla «WAVES» (Women Accepted for Volunteer Emergency Service) che incarna in parte proprio quell’idea di epica civile che si affianca e si giustappone all’epica di guerra in tutta la narrazione, ma implicitamente crea anche una immediata connessione tra la donna e il mare dal momento che l’acronimo ‘waves’ indica anche la parola “onde”, sintomatico del moto di velamento e svelamento visto in atto, e sorta di principio organizzativo della narrazione.

Nell’esplorare allora le potenzialità offerte dalla fiction in chiave controstorica, non c’è dunque per Egan il tentativo di dare voce a una prospettiva contro-egemonica individualizzata – poiché la narrazione non è in prima persona – ma piuttosto si apre la volontà di seguire e approfondire un processo di posizionamento all’interno di un quadro che resta sempre soltanto una possibile forma delle cose.

³⁶ ANGELA LOCATELLI, *Framing Events: Critical and Historical Knowledge*, in EAD. (a cura di), *The Knowledge of Literature*, vol. IX, Bergamo, Bergamo University Press, 2010, p. 10.

³⁷ DON DELILLO, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, pp. 60-63, p. 62.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBERTAZZI, SILVIA, *In questo mondo*, Roma, Meltemi, 2006.
- BARTHES, ROLAND, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua* (1984), Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-161.
- BAUMAN, ZYGMUND, *Modernità liquida* (2000), Roma-Bari, LATERZA, 2011.
- BRANTLY, SUSAN C., *The Historical Novel, Transnationalism, and the Postmodern Era*, New York, Routledge, 2017.
- CESERANI, REMO, MARIO DOMENICHELLI e PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari: F-O*, Milano, Utet, 2007.
- COHEN, MARGARET, *A Feminist Plunge into Sea Knowledge*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 372-377.
- EAD., *The Novel and The Sea*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- COOKE RACHEL, *I was never a hot, young writer. But then I had a quantum leap*, in «The Guardian», 24 settembre 2017, url <https://www.theguardian.com/books/2017/sep/24/jennifer-egan-quantum-leap-manhattan-beach-visit-from-the-goon-squad>. (consultato il 15 gennaio 2022).
- DE BIASIO ANNA, *Le implacabili. Violenza al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Roma, Donzelli Editore, 2016.
- DELILO DON, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, pp. 60-63.
- DONNARUMMA RAFFELE, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- EGAN JENNIFER, *Manhattan Beach*, New York, Scribner, 2017.
- EAD., *A Visit From Goon Squad*, New York, Anchor Books, 2010.
- EAD., *Open Book. Interview with Mariella Frostrup*, «BBC Radio 4», 19 novembre 2017, url <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b09fxs2p> (consultato il 15 gennaio 2022)
- EAD., *Black Box*, London, Constable & Robinson, 2012.
- EAD., *Look At Me*, New York, Anchor Books, 2001.
- ELIOT, THOMAS S., *The Waste Land* (1922), New York, W.W. Norton & Company, 2001.
- ID., *La terra devastata*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- FRANKLIN, RUTH, *Jennifer Egan's Surprising Swerve Into Historical Fiction*, in «The Atlantic», novembre 2017, url <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/11/jennifer-egan-manhattan-beach/540612/> (consultato il 20 dicembre 2021).
- GARBIN, EMANUELE, *Bathygraphica. Disegni e visioni degli abissi marini*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- HALL, FELT, *Soundings. The Story of the Remarkable Woman Who Mapped the Ocean Floor*, New York, Henry Holt & Co, 2012.
- HEPBURN, ALLAN, *Vanishing Worlds: Epic Disappearance in Manhattan Beach*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 384-390.
- HONEY, MAUREEN, *Creating Rosie the Riveter: class, gender, and propaganda during World War II*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1984.
- HORTON, ROD W. e HERBERT W., EDWARDS, *I fondamenti della letteratura americana* (1984), Roma, Editori Riuniti, 1992.
- HUTCHINSON, GEORGE, *A Historicist Novel*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 391-397.

- JAMESON, FREDERIC, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.
- JORDYNN, JACK, *Gender and Wartime Work*, in «PMLA», CXXXIV.2 (2019), pp. 398-404.
- LARSSON, BJÖRN, *Raccontare il mare*, Milano, Iperborea, 2015.
- LOCATELLI, ANGELA, *Framing Events: Critical and Historical Knowledge*, in ID (a cura di), *The Knowledge of Literature*, vol. IX, Bergamo, Bergamo University Press, 2010.
- LUCE, HENRY R., *The American Century*, in «Life Magazine», X (1941), pp. 61-66.
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Il romanzo storico (1937, 1955)*, Torino, Einaudi, 1977.
- MARIANI, GIORGIO, *Waging War On War: Peacefighting in American Literature*, Chicago, University of Illinois Press, 2015.
- MATT, GALLAGHER, *Kaboom: Embracing the Suck in a Savage Little War*, New York, Da Capo Press, 2010.
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MELVILLE, HERMANN, *Moby Dick (1851)*, London, Penguin, 1988.
- MORAN, ALEXANDER, *Understanding Jennifer Egan*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2021.
- PIGA, BRUNI EMANUELA, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018.
- SCURATI, ANTONIO, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.
- SEAN, PARNELL e JOHN R. BRUNING, *Outlaw Platoon. Heroes, Renegades, Infidels, and the Brotherhood of War in Afghanistan*, New York, William Morrow, 2012.



PAROLE CHIAVE

Letteratura di mare; Storia e letteratura; Letteratura di guerra; *counter-history*.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Pitozzi è dottore di ricerca in Teoria e analisi del testo all'Università degli Studi di Bergamo, dove è cultore della materia in letteratura angloamericana e tiene laboratori di traduzione letteraria e saggistica dall'inglese all'italiano. Si occupa di letteratura contemporanea in prospettiva comparata e in relazione con le arti e la filosofia. È autore della monografia *Conceptual Writing. Percorsi nella scrittura concettuale contemporanea* (Edizioni del Verri, 2018) e ha lavorato, tra gli altri, su Don DeLillo, Paul Auster, Maurice Blanchot, di cui ha scritto in riviste nazionali e internazionali.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA PITOZZI, *Il mare come struttura. Manhattan Beach di Jennifer Egan*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



THE PARALYSING SEA A COGNITIVE ANALYSIS OF THE DISCOURSE WORLDS IN JAMES JOYCE'S *EVELINE*

EMMA PASQUALI – *Università di Napoli "L'Orientale"*

Il presente saggio intende dimostrare come, in «Eveline» di James Joyce, *wish worlds*, *speculative extensions* e *intention worlds* permettano alla protagonista di fuggire mentalmente dalla sua realtà; esplorare nuove dimensioni e risvegliare il desiderio di cambiare la propria condizione. Tali mondi sono strettamente collegati al mare, considerato tanto un *limes* quanto una possibilità. Il racconto è disseminato di immagini relative all'acqua che, se combinate con l'analisi dei *discourse worlds* e del fenomeno cognitivo dell'isolamento realizzato attraverso le epifanie, potrebbero portare a una più ampia comprensione dell'opera letteraria oggetto del presente studio. In conclusione, il saggio si pone come obiettivo l'analisi della relazione tra i *discourse worlds* di Eveline e il mare, con particolare focus sulle epifanie, considerate un ponte tra l'io interiore e il mondo esterno, spesso capace di provocare un cambiamento reciproco.

The hypothesis underpinning the present essay is that, in James Joyce's «Eveline», wish worlds, speculative extensions and intention worlds allow the protagonist to mentally escape her reality; explore new dimensions, and awake a desire to change her current condition. The above-mentioned worlds are strictly bound to the sea, both seen as a limit and a possibility. The short story is scattered with images related to water that, if combined with the analysis of the discourse worlds and the cognitive phenomenon of isolation realised through epiphanies, could lead to a deeper and far-reaching understanding of the literary work object of the present study. In conclusion, this essay aims to analyse the relationship between Eveline's discourse worlds and the sea, focusing on the epiphanies since they can be considered a bridge between the inner selves and the external world, often provoking a reciprocal change.

I INTRODUCTION

*Eveline*¹ is the second story in order of composition among the 15 intertwined short stories of the collection *Dubliners*, which aims at presenting everyday life in Dublin.² Published in 1914, such tales of «grey existence»³ move through childhood, adolescence, adulthood and public life, «almost in order to provide an introduction and background to an epiphany»,⁴ which «al-

¹ JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, New York, Barnes & Noble Classics 2004. Subsequent quotations of *Eveline* are drawn from the above-mentioned edition.

² Cfr. MORRIS BEJA, *James Joyce: A Literary Life*, London, Palgrave Macmillan 1993; MORRIS BEJA and ELLEN CAROL JONES (eds.), *Twenty-First Joyce*. The Florida James Joyce Series. Gainesville, University Press of Florida 2004; DON GIFFORD, *Joyce Annotated: notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Oakland, University of California Press 1982; MARY ANN GILLIES, *Henri Bergson and British Modernism*, Montreal, McGill-Queen's Press 1996; MADELEINE HAMLIN, *Geographies of Mobility in James Joyce's Dubliners* in «Literary Geographies», II (2016), pp. 128-143.

³ JOSEPH FLORIO, *Joyce's Eveline* in «The Explicator», LI (1993), cit., p. 181.

⁴ MORRIS BEJA, *Epiphany in the Modern Novel*, London, Owen 1971, cit., p. 94.

most invariably comes at or toward the end and is fully prepared for by a meticulous writer».⁵

«Eveline», which depicts the transition between childhood and adolescence,⁶ is the shortest tale of the collection and the only one named after a woman;⁷ it is particularly rich in wish worlds, speculative extensions, and intention worlds⁸ and embodies «one of the most intriguing aspects of the reading act [that] is the mysterious and intricate process by which most of us mentally visualise what we are reading».⁹

The plot is about a girl who dreams of leaving Dublin with her lover Frank, a sailor,¹⁰ who could allegedly help her escape her sad and monotonous life, dominated by the perpetrated abuses of her father; afflicted by the absence of her brothers;¹¹ and, by the harsh criticism of Miss Gavan, her boss. Nevertheless, when the time to leave with Frank comes, she decides to stay because - as she recalls in the first part of the short story - she had promised her dying mother that she would have kept the home together as long as she could. In brief, she represents the problematic relationship between man and woman and woman and society.¹²

⁵ Ivi, p. 26. Cfr. ZACK BOWEN, *Joyce and the Epiphany Concept: A New Approach* in «Journal of Modern Literature», IX (1981), pp. 103–114.

⁶ SONDRÁ MELZER, *In the Beginning There Was «Eveline»*, in «James Joyce Quarterly», XVI (1979), p. 479.

⁷ PETER DE VOOGD, *Imaging Eveline, Visualised Focalisations in James Joyce's Dubliners* in «European Journal of English Studies», IV (2000), p. 39.

⁸ Cfr. CAROLINE MORILLOT, *Spatialized Thought: Waiting as Cognitive State in Dubliners*, in *Cognitive Joyce*, Cham, Springer International Publishing 2018, pp. 131–143.

⁹ P. DE VOOGD, *Imaging Eveline, Visualised Focalisations in James Joyce's Dubliners*, cit., p. 39.

¹⁰ Frank can be considered either a saviour, a seducer or an exploiter [MARIA LAURA BARBERAN REINARES, *Frankly Speaking*, «the men that is now is only all pallaver and what they can get out of you»: *Migration and White Slavery in Argentina in Joyce's «Eveline»* in «Irish Migration Studies in Latin America», II (2013), pp. 49–50; BERNARD BENSTOCK, *The Kenner Conundrum: Or Who Does What with Which to Whom*, in «James Joyce Quarterly», XXXIII (1976), p. 428]. In fact, his behaviour reflects «the seduction and recruiting tactics employed by Zwi Migdal procurers, who travelled regularly to Europe in order to entice poor women with courtship and promises of marriage to later prostitute them in Buenos Aires. [...] Joyce could have modelled the mysterious sailor after the stereotypical (Zwi Migdal?) recruiters so prevalent in social purity propaganda. [...] Moreover, the expression “going to Buenos Ayres”, Mullin notes, was turn-of-the-century slang for “taking up a life of prostitution, especially by way of a procurer's offices”, M. L. BARBERAN REINARES, *Frankly Speaking*, cit., pp. 49–50. Among the large number of arguments in favour of this thesis, Barberan Reinares refers to a textual element in the original version of «Eveline», which was published in *The Irish Homestead* in 1904; the idea is also supported by the fact that that version included a second question (here in italics) that was later deleted: «She had consented to go away—to leave her home. Was it wise—was it honourable?», ivi, p. 51).

¹¹ As specified in the short story, Ernst was dead and Harry was often out of town for business reasons.

¹² ANNA VIO, *Figure femminili del primo Joyce: Eveline e Maria e il desiderio dell'altrove*, in «Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia», XXXV (1996), p. 435.

Before delving into the analysis, which will focus on the relationship between water images and isolation, the methodology will be discussed.

2 METHODOLOGY

In order to investigate the above-mentioned relationship, «Eveline» will be analysed by applying the concepts of cognitive poetics. More specifically, the Deictic Shift Theory, the Possible World Theory and the categorization of discourse worlds will be essential for the present analysis; they will help to determine how epiphanies affect both the cognitive states and the choices of the main character.

According to the Deictic Shift Theory, our mind allows us to immerse in the world of the text and to relate to «characters, scenes and ideas».¹³ Metaphorically, we cross a threshold and project our minds into the other world and shape the worlds of the text «on the basis of real-life experience and knowledge».¹⁴ Technically speaking, «[e]very time a deictic shift occurs, we move either <up> or <down> the virtual planes of deictic fields».¹⁵ In order to describe such movements, the terms PUSH and POP were borrowed from computer science. More specifically, with the term PUSH, we refer to the moments when the reader immerses in a plane of the world of the text; «flashbacks, dreams, plays within plays, stories told by characters, reproduced letters or diary entries inside a novel, or considering unrealised possibilities inside the minds of characters are all examples of pushing into a deictic field».¹⁶ On the contrary, with the term POP, we refer to every time we emerge (or «pop out») from a plane of the world of the text.¹⁷

¹³ PETER STOCKWELL, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London, Routledge 2005, cit., p. 41.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ivi*, p. 47.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

The Possible Worlds Theory¹⁸ was first introduced into literary theory in the mid-1970s;¹⁹ it implies a plurality of worlds and helps to provide the tools to categorise them. In fact, as the aforementioned theory states, what is true in our actual world (hereafter, AW) may be false in the fictional world of the text that has to stick to the principle of non-contradiction. In other words, «PWS [possible worlds] could be regarded as [coherent] fictions conceived within AW that are concerned with how AW could have been».²⁰ Every possible world is made of the same substance of the AW (*i.e.*, material things and events) and it needs to fulfil the condition of *worldness*; if the worlds are impossible worlds (for instance, due to mathematic rules different from the AW) but logically possible, they do fulfil the above-mentioned condition.²¹ If no variations are specified, the principle of minimal departure operates: the reader assumes that the TAW (textual actual world) shares the same rules and historical events of the AW.²²

Adapting the briefly described approach, we can discuss and categorise the discourse worlds, that is the worlds - often embedded in one another - among which both the reader and the character move.²³

A discourse world is the imaginary world which is conjured up by a reading of a text, and which is used to understand and keep track of events and elements in that world. It is a principle of cognitive poetics that the same cognitive mechanisms apply to literary reading as to all

¹⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz was the first to develop the concept of possible worlds when discussing the creation by God, postulating that the Unmighty had considered any world possible before creating the one we all know (GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ, *Essays of Theodicy on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*, Charleston, Bibliobazaar 2007). Such concept was re-elaborated during the twentieth century by analytic philosophers such as Kripke, Lewis and Hintikka (ALICE BELL and MAIRE-LAURE RYAN (ed.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press 2019, p. 3). However, the first to apply the theory to literary texts was Thomas G. Pavel, who anticipated the cognitive turn of the twenty-first century (cfr. THOMAS G. PAVEL, *Possible Worlds in Literary Semantics* in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIV (1975), pp. 165–176; ID., *Fictional Worlds*, Cambridge MA, Harvard University Press 1986). Other important stages concerning the adaptation of the above-mentioned approach to literature are defined in: LUBOMÍR DOLEŽEL, *Narrative modalities* in «Journal of Literary Semantics», V (1976), pp. 5–14; ID., *Mimesis and possible worlds* in «Poetics Today», IX (1988), pp. 475–97; ID., *Possible worlds and literary fictions*, in *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, de Gruyter 1989, pp. 223–42; UMBERTO ECO, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press 1984; DAVID LEWIS, *Counterfactuals*, Cambridge, Cambridge University Press 1973; DAVID LEWIS *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell 1986; DOREEN MAITRE, *Literature and Possible Worlds*, Middlesex, Middlesex Polytechnic Press 1983; MARIE-LAURE RYAN, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1991; EAD. *Possible worlds and accessibility relations: a semantics typology of fiction* in «Poetics Today», XII 1991, pp. 53–76; JOHN SEARLE, *The logical status of fictional discourse* in «New Literary History», VI (1975), pp. 319–32; ELENA SEMINO, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, London, Longman 1997; P. STOCKWELL, *Cognitive Poetics: An Introduction*; LUCIA VAINA, *Les mondes possible du texte* in «Versus», XVII (1977), pp. 3–13).

¹⁹ A. BELL and M-L RYAN (ed.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, p. 1.

²⁰ Ivi, p.6.

²¹ Ivi, pp. 6-7.

²² P. STOCKWELL, *Cognitive Poetics: An Introduction*, p. 96.

²³ Ivi, p. 94.

other interaction, and so we can understand a discourse world as the mediating domain for reality as well as projected fictions. In order to be able to do this, we must be able to negotiate trans-world identity – that is, we must have a mapping facility between worlds [...].²⁴

Furthermore, the reader automatically develops the ability to move between worlds, creating in their mind and memorising different images of the same character, different situations and moments (for instance, flashbacks, flashforwards and alternative versions of the characters). The above-mentioned «versions» are *counterparts* within the fictional discourse world.²⁵

Discourse worlds and their level of accessibility can be categorized according to different models. The present essay will adopt the one by Stockwell, which is an adaptation from the approach by Ryan:²⁶

- epistemic worlds – knowledge worlds; what the characters in the fictional world believe to be true about their world.
- Speculative extensions – things the characters anticipate about their world, or other hypotheses they hold.
- Intention worlds – what characters plan to do to deliberately change their world.
- Wish worlds – what characters wish or imagine might be different about their world.
- Obligation worlds – different versions of the world filtered through the characters' sense of moral values.
- Fantasy worlds – the worlds of characters' dreams, visions, imaginations, or fictions that they compose themselves.²⁷

3 A COGNITIVE ANALYSIS OF *EVELINE*

The first reference to the sea in *Eveline* is linked to intertextuality; thus, some readers might overlook it. By reading *Dubliners*, it is apparent that music plays a key role;²⁸ however, the link between the character after whom the short story is named and *Silent, O Moyle*, a song played in *Two Gallants*, is not immediate:

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, p. 104.

²⁷ Ivi pp. 94-95. It is worth noticing that, as conceived by Ryan, storyworlds can be divided into private textual possible worlds (TPWS) and textual actual world (TAW). Wish worlds and intention worlds are private worlds that constitute a static model of the ideal textual actual world (TAW), and also constitute the driving force of the plot. (cfr. M-L RYAN, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*; M-L RYAN *Possible worlds and accessibility relations: a semantics typology of fiction*; A. BELL and M-L RYAN (ed.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*). Furthermore, it is important to stress that thanks to fantasy worlds, «narrative universes acquire distinct ontological levels» (A. BELL and M-L RYAN (ed.), *Possible Worlds: Theory and Contemporary Narratology*, cit., p. 19).

²⁸ Cfr. ROBERT HAAS, *Music in Dubliners* in «Colby Quarterly», XXVIII (1992), pp. 19-33.

Thomas Moore borrowed the music for this song from the traditional tune *My Dear Eveleen* and altered the lyrics so as to convey a story based on Celtic myth. Subtitled *Song of Fionnulla*, the song tells the tale of Fionnulla, the daughter of the Celtic god of the sea, Lir. She is transformed into a swan and condemned to wander over Irish lakes and rivers until the first sound of the Christian Mass bell gives the signal for her release.²⁹

Considering that 1) Joyce appreciated Moore's works in general, 2) suggested that his son Giorgio listened to the lovely *Silent, O Moyle* and 3) explained the mythical context of the air to his brother George, there is a high possibility that the character was named after the Eveleen of the traditional version of the song.³⁰

The present analysis focuses on both the epiphanies experienced by Eveline; when the time to leave her hometown comes, the girl decides to stay since she promised her dying mother that she would have taken care of the household as long as possible. The sentence «her promise to keep the home together as long as she could»³¹ is particularly interesting since it allows the reader to stay for a few moments in an in-between world, both concerning Eveline's past -that is the moment of the promise- and her present: in fact, the verb «keep together»³² and the adverbial clause «as long as she could»³³ imply a long action. In this case, the epiphany is stimulated by an auditory trigger.

Her time was running out but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne. Down far in the avenue she could hear *a street organ playing. She knew the air* [TRIGGER]. Strange that it should come that very night [PUSH] *to remind her of the promise to her mother, her promise to keep the home together as long as she could. She remembered the last night of her mother's illness; she was again in the close dark room at the other side of the hall and outside she heard a melancholy air of Italy. The organ-player had been ordered to go away and given sixpence. She remembered her father strutting back into the sickroom saying:* [PUSH] *-Damned Italians! coming over here!* [POP (2)]³⁴

²⁹ J. FLORIO, *Joyce's Eveline*, cit., p. 181. It is important to stress that in a letter to his brother George (*Letters III* 341), Joyce himself affirms that «Moyle is that part of the Irish Sea which is now called St George's Channel» (STEVEN DOLOFF, *A Soporific Note on the Harp in Joyce's Two Gallants* in «James Joyce Quarterly», XLI (2004), p. 825).

³⁰ Ivi, p. 181. It is worth mentioning Joyce's «symbolic “stenography”»: not by chance, Joyce uses female names whose initials are linked to feminine archetypes. For instance, the initial E, which is present in many character's names -among them: Eveline, Emma and Emily- is strictly bound to Eve (GIULIA PISSARELLO, *Joyce antifemminista?*, Pisa, ETS 1980, p. 26).

³¹ J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, cit., p. 258.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi., p. 258. If not indicated otherwise, the italics are mine.

As a matter of fact, the street organ playing outside the window reminds the girl of her mother's last wish. At this point of the story, the readers are pushed into the moment when the young lady made the promise: thus, the link between the street organ playing in the present and the one playing past is made explicit. While the readers are located in the protagonist's past, another deictic shift takes place: her father utters discriminatory words towards Italian street musicians: «Damned Italians! coming over here!»³⁵ The reference to Italians can be considered an allusion to the sea, which – in this case – is the means through which undesirables arrive in the country.

After this first hint, two POPs direct the readers to the narrative level of the story, told by a third-person narrator who accurately describes Eveline's present. The words uttered by her mother constitute the following PUSH:

[PUSH] -Derevaun Seraun! Derevaun Seraun! [POP]
 She stood up in a sudden impulse of terror. Escape! She must escape!
 [PUSH] Frank would save her. He would give her life, perhaps love, too.
 But she wanted to live. Why should she be unhappy? She had a right to
 happiness. Frank would take her in his arms, fold her in his arms. He
 would save her.
 [POP (2)] * * * * *

The Gaelic formula uttered by Eveline's mother allows the readers to submerge in the past and enter her mother's shoes.³⁷ Then, the readers are brought back to the main level of the story when Eveline suddenly stands up. Afterwards, they enter what can be considered a wish world, where Frank saves her and the sea becomes the only way to reach her happiness. Subsequently, a graphic element, that is, a small frame, interrupts the text: two POPs bring the readers back to reality. In other words, the graphic element, which was also present in the 1914 editions of *Dubliners*, reminds the readers that they are exploring fictional worlds.

After the pause, the readers find themselves in another place in time: the near future (PUSH). The peritextual element (*i.e.*, the frame) transports the readers in their AW. Then, they are brought back to the TAW, where Eveline is with Frank in the station at the North Wall, ready to leave Ireland for «Buenos Ayres».³⁸

[PUSH] She stood among the swaying crowd in the station at the North Wall. [BEGINNING OF THE ISOLATION PROCESS] He held her hand and she knew that he was speaking to her, saying something about the passage over and over again. The station was full of soldiers with brown baggages.³⁹

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ It is particularly relevant to observe that, depending on the knowledge of the reader, the brief passage has a different effect and meaning.

³⁸ J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, cit., p. 259.

³⁹ *Ivi*, p. 258.

The girl's isolation begins when the narrator states: «He held her hand and she knew that he was speaking to her, saying something about the passage over and over again».⁴⁰ The readers empathise with the protagonist since they feel they could enter her mind and hear Frank's distant voice. Then, there is a POP and a detailed description of what is happening on the dock.

Subsequently, Eveline imagines her journey with Frank: thus, the reader is pushed into a speculative extension.

[PUSH] If she went, tomorrow she would be on the sea with Frank, steaming toward Buenos Ayres. [POP] [PUSH] Their passage had been booked. [POP] [PUSH] Could she still draw back [POP] [PUSH] after all he had done for her? [POP] Her distress awoke a nausea in her body and she kept moving her lips in silent fervent prayer. A bell clanged upon her heart.⁴¹

Afterwards, the reader emerges from it and accesses the moment when the tickets had been booked. Eveline is apparently in a state of shock: she reflects on the purchase of the tickets, but not about the agent of the action. The following question, «Could she still draw back after all he had done for her?»⁴² constitutes a PUSH in another hypothetical space and a sort of premonition. Then, a POP brings the reader to the main plane of the story, where Eveline's physical status and her movements are described.

Next, the alternation of direct speeches uttered by Frank and the narrative level, where only actions are described, constitutes another series of PUSHes and POPs.

She felt him seize her hand:
[PUSH] *Come!* [POP]
All the seas of the world tumbled about her heart. He was drawing her into them: he would drown her. She gripped with both hands at the iron railing.
[PUSH] *Come!* [POP]
No! No! No! It was impossible. Her hands clutched the iron in frenzy. Amid the seas she sent a cry of anguish!
[PUSH] *Eveline! Evvy!* [POP]
He rushed beyond the barrier and called to her to follow. He was shouted at to go on but he still called to her. She set her white face to him, passive, [SIMILE] *like a helpless animal*. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition.⁴³

The short story ends with the narrator as a deictic centre but with Eveline as a focus. The last lines of the short story correspond to the end of the epi-

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 259.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, p. 259.

phany: the young lady, compared to «a helpless animal»⁴⁴ whose image is independently created by the reader in their mind, decides not to leave Dublin; she surrenders, becoming passive; she loses contact with the world, isolates herself and does not answer her supposed love: she is paralysed. The animal Joyce is referring to might be a swan, due both to the reference to the colour white and the use of the name “Eveline”, which, as previously stated, bears a connection to *Silent, O Moyle* and *My Dear Eveleen*. Thus, the character of Eveline may be seen as linked to Celtic mythology and could be considered a new version of Fionnula, shaped by Joyce.⁴⁵

4 CONCLUSION

The present paper has presented a cognitive analysis of James Joyce’s «Eveline», trying to underline the relationship between discourse worlds and the images concerning the sea. The short story is the tale of a reverie,⁴⁶ a supposed dream Eveline does not fulfil, which will affect the young lady but not her world; in fact, she was fleeing and probably no one is aware of her plan unless someone found the two letters that she wrote to her brother, Harry, and her father. In other words, «Joyce -[...] through shifting tenses, subjunctive moods, rhetorical repetitions, and hesitations - captures Eveline’s dilemma of whether or not to leave her home and sail away with Frank».⁴⁷

The meaning of the literary work object of the present study is enriched by the imaginary related to the sea. «Eveline» is scattered with images of drowning or being engulfed, and almost everything seems related to water:⁴⁸ the sea, and water in general, which should (and seem) to be the symbol of a new life, become paralysing.⁴⁹

In *Eveline*, the subjective nature of Joyce’s epiphany manifests itself.⁵⁰ As Beja affirmed, epiphanies are «special, sudden illumination[s]»,⁵¹ usually

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ J. FLORIO, *Joyce’s Eveline*, p. 183.

⁴⁶ S. MELZER, *In the Beginning There Was «Eveline»*, p. 479.

⁴⁷ DAVID BEN-MERRE, *Eveline Ever After* in «James Joyce Quarterly», XLIX (2012), cit., p. 455.

⁴⁸ EPIFANIO JR. SAN JUAN, *James Joyce and the Craft of Fiction*, Cranbury, NJ, Fairleigh Dickinson UP 1972. More specifically: 1) «the odour of dusty cretonne» accumulates in Eveline’s lungs like she is drowning in it; 2) her neighbours, «the Waters», left the country to reach England by sea; 3) «little Keogh used to keep nix» (in German the word «nix» indicates the Nixie, a humanoid water spirit); 4) the Italians reached Ireland by sea; 5) «Frank would save her»: the sea is the mean to reach a purported happiness; 6) Eveline stands in a «swaying crowd», which resembles the sea waves; 7) Frank «was drawing her into [all the seas of the world and]; he would [have] drown her»; 8) Eveline is considered «a helpless animal», which could be a swan if the relationship of the protagonist’s name with «My dear Eveleen» is considered.

⁴⁹ Cfr. E-J SAN JUAN, *James Joyce and the Craft of Fiction*; BREWSTER GHISELIN, *The Unity of Dubliners*, in «Accent», XVI (1956), pp. 75-87.

⁵⁰ M. BEJA, *Epiphany in the Modern Novel*, cit., p. 78.

⁵¹ *Ivi*, p. 75.

triggered by external stimuli.⁵² However, I argue that they also correspond to isolation processes, which could influence the characters' world. Indeed, speculations about their effect could be easily made. Furthermore, as I tried to demonstrate, Eveline experiences some sort of isolation: despite being on the dock in a «swaying crowd»⁵³, which resembles the sea waves, Eveline enters the dimension of isolation⁵⁴ and refuses to move. Her epiphanies are «moments of insight»⁵⁵ that involve a certain degree of agency⁵⁶ but are also full isolation processes.

Moreover, it is interesting to note that the three main articulations of the story are strictly bound to the sea: a street organ triggers the first epiphany, played on the night of Eveline's promise to her dying mother by some undesirable Italian who reached Ireland *by sea*; furthermore, her supposed dream life is depicted in a wish world, where the saviour sailor Frank brings her by sea to the happy Buenos Aires. Her courageous choice to stay - resulting from the effects of the epiphanies - is also linked both to the sea and the continuously overlapping discourse worlds. In fact, Eveline - who certainly remembers the promise to her mother -⁵⁷ imagines the journey, thinks about the moment when the tickets had been booked, reflects upon the choice to leave and is compared to «a helpless animal»,⁵⁸ differently imagined by the reader depending on their knowledge. In any case, the sea becomes the symbol of paralysis and impossibility. Furthermore,

[a]s the active verbal group 'she set to' implies, hers is an almost perverse act of the will, and to force the eyes to be absolutely blank, giving 'no sign of love or farewell or recognition' [...]. Eveline, in the last instance, acts out a great melodramatic scene, heroically giving up a pleasant if uncertain future [...].⁵⁹

There is a maze of meanings, and not a «final totalizing of meanings».⁶⁰ It is unfeasible to agree on whether Eveline, a modern re-interpretation of Calypso, is a great woman or a failure: the decision is left to the reader who is empowered by the author.

⁵² Ivi, p. 76.

⁵³ J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, cit., p. 258.

⁵⁴ The process is apparent from its beginning, which can be traced in the following sentence: «she knew that he was speaking to her, saying something about the passage over and over again».

⁵⁵ CLAIRE CULLETON and ELLEN SCHEIBLE (ed.), *Rethinking Joyce's Dubliners*, Cham, Springer International Publishing 2017, cit., p. 171.

⁵⁶ Ivi p. 161.

⁵⁷ «[S]he prayed to God to direct her, to show her what was her duty» (J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, cit., p. 259).

⁵⁸ Ivi, p. 259.

⁵⁹ P. DE VOOGD, *Imaging Eveline, Visualised Focalisations in James Joyce's Dubliners*, cit., p. 48.

⁶⁰ A. VIO, *Figure femminili del primo Joyce: Eveline e Maria e il desiderio dell'altrove*, cit., p. 437.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBERAN REINARES, MARIA LAURA, *Frankly Speaking*, «*the men that is now is only all pallaver and what they can get out of you*»: *Migration and White Slavery in Argentina in Joyce's «Eveline»* in «*Irish Migration Studies in Latin America*», II (2013), pp. 47-62.
- BEJA, MORRIS, *Epiphany in the Modern Novel*, London, Owen 1971.
- ID., *James Joyce: A Literary Life*, London, Palgrave Macmillan 1993.
- BEJA, MORRIS and ELLEN CAROL JONES (ed.), *Twenty-First Joyce*. The Florida James Joyce Series. Gainesville, University Press of Florida 2004.
- BELL, ALICE and MAIRE-LAURE RYAN (ed.), *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press 2019.
- BEN-MERRE, DAVID, *Eveline Ever After* in «*James Joyce Quarterly*», XLIX (2012), pp. 455-71.
- BENSTOCK, BERNARD, *The Kenner Conundrum: Or Who Does What with Which to Whom*, in «*James Joyce Quarterly*», XXXIII (1976), pp. 428-435.
- BOWEN, ZACK, *Joyce and the Epiphany Concept: A New Approach* in «*Journal of Modern Literature*», IX (1981), pp. 103-114.
- CULLETON, CLAIRE, and ELLEN SCHEIBLE (ed.), *Rethinking Joyce's Dubliners*, Cham, Springer International Publishing 2017.
- DE VOOGD, PETER, *Imaging Eveline, Visualised Focalisations in James Joyce's Dubliners* in «*European Journal of English Studies*», IV (2000), pp. 39-48.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR, *Narrative modalities* in «*Journal of Literary Semantics*», V (1976), pp. 5-14.
- ID., *Mimesis and possible worlds* in «*Poetics Today*», IX (1988), pp. 475-97.
- ID., *Possible worlds and literary fictions*, in *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, de Gruyter 1989, pp. 223-42.
- DOLOFF, STEVEN, *A Soporific Note on the Harp in Joyce's Two Gallants* in «*James Joyce Quarterly*», XLI (2004), pp. 823-825.
- ECO, UMBERTO, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press 1984.
- FLORIO, JOSEPH, *Joyce's Eveline* in «*The Explicator*», LI (1993), pp. 181-185.
- GHISELIN, BREWSTER, *The Unity of Dubliners*, in «*Accent*», XVI (1956), pp. 75-87.
- GIFFORD, DON, *Joyce Annotated: notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Oakland, University of California Press 1982.
- GILLIES, MARY ANN, *Henri Bergson and British Modernism*, Montreal, McGill-Queen's Press 1996.
- HAAS, ROBERT, *Music in Dubliners* in «*Colby Quarterly*», XXVIII (1992), pp. 19-33.
- HAMLIN, MADELEINE, *Geographies of Mobility in James Joyce's Dubliners* in «*Literary Geographies*», II (2016), pp. 128-143.
- JOYCE, JAMES, *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*, New York, Barnes & Noble Classics 2004.
- GOTTFRIED WILHELM, LEIBNIZ, *Essays of Theodicy on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*, Charleston, Bibliobazaar 2007.
- LEWIS, DAVID, *Counterfactuals*, Cambridge, Cambridge University Press 1973.

- ID., *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell 1986.
- MAÎTRE, DOREEN, *Literature and Possible Worlds*, Middlesex, Middlesex Polytechnic Press 1983.
- MELZER, SONDRÁ, *In the Beginning There Was «Eveline»*, in «James Joyce Quarterly», XVI (1979), pp. 479-485.
- MORILLOT, CAROLINE, *Spatialized Thought: Waiting as Cognitive State in Dubliners*, in *Cognitive Joyce*, Cham, Springer International Publishing 2018, pp. 131-143.
- PAVEL, THOMAS G., *Possible Worlds in Literary Semantics* in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXXIV (1975), pp. 165-176.
- ID., *Fictional Worlds*, Cambridge MA, Harvard University Press 1986.
- PISSARELLO, GIULIA, *Joyce antifemminista?*, Pisa, ETS 1980.
- RYAN, MARIE-LAURE, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press 1991.
- ID., *Possible worlds and accessibility relations: a semantics typology of fiction* in «Poetics Today», XII 1991, pp. 553-76.
- SAN JUAN, EPIFANIO, JR., *James Joyce and the Craft of Fiction*, Cranbury, NJ, Fairleigh Dickinson UP 1972.
- SEARLE, JOHN, *The logical status of fictional discourse* in «New Literary History», VI (1975), pp. 319-32.
- SEMINO, ELENA, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, London, Longman 1997.
- STOCKWELL, PETER, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London, Routledge 2005.
- VAINA, LUCIA, *Les mondes possible du texte* in «Versus», XVII (1977), pp. 3-13.
- VIO, ANNA, *Figure femminili del primo Joyce: Eveline e Maria e il desiderio dell'altrove*, in «Annali di Ca' Foscari. Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia», XXXV (1996), pp. 435-448.



PAROLE CHIAVE

Cognitive Poetics; James Joyce; Sea; Isolation; Short story



NOTIZIE DELL'AUTORE

Emma Pasquali holds an MA in Comparative Literatures and Cultures from the University of Naples L'Orientale. She is a third year PhD student in Literary, Linguistics and Comparative Studies at the same university. Her doctoral research focuses on the English court trials held between 1650 and 1700 and comprises the creation of a corpus and its pragmatic analysis.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMMA PASQUALI, *The Paralysing Sea. A Cognitive Analysis of the Discourse Worlds in James Joyce's Emma*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



DIGITALIZZARE IL MARE NELLA POESIA DI JORIE GRAHAM, LAURA ACCERBONI E MARWA HELAL

SAMUELE FIORAVANTI – *Università Hankuk di Studi Esteri*

In ambito post-umanistico, le *blue humanities* hanno enfatizzato il valore di prospettive subacquee nell'analisi letteraria. L'approccio viene qui applicato alla poesia di Jorie Graham, Laura Accerboni e Marwa Helal, proponendo di riconsiderare il mare come un'allegoria dell'era digitale sotto forma di hardware, network e *user-generated content*.

Within the frame of Posthuman Studies, blue humanities emphasize the role of under-water perspectives in literary criticism. Here the strategy is applied to different poems by Jorie Graham, Laura Accerboni and Marwa Helal, in order to establish the sea as a major allegory of the Digital Era in terms of hardware, network and user-generated content.

I INTRODUZIONE

Gli studi umanistici azzurri, più comunemente *blue humanities*, enfatizzano il ruolo giocato dall'interazione fra le diverse comunità, i mari e gli oceani nel quadro delle produzioni culturali.¹ Auspicando una svolta post-umanistica, «literary critics, sea-level activists, poets and artists are turning to the sea to place human histories in more-than-human contexts».² Le *blue humanities* si sono evidentemente formate nel solco del dibattito sull'Antropocene, proponendo l'ennesimo neologismo privo di fondamento geologico per descrivere la contemporaneità in chiave allarmistica: l'Idrocene.³ Un approccio

¹ Per un'introduzione allo stato dell'arte, cfr. STEVE MENTZ, *Blue Humanities*, in ROSI BRAIDOTTI e MARIA HLAVAJOVA (eds.), *Posthuman Glossary*, Londra, Bloomsbury 2018, pp. 69-72, p. 69: «blue humanities scholarship uses the alienating pressure of the deep ocean to estrange familiar stories and rewrite familiar narratives».

² Ivi, p. 70, e poco oltre: «oceanic scholarship finds disorienting posthuman turns in ancient as well as ongoing discourses of fear and fascination in relation to the great waters». Per un esempio nell'ambito delle arti visuali, cfr. ELIZABETH DE LOUGHREY e TATIANA FLORES, *Submerged Bodies. The Tidalectics of Representability and the Sea in Caribbean Art*, «Environmental Humanities», XII 1 (2020), pp. 132-166. In ambito letterario, cfr. ALEXANDRA CAMPBELL e MICHAEL PAYE, *Water Enclosure and World-Literature: New Perspectives on HydroPower and World-Ecology*, «Humanities», IX, 3 (2020), pp. 106-121.

³ BRONWYN BAILEY-CHARTERIS, *Revealing the Hydrocene: Reflections on Watery Research*, «Przegląd Kulturoznawczy», XLVIII, 2 (2021), pp. 431-445. Sulla tendenza alla proliferazione di neologismi, cfr. DONNA HARAWAY, *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*, «Environmental Humanities», IV, 6 (2015), pp. 159-165.

di questo tipo, entusiasticamente abbracciato dai *posthuman studies*,⁴ rischia forse di rinnovare indefinitamente i termini del dibattito senza avanzare proposte davvero innovative;⁵ tuttavia l'adozione di una prospettiva acquatica («the view from the water»)⁶ è parsa fruttuosa sia per delineare crisi incombenti sia per ridefinire le coordinate letterarie afferenti alla prima modernità.⁷

Oceanic scholarship finds disorienting posthuman turns in ancient as well as ongoing discourses of fear and fascination in relation to the great waters. [...] The oceanic turn of early modern culture provides poets and scholars with a potent metaphor for endlessly receding depth that would profoundly shape modern ideas of selfhood. [...] The inhuman ocean, on which humans depend for food and transport but in which we cannot long survive, pushes humanities scholarship into alien environments.⁸

Margaret Cohen ha condotto un discorso simile relativamente alla storia del romanzo, evidenziando però anche il ruolo pivotale della «narrative poe-

⁴ JULIE GEMUEND, *Book Review: Posthuman Knowledge*, «Brock Education Journal», XXX, 2 (2021), p. 139: «Braidotti embraces the proliferation of new terms that help to encapsulate the posthuman condition. The term “Anthropocene,” for example, has inspired a torrent of spin-offs including Chthulucene, Capitalocene, Plantationocene. This collection of terms [...] reflects the exuberant speed of our times [...]. Posthuman critical thinking demands creativity, as demonstrated by the flurry of new expressions emerging from the field. Braidotti considers this inventiveness as a positive sign».

⁵ JASMINE BROOKE ULMER, *The Anthropocene Is a Question, Not a Strategic Plan*, «Philosophy and Theory in Higher Education», I, 1 (2019), p. 74: «The Anthropocene perhaps has become its own industry. [...] The sudden explosion of scholarship alongside the proliferation of namings can be curious. There are times when some labels seem to emerge as startups and spin-offs from the Anthropocene: it is in such instances that phrases such as the “Anthropocene et al.,” the “Anthropocene & Co.,” and the “Anthropocene Inc.” can come to mind». Inevitabile sottolineare, in questa sede, che è proprio la vista del mare a scatenare le perplessità di Brooke Ulmer: «It was on the edge of the Irish Sea –on an afternoon in which the winds battled the waters [...]– that I first began to consider academic industries».

⁶ KATIE RITSON, *The View from the Sea. The Power of a Blue Comparative Literature*, «Humanities», IX, 3 (2020), pp. 68-80.

⁷ Per le ipotesi futuristiche cfr. DANIELA FARGIONE, *The Aquatic Turn in Afrofuturism: Women and Other Critters in Nnedi Okorafor's Lagoon (2014) and Wanuri Kabiu's Pumzi (2010)*, «Le Simplegadi», XIX, 21 (2021), pp. 55-66. Per una revisione della tradizione europea rinascimentale cfr. STEVEN SWARBRICK, *Idiot Science for a Blue Humanities: Shakespeare's The Comedy of Errors and Deleuze's Mad Cogito*, «Journal for Cultural Research», XXIII, 1 (2019), pp. 15-32, e JOSIAH BLACKMORE, *The Shipwrecked Swimmer: Camões's Maritime Subject*, «Modern Philology», CIX, 3 (2021), pp. 312-325. Per un'intersezione fra le due prospettive cfr. KAROLINA KOLENDA, *Will the Future Be Aquatic? Underwater Cartography, Verticality and Leonardo's Submarine by Hito Steyerl*, «Przegląd Kulturoznawczy», XLVIII, 2 (2021), pp. 375-386. Nell'orizzonte della poesia italiana contemporanea, per la revisione della prima modernità cfr. la raccolta di TOMMASO DI DIO, *Verso le stelle glaciali*, Novara, Interlinea 2020, e per le ipotesi futuristiche cfr. FRANCESCO OTTONELLO, *Isola aperta*, Interno Poesia, Latiano (BR) 2020, il cui prefatore è ancora Tommaso Di Dio.

⁸ S. MENTZ, *Blue Humanities*, cit., p. 70.

try, [...] where the sea undergoes sublimation».⁹ Sarebbe soprattutto la poesia epica a incarnare «the medium for delineating the sea across its sublimation», coadiuvata poi dai poeti romantici che «repopulate the empty seas with creatures of their imagination».¹⁰ Cohen reputa infatti «more characteristic of poetry than the novel such descriptions starting with material details and then gliding along a series of images to transmute the material world into figures of thought and imagination».¹¹ L'ipotesi può facilmente essere estesa alla poesia contemporanea, che identifica tuttora nei mari e negli oceani «theaters of sublime terror, in contrast to mountain landscapes associated with the elevation toward God».¹² Sull'esempio di Cohen, mi ripropongo quindi di individuare alcune delle «figures of thought and imagination» che innervano recenti prove in versi dedicate al mare privilegiando gli aspetti più caratteristici della contemporaneità digitale. La capillarità dell'infosfera e la retorica dell'Antropocene concorrono infatti a ridefinire gli oceani nei termini di un'immensa massa d'acqua cablata e assediata da intrusioni tecnologiche, una sorta di spazio informazionale in cui le criticità attuali sono rese sensibili, trasmesse e infine trasversalmente propagate, diventando manifeste anche in poesia.

Nel primo paragrafo mi occuperò della poesia di Jorie Graham dedicata ai cavi sottomarini transcontinentali necessari al funzionamento della rete internet; nel secondo, confronterò le poesie di Laura Accerboni sugli sversamenti industriali nel Tirreno alle recensioni postate su Tripadvisor; riserverò infine il terzo paragrafo al confronto fra i testi di Antonella Anedda e Laura Accerboni con due componimenti di Marwa Helal sul rapporto fra i media digitali e le tensioni migratorie. Nel corso dell'analisi adotterò un approccio di tipo tematico, accostando componimenti che focalizzano gli stessi fenomeni, individuando soluzioni retoriche consimili ed enucleandone le convergenze lessicali al fine di evidenziare, però, le incongruenze sul piano prospettico: punti di vista radicalmente diversi sono infatti mediati dallo stesso vocabolario. Per la definizione del “punto di vista” farò riferimento alle categorie proposte da Lorenzo Cardilli nell'analisi visuale dei componimenti poetici, a partire dal «posizionamento della camera», cioè «la collocazione dell'occhio o del punto di vista (inteso in senso letterale e non strettamente narratologico) [...] nella sintassi delle immagini poetiche: carrellate, campi-controcampi, soggettive a focalizzazione interna».¹³ L'analogia cinematografica mira a situare la *persona loquens* nello spazio del testo, a stabilire se descriva il

⁹ MARGARET COHEN, *The Novel and the Sea*, Princeton-Oxford, PUP 2010, p. 104.

¹⁰ Ivi, pp. 104-105.

¹¹ Ivi, p. 196.

¹² Ivi, p. 113.

¹³ LORENZO CARDILLI, *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, «Elephant & Castle», IX, 15 (2016), p. 28.

mare dall'esterno (dall'alto, dalla riva, dal satellite) o dall'interno (dal pelo dell'acqua o dal fondale) adottando la suddetta «view from the water».¹⁴

2 IL MARE COME HARDWARE

La poetessa statunitense Jorie Graham¹⁵ ha dedicato un lungo testo della raccolta *fast* (2017) ai diversi metodi di pesca a strascico e ai danni che comportano per il fondale marino. Nella traduzione italiana, realizzata dall'autrice a quattro mani con Antonella Francini, i versi di *Pesca a strascico in fondo al mare* sono talmente lunghi da aver richiesto un orientamento di stampa orizzontale. Si trascinano dunque per tutta la profondità della pagina, come le reti appunto, «raschia[ndo] i/ rapidi declivi» e «mirando un bersaglio sbagliato–sbagliata la misura».¹⁶ La stessa Graham paragona la propria scrittura all'immersione di un dispositivo subacqueo inefficace.¹⁷ Cito dal primo blocco di versi (p. 22):

reti a strascico pesca scartata [...]
 la spirale dell'ascolto lungo il fondo–reti appesantite di
 zavorra–rastrellano il fondo in cerca di nulla–indiscrimina-[tamente–
 non vuoi nulla
 di speciale–vuoi soltanto–vuoi soltanto chiudere
 la terza dimensione–avere qualcosa che è tutto–diventa tutto– [nella
 indiscriminazione–scarto che giunge al 90% del pescato–sono io
 [l'habitat pestato
 e schiacciato–rete del tuo ascoltare e del mio parlare non [sappiamo più
 distinguerle

Come si evince da quest'ultimo verso, tuttavia, le reti da pesca («trawling-nets») si sovrappongono presto alle reti telematiche («net of your listening and my speaking»). Nei versi centrali del componimento, i riferimenti assillanti alle reti evocano per omonimia le reti dei cavi telefonici transatlantici fra

¹⁴ K. RITSON, *The View from the Sea*, cit.

¹⁵ Nata a New York nel 1951, Jorie Graham è cresciuta a Roma. Ha studiato filosofia alla Sorbona, cinema all'Università di New York e letteratura all'Università dell'Iowa. La sua prima raccolta, *Hybrids of Plants and of Ghosts*, è uscita nel 1980 con la Princeton University Press, e da allora ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui il Pulitzer per la poesia (1996), il Forward Poetry Prize (2012) e, in Italia, il Premio Nonino Internazionale (2013). Attualmente insegna Retorica all'Università dell'Iowa.

¹⁶ JORIE GRAHAM, *Pesca a strascico in fondo al mare*, in *fast* [2017], trad. di Antonella Francini, Milano, Garzanti 2019, p. 22.

¹⁷ PETER MISHLER, *In Conversation with Jorie Graham*, «Literary Hub», 23 febbraio 2018, url <https://lithub.com/in-conversation-with-jorie-graham/> (consultato il 22 dicembre 2021): «illusory rudder in the swell» e «needleless compass». Per un'analisi puntuale rimando a ELIZABETH HYMAS SARAH, *Becoming-Ocean: Theories towards a marine lyric*, tesi di dottorato, Università di Liverpool, 2019, p. 112, url https://livrepository.liverpool.ac.uk/3059739/1/201140087_June2019_edited_version.pdf (consultato il 22 dicembre 2021).

l'Europa e le Americhe che permettono il funzionamento di internet,¹⁸ sicché la rappresentazione del mare si fa ancipite: è tanto ecosistema quanto infosfera, ambiente subacqueo e hardware («ho questo modo di trasmettere–chiamiamola voce–una minaccia–/condivisa–le reti pelagiche a mezz'acqua» p. 22). Graham adotta la cosiddetta *view from the water* mediante prospettiva interna (prima persona singolare e descrizione dal fondale marino), ma è soprattutto la fluttuazione del punto di vista a risultare determinante: talora la *persona loquens* è l'acqua, talaltra è l'infrastruttura informatica o l'ecosistema oceanico senza che sia sempre possibile districare le voci, senza chiare soluzioni di continuità e senza il ricorso a forme dialogiche. Graham non scade insomma nella tradizionale personificazione di Oceano, opta invece per un punto di vista mobile a discapito dell'antropomorfismo e della prosopopea. L'oceano di *fast* non è dunque l'Oceano che recita nel primo episodio del *Prometeo incatenato* di Eschilo, non è un personaggio; ricorda, piuttosto, *Oceania*, il brano musicale commissionato a Björk dal Comitato Olimpico Internazionale in occasione dei Giochi estivi del 2004 ad Atene: una sorta di ecosistema cosciente, un ambiente descritto dall'interno («hawks and sparrows race in my waters/ stingrays are floating across the sky»¹⁹).

La poesia di Graham adotta insomma una prospettiva ondivaga e, per ottenere l'effetto di fluttuazione, le varie prime persone –l'umano, l'oceano, l'infosfera– collidono e si sovrappongono in modi indistricabili, secondo un modello consolidato nell'ambito delle *blue humanities*: «the paradox of [...] overlapping functions».²⁰ La specificità della *view from the water* emerge chiaramente dal confronto con una prosa di Gherardo Bortolotti, pubblicata dieci anni prima e dedicata allo stesso fenomeno. Anche Bortolotti si riferisce a «grandi infrastrutture continentali, gli oleodotti, i gasdotti, i cavi telefonici che attraversano l'atlantico e rimangono nascosti alle tue opinioni»,²¹ ma l'assunzione di un punto di vista fisso e di una prospettiva dall'alto si discosta significativamente dall'uso della prima persona in Graham («quando sondi le mie immense profondità–2000 metri e/ più [...] con le mie centinaia di specie–detriti–/ in condizioni estreme» pp. 22-23). La prospettiva subacquea di *fast* non si limita a seguire l'intrusione delle reti («laggiù non c'è nessuno però ci sono reti fantasmici–reti abbandonate nel/ mare continuano a pescare nei secoli–/ [...] i materiali sintetici vivono per sempre» p. 23) ma considera

¹⁸ Jorie Graham ha esplicitamente confermato questa pista critica in occasione della lettura pubblica di *fast* tenutasi al Museo Hammer di Los Angeles, il 26 gennaio 2020, url <https://hammer.ucla.edu/programs-events/2020/poetry-jorie-graham> (consultato il 22 dicembre 2021).

¹⁹ *Oceania*, scritta da Björk e Sjón, prodotta da Björk e Mark Bell, eseguita da Björk in collaborazione con Shlomo e The London Choir, nona traccia dell'album *Medúlla*, Londra, Olympic Studios, 2004.

²⁰ HELEN ROZWADOWSKI, *Oceans in Three Paradoxes: Knowing the Blue through the Humanities*, «Environment & Society Portal», seconda esibizione virtuale promossa dal Rachel Carson Center for Environment and Society (2021), url <http://www.environmentandsociety.org/node/9194> (consultato il 22 dicembre 2021).

²¹ GHERARDO BORTOLOTTI, *Tracce*, in ANDREA INGLESE et al., *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Firenze, Le Lettere 2009, p. 57.

il saccheggio indiscriminato della fauna marina coestensivo al saccheggio perpetuo e desensibilizzato delle informazioni online. In entrambi i casi, coniuga puntualmente i verbi a una prima persona ondivaga e multiprospettica.

chiedici qualunque cosa. Quant'è profondo il mare. Non puoi [andarci laggiù. T'annienterebbe la pressione. A 6000 piedi la luce [scompare. Fai un'altra domanda: mi senti? No. Chi sei. Sono.
 [...] Hai un'altra domanda. Sono perseguitato ma da cosa?
 Supremazia umana? L'opera dell'umiliazione
 [...] acqua non acqua → più vai giù dice più → fa paura → perché
 [...] non c'è → nulla → nessun → pesce → nessun organismo → [vivo
 → no → nessuna → nessuna vita → *solo*
noi → zone morte → più grandi del Sahara dice [...]
 dice lui → dice lei → chi è che mi parla → sono l'acqua profonda [che
 risale → sono ciò che
 scompare → resta in linea [...] c'è una chiamata per te

La poesia attinge a un repertorio post-internet che è stato spesso tacciato di superficialità e accusato di ricorrere ripetutamente a «voci fuoricampo meccanica in stile Siri [...] e riferimenti all'intelligenza artificiale in termini ironici, postumani, legati all'Antropocene».²² A un esame attento, rientrano nel repertorio anche la grafica 3D della poesia *The Enmeshments* e «l'immagine di una spiaggia con palma» che occupava la seconda sezione di *Never* (2003), interamente ambientata a Palm Beach, dove le reti immerse in un'ambientazione marina erano già mediate da un irregolare stiracchiamento del verso per tutte la lunghezza della pagina.

juts wild through
 all strands of
 the netting (sash, grout, palmfrond) and is, of a sudden, made to [let up,
 slow
 down, as the
 caught fish must²³

Credo comunque che il valore di *Pesca a strascico in fondo al mare* risieda nell'adattamento di un punto di vista fluttuante alle profondità oceaniche soggette a intrusioni tecnologiche. In questo senso, lo scadimento post-internet è forse meno scontato poiché Jorie Graham non si limita ad assimilare un lessico e un immaginario digitale, ma prova a rendere manifeste le infrastrutture che ne permettono il funzionamento. Graham tenta un approccio

²² LUCREZIA CALABRÒ VISCONTI, *Non siamo mai stati post-internet. Da DIS a Metahaven, da Hito Steyerl a Mark Leckey, cosa resta del più discusso fenomeno artistico dell'ultimo decennio*, «Not», 9 ottobre 2017, url <https://not.neroeditions.com/non-siamo-mai-stati-post-internet/> (consultato il 22 dicembre 2021).

²³ J. GRAHAM, *Never*, New York, Ecco, 2003, p. 46.

materialista al post-internet e, in quanto tale, almeno parzialmente critico. È un approccio più consapevole rispetto al mero distanziamento ironico o al trasporto emotivo che hanno caratterizzato parte della poesia a sfondo marino dell'era digitale. Penso all'ironia della poetessa austriaca Ann Cotten, che ha travasato in una poesia sui lamantini i dati di un'infobox Wikipedia,²⁴ o, al versante opposto, ai toni commossi della poetessa cinese Ming Di quando guarda un paesaggio marino in prospettiva verticale su Google Maps:

The poem came to me when I was searching St. Lucia in Google Maps—I was astonished to have a bird's-eye view of such a tiny island among so many tiny islands in a huge ocean. The view brought tears to my eyes and then this poem. I had to control myself very hard to make the tone peaceful.²⁵

L'approccio di Jorie Graham è più simile a quello adottato dall'artista e critico James Bridle che, nell'osservare il repertorio visuale post-internet, sottolinea «what these images reveal about the underlying systems that produce them, and/or the human viewpoint which frames them». E aggiunge:

It is impossible [...] not to look at these images and immediately start to think about [...] the processes of capture, storage, and distribution; the actions of filters, codecs, algorithms, processes, databases, and transfer protocols; the weight of datacenters, servers, satellites, cables, routers, switches, modems, infrastructures physical and virtual; and the biases and articulations of disposition and intent encoded in all of these things, and our comprehension of them.²⁶

L'attenzione che Graham riserva al dato materiale è stata ricollegata al «vibrant materialism»²⁷ della filosofa Jane Bennet giacché la poesia di *fast* non mette in scena una serie di eventi agiti sullo sfondo di un'ambientazione neu-

²⁴ STEVEN FOWLER, *Maintenant #34: Ann Cotten*, «Poetry International», url <https://www.poetryinternationalonline.com/maintenant-34-ann-cotten> (consultato il 21 dicembre 2021).

²⁵ FRANCA MANCINELLI, «*I was born out of the chrysanthemums*»: *An Interview with Ming Di*, «World Literature Today», 18 maggio 2016, url <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/i-was-born-out-chrysanthemums-interview-ming-di> (consultato il 22 dicembre 2021).

²⁶ JAMES BRIDLE, *The New Aesthetic and its Politics*, «booktwo», 12 giugno 2013, url <https://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/> (consultato il 22 dicembre 2021).

²⁷ S. E. HYMAS, *Becoming-Ocean*, cit., rispettivamente p. 105. Poco oltre (p. 108), Hymas riassume efficacemente: «There is no background or foreground in this world, rather an encompassing force that draws everything into the transmitting mechanism. The Atlantic seabed hosts data cables wired between the US and UK, which here has turned its environment into a broadcasting body as well as one that conveys data to be overheard. [...] By accepting the not-knowing of who is speaking –the ocean as 'us', referring to fish and other life, marine and nonmarine– the listening absorbs the many potential voices that make up the forces of ocean».

tra (l'oceano), ma una serie di ambientazioni concrete (il fondale e l'infosfera) che interagiscono le une con le altre.

3 IL MARE COME USER-GENERATED CONTENT

La poetessa genovese Laura Accerboni²⁸ attinge a un immaginario subacqueo cablato nella seconda sezione della *Parte dell'annegato* (2016), intitolata *Solvay*, dove un «filo scoperto» collega la corrente elettrica all'organismo:

[...] la presa
che è sempre sul polso
ma non batte
è blu
sotto sotto
è sempre blu
però non batte.²⁹

L'annegato prende la scossa e, una volta elettrificato, accede a un ambiente marino trasfigurato, un «oceano tarocco/ di bicarbonato». È il paesaggio della costa tirrenica vistosamente alterato dagli sversamenti degli impianti Solvay a Rosignano Marittimo in provincia di Livorno. Lo scarico dei residui industriali ha trasformato il litorale mediterraneo in uno scenario caraibico di spiagge spaventosamente bianche che turisti e natanti visitano entusiasti, spesso incuranti del disastro ambientale, e che i versi apparentemente encomiastici di Accerboni celebrano ricorrendo a tic promozionali e a formule pubblicitarie ricombinate.

è tutta salute
dello stomaco
ingoia l'acqua
ci si tuffa dentro
la pelle pulita
ha un fremito
di soddisfazione.

La cromia dell'acqua è ipnotica. Il colore dei cavi elettrici che penetrano sottopelle («blu/ sotto sotto/ è sempre blu») si confonde con il colore del mare e degli scarichi industriali in un'esperienza multisensoriale che richiama

²⁸ Nata a Genova nel 1985 e residente a Ginevra, Laura Accerboni si è laureata in Lettere Moderne, occupandosi prevalentemente di poesia e fotografia. Ha esordito nel 2010 con la raccolta *Attorno a ciò che non è stato*, alla quale sono seguite *La parte dell'annegato* (2016) e la più recente *Acqua acqua fuoco* (2020), pubblicata nella "bianca" Einaudi. Ha vinto numerosi premi tra cui il Lerici Pea giovani (1996), il Premio internazionale Piero Alinari (2011) e il Premio Achille Marazza Opera Prima (2012).

²⁹ LAURA ACCERBONI, *La parte dell'annegato*, Milano, nottetempo 2016, p. 41.

immagini da repertorio, sterminate spiagge candide e acque innaturalmente blu.

l'acqua si sposa
di continuo
con il suo azzurro
principio attivo
che attrae i turisti,
i fondali deserti
mostrano il bianco
effervescente
mentre spedisce a tutti
cartoline caraibiche.³⁰

Anche in questo caso non mancano le convergenze con l'immaginario post-internet. Penso in particolare a *Blue Runs* dell'artista svizzera Pamela Rosenkranz, realizzato per lo stand della galleria Miguel Abreu ad Art Basel nel 2016, lo stesso anno in cui Laura Accerboni pubblicava *La parte dell'annegato*. L'installazione di Rosenkranz consiste in un rubinetto d'acciaio dal quale scorre incessantemente un fiotto d'acqua azzurra miscelata con il colorante blu E131. L'artista ricollega la fascinazione per il blu intenso all'eredità biologica di una condizione sottomarina primigenia, che viene paradossalmente mediata dall'immissione di sostanze chimiche.

The perception of blue as color within the visible spectrum of the human eye started at a stage when creatures only existed under the sea. After life started to thrive on land, the eye began to grasp to the full spectrum that we see today. [...] As a result of this heritage, we still perceive much more of the color blue than any other color that our eyes are able to perceive.³¹

Nell'opera di Pamela Rosenkranz, come nelle poesie di Accerboni, le sfumature del fiotto d'acqua nello scarico veicolano forme di straniamento indotte da un punto di vista subacqueo. Ma l'insistenza di Accerboni sull'«azzurro acido» non si riferisce tanto alla memoria filogenetica dell'installazione *Blue Runs*, quanto alla «magia degli scarichi illegali» che acquisisce «un sapore/ da soap opera» e, in un banale weekend al mare, trasforma «l'ordinario/ in puro stile hollywoodiano».³² Il critico Steve Mentz ha sottolineato proprio il ruolo delle *blue humanities* nell'indagare la «posthuman alienation in a history of human–ocean contacts that stretch from prehistory to

³⁰ Ivi, rispettivamente p. 33, p. 41 e p. 30.

³¹ PAMELA ROSENKRANZ, *Blue Runs 2016*, «artbasel.com», url <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39190/Pamela-Rosenkranz-Blue-Runs>.

³² L. ACCERBONI, *La parte dell'annegato*, cit., rispettivamente a p. 31 e a p. 34.

last weekend's trip to the beach»,³³ alludendo allo stesso meccanismo che informa le poesie di *Solvay*: l'esperienza del fine settimana a Rosignano risulta alienata proprio dall'adozione di una *view from the water*, cioè la prospettiva dei bagnanti. I turisti di Accerboni sul litorale toscano non cercano il mare ma lo schermo, poiché le loro aspettative sembrano essere plasmate dal lessico vacanziero e promozionale documentato su Tripadvisor, da cui traggio alcuni screenshot che mi paiono indicativi dei giudizi diffusi online sulle spiagge di Rosignano.

Fantastico

Review of Lungomare

 Reviewed October 11, 2019 via mobile

Dite quello che volete.. Pareva di essere ai Caraibi
Noi ci siamo divertite moltissimo
Acqua trasparente e turchese
Sabbia strana

Date of experience: September 2019

 Recensito il 12 aprile 2017
La dove l'artefatto eguaglia e si fonde con le meraviglie naturali

Vistare questo luogo merita, accantonando ogni polemica sul perchè e il percome, del resto la storia industriale fa parte di Noi, ed in ogni caso Solvay a creato una meraviglia che se non altro appaga lo spirito.
In ogni caso vedere di persona vale più di mille parole.

Data dell'esperienza: maggio 2016

 Recensito il 9 marzo 2017
meravigliosa

posto incantevole, appena riesco ci torno sempre molto volentieri, spiaggia caraibica, merita andarci se nn ci siete mai stati

Data dell'esperienza: febbraio 2017

 Recensito il 26 febbraio 2017
 da dispositivo mobile**Mare**

Sono stata in questo posto a luglio 2016
Attirata dalle bellissime foto pubblicate dalle gente.
Il posto a vedere è bellissimo mare azzurro spiagge bianchissime, ma tutto prende quel colore dello scaricare rifiuti della fabbrica solvay.

Situandosi ad altezza-bagnante, la poesia di Accerboni si distingue insomma dalle prospettive ecocritiche più convenzionali. Le poesie di ispirazione ambientalista sono generalmente a vocazione planetaria e privilegiano quindi visioni aeree, mappature e prospettive verticali. È il caso di *Apocalisse per acqua* di Valentino Zeichen («In culo al mondo, al Polo Sud, / il monossido di cloro [...] / divora il nobile gas ozono») o di *Globo* di Camillo Pennati (che prefigura il «cataclisma spietatamente/ indotto» in «un'atmosfera/ di molecole sconvolte» nel «ricurvato spazio»)³⁴ o, per restare nell'orizzonte dei disastri marini, delle poesie dedicate al collasso della piattaforma petrolifera Deepwater Horizon da Sheryl St. Germain e Gabriele Belletti mediate da immagini satellitari.³⁵ La specificità di *Solvay* risiede nel fatto che Laura Accerboni situi la *persona loquens* fra i responsabili del disastro, dentro l'acqua.

³³ S. MENTZ, *Blue Humanities*, cit., p. 70.

³⁴ VALENTINO ZEICHEN, *Poesie 1963-2014*, a cura di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori 2017, pp. 233-236; CAMILLO PENNATI, *Paesaggi del silenzio con figura*, Novara, Interlinea 2012, p. 149.

³⁵ SHERYL ST. GERMAIN, *Midnight Oil*, «Interim», XXIX, 1-2 (2011), pp. 289-293, url <https://issuu.com/interimmag/docs/interimvol29issuu/12>; GABRIELE BELLETTI, *Krill*, Milano, Marcos y Marcos 2015.

4 IL MARE COME NETWORK

Anche nell'ultima raccolta di Accerboni, *Acqua acqua fuoco* (2020), la *view from the water* si mantiene aderente ai commenti postati online da utenti che, pur restando anonimi, vengono citati e ricombinati. La serie in cinque tempi intitolata *Connettiti* ricompona segmenti di testi altrui pubblicati su Facebook per augurare l'annegamento ai migranti nel Mediterraneo o per commentare le politiche di respingimento da parte italiana.

Beato il corpo
 [...] nel mare
 mentre io invece
 cerco di disperare
 il lavoro
 la pensione
 il pane
 getto ai pesci

L'effetto di straniamento e di raccapriccio non viene imposto dall'alto, da una prospettiva moralmente elevata, è invece indotto dall'adozione di un punto di vista immersivo e tuttavia mobile, un punto di vista che non coincide *in toto* con gli utenti che cita. Le operazioni di taglio e montaggio restano pur sempre visibili in versi brevissimi percorsi da discontinuità, paradossi e lembi non combacianti. Il punto di vista è ancora una volta fluttuante: si immerge ma non si schiera. Per gli utenti Facebook di *Connettiti* il migrante «che annega/ immagine dopo immagine» deve affogare preferibilmente «dietro la camera», cioè lontano dalle videoriprese, poiché «è sempre troppo/ quando decidi/ di tagliare/ le reti». Nel quadro dei flussi migratori e dei commenti xenofobi online, non sono più la pesca e l'infosfera a convergere nell'immagine della rete ma le operazioni di salvataggio e le missioni umanitarie nel Mediterraneo. Non si fanno distinzioni sottili fra il mare e il mare digitalizzato, né fra «il corpo/ [...] nel mare» e l'immagine sullo schermo («il corpo/ non lo voglio/ sullo schermo»).³⁶ Anche stavolta la specificità del punto di vista di Accerboni, un punto di vista interno all'acqua e all'infosfera, risalta soprattutto dal confronto con prospettive diverse, che esemplificherò esaminando una poesia di Antonella Anedda, *Esilii*.

Oggi penso ai due dei tanti morti affogati
 a pochi metri da queste coste soleggiate
 trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati.
 Mi chiedo [...]
 che cosa ne sarà del sangue dentro il sale.
 Allora studio – cerco tra vecchi libri
 [...] un manuale dove le vittime

³⁶ L. ACCERBONI, *Acqua acqua fuoco*, Torino, Einaudi 2020, rispettivamente a p. 8, a p. 6, a p. 4 e a p. 5.

sono fotografate insieme ai criminali³⁷

L'immagine dei cadaveri si sostituisce ai corpi degli annegati veri e propri, generando equivoci e distorsioni, poiché nei versi di Anedda il posizionamento esterno (tanto all'acqua quanto all'infosfera digitale) produce un effetto di distacco intellettuale, amplificato dalla scelta dei verbi «penso», «mi chiedo» e «studio». La poesia di Anedda non scende sott'acqua né sotto la superficie dello schermo, ma è l'adozione di una prospettiva *over the water* a produrre una sorta di raffreddamento. Un'impostazione radicalmente diversa è quella adottata dalla poetessa afroamericana Marwa Helal in *Invasive Species* (2019).³⁸ Nel trattare le tensioni migratorie da un punto di vista interno e fluttuante («oceanic feeling/ corporeal memory»), Helal estende la prima persona agli spazi marini che, in tal modo, vengono a predicare il soggetto singolare («I ocean you») e situano la migrante in posizione subacquea («maybe I am one of them/ in the ocean»).³⁹ È dunque da questa angolazione, *from the water*, che Marwa Helal rovescia il testo di Antonella Anedda. Attingendo al patrimonio scientifico tradizionale, Helal non si limita a cercare le stesse risposte che Anedda rintraccia nel «manuale» tra «vecchi libri», si imbatte invece in un articolo pubblicato online dalla rivista accademica digitale «Ecology» nel 2010, *Native fish diversity alters the effects of an invasive species on food webs*,⁴⁰ dal quale trae il titolo del proprio libro. A pagina 82 di *Invasive Species*, Helal copia parola per parola l'abstract dell'articolo che viene quindi a costituire una prosa all'interno della raccolta, una tessera di *uncreative writing*⁴¹ nell'economia del volume.

³⁷ ANTONELLA ANEDDA, *Historiae*, Torino, Einaudi 2018, p.35.

³⁸ Marwa Helal è nata a Mansura, in Egitto, ma si è trasferita a due anni negli Stati Uniti dove è cresciuta, laureandosi in giornalismo all'Università Wesleyan dell'Ohio e in *Creative Non-fiction* presso The New School di New York. Dopo gli studi, in seguito alla negazione di un visto lavorativo, è stata costretta a tornare in Egitto per quattro anni. Ha esordito nel 2017 con *I Am Made to Leave I Am Made to Return*, seguita da altre due sillogi. Le sue poesie sono state incluse nelle antologie *Bettering American Poetry 2016*, *Best American Experimental Writing 2018*, *Brooklyn Poets Anthology*, *Halal If You Hear Me* e *BreakBeat Poets: Black Girl Magic*, e il suo lavoro è stato presentato anche al MoMA, allo Studio Museum di Harlem e al Brooklyn Museum.

³⁹ MARWA HELAL, *Invasive Species*, New York, Nightboat Books 2019, rispettivamente a p. 101, a p. 103 e a p. 105.

⁴⁰ MICHAEL P. CAREY, DAVID H. WAUL, *Native fish diversity alters the effects of an invasive species on food webs*, «Ecology», XCI, 10 (2010), pp. 2965-2974.

⁴¹ KENNETH GOLDSMITH, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press 2011. Com'è noto, Goldsmith propone di riconsiderare i testi scritti non solo come «transparent carriers of meaning but also as opaque objects to be moved around» (p. 203), promuovendo un'idea di poesia che coincide con la manipolazione di testi preesistenti («the appropriation of [...] documents» p. 102) non solo mediante citazioni e cut-up ma anche appropriazione integrale, plagio, decontestualizzazione e copia-e-incolla, enfatizzando anche interventi relativi alla provenienza, al supporto, alla grafica, alla distribuzione e allo statuto legale del testo manipolato come sostanza grezza su cui operare.

Abstract. Aquatic communities have been altered by invasive species, with impacts on native biodiversity and ecosystem function. At the same time, native biodiversity may mitigate the effects of the invader. Common carp (*Cyprinus carpio*) is a ubiquitous, invasive fish species that strongly influences community and ecosystem processes.

L'inclusione di questo estratto in qualità di testo poetico fra i testi della raccolta invita a una lettura immersiva nell'infosfera e *from the water*, invita cioè ad abdicare alla visione del biologo e a prendere posizione fra le *invasive species* e gli ecosistemi sotto il pelo dell'acqua. Lette da una prospettiva interna e fluttuante, le scelte lessicali di *Native fish diversity alters the effects of an invasive species on food webs* paiono estrapolate dal contesto zoologico e sembrano quasi adattarsi alla perpetuazione di una retorica anti-migratoria («invader») pur predicando «the need to consider biodiversity when predicting the impacts of invasive species». ⁴² Ma, come faceva Accerboni coi commenti degli utenti Facebook, Helal non si limita a citare un testo altrui, lo riambienta e quindi lo problematizza. Rende sensibile il fatto che la prospettiva subacquea non corrisponde a una scelta deliberata della migrante ma a una pressione esterna che la viola e la trasforma («i was made invasive species [...] a fish an ocean»), come le reti a strascico e gli sversamenti degli impianti Solvay incidono sugli ecosistemi che aggrediscono. ⁴³ Le politiche di respingimento sembrano infatti identificare nel mare lo spazio deputato alla migrante che può essere ricacciata indietro, ributtata in acqua, lasciata annegare.

La prospettiva della migrante è necessariamente ondivaga perché costantemente sollecitata a trovare nuove strategie di adattamento, che Helal riconosce nelle dinamiche fra il pesce d'acqua dolce («Common carp [*Cyprinus carpio*]») e l'«ocean pulsing». Il punto di vista fluttuante non è insomma una scelta dettata da ambizioni empatiche, ma una posizione di vulnerabilità poiché soggetta a prescrizioni e a narrazioni inadeguate. La propagazione continua e ripetitiva di tali narrazioni, all'interno delle quali la migrante deve comunque adattarsi come un pesce d'acqua dolce al mare, è oggetto della poesia *if this was a different kind of story id tell you about the sea*. Il testo consiste nella reiterazione del titolo per un totale di ventotto versi. La difficoltà di assumere una prospettiva interna, *from the water*, viene adesso drammatizzata dalle fluttuazioni del corsivo che figura l'incresparsi delle onde ed enfatizza ora un segmento della frase ora un altro, oscillando fra varie posizioni temporanee senza sapere dove radicarsi nell'unica frase che ha a disposizione.

if this was a different kind of story id tell you about the sea
 if this was a *different kind of story id tell you about the sea*
 if this was a *different kind of story id tell you about the sea*
 if this was a different kind of story id tell you about the sea
 if this was a different kind of story id tell you about the sea
 if this was a different *kind of story id tell you about the sea*⁴⁴

⁴² M. HELAL, *Invasive Species*, cit., p. 82.

⁴³ Ivi, p. 99 e p. 114.

⁴⁴ Ivi, p. III.

Ma in un orizzonte post-internet, l'infosfera funziona come il mare, assegna cioè alla migrante un habitat al quale adattarsi sulla base di informazioni personali e di raccolte dati non sempre trasparenti. La migrante si trova quindi a percorrere un tracciato familiare solo quando è mediato da Google: «ive been assigned to be the googlestreetview photographer for the countryside of the delta region in egypt. this is where my mother's side of the family us from». ⁴⁵

Il delta del Nilo, dove le acque dolci sfociano nelle acque salate, costituisce uno spazio fluttuante per eccellenza e, in quanto tale, una strada d'accesso al mare (il Mediterraneo) e una rampa d'accesso all'infosfera (Google Street View). Anche per Marwa Helal come per Graham e Accerboni, l'ambiente subacqueo assume dunque i caratteri di uno spazio virtuale in cui si manifestano con chiarezza i tratti più spiccati della contemporaneità, siano esse le tensioni geopolitiche, le catastrofi ecologiche o la spinta verso la digitalizzazione.

Ho provato fin qui a definire i caratteri e l'estensione di un topos: il mare cablato e digitalizzato nella poesia contemporanea. Il mare interpretato dalle poetesse contemporanee in prospettiva interna è in posizione di vulnerabilità, soggetto all'invasione di scarti e sversamenti, percorso da intrusioni tecnologiche permanenti, depredato della fauna e dell'integrità. Graham individua nel mare un hardware forzato, Accerboni vi scopre uno schermo su cui proiettare aspettative irrealistiche mentre Helal sottolinea l'irrigidimento di un network che ostacola i flussi migratori. Approcci diversi convergono comunque nell'integrare il punto di vista *from the water* con citazioni letterali estrapolate dall'infosfera digitale, sotto forma di voci pre-registrate, recensioni su Tripadvisor, commenti su Facebook e riviste accademiche online. L'oscillazione fra ecosistema e infosfera viene espressa dall'equivocità del sostantivo *rete* che si presta a indicare «trawling-nets», internet e «webs» di specie invasive. In tal modo, l'ambiente subacqueo fornisce alle poetesse un repertorio atto a visualizzare crisi ecologiche e crisi umanitarie a partire da due assunti fondamentali: il carattere informazionale del mare (il mare è lo spazio in cui si manifestano e si tramettono le dinamiche contemporanee globali) e l'impiego dell'allegoria marina (il mare è lo spazio in cui si dice altro, uno spazio forzato a significare tensioni internazionali e a trasmettere dati).

⁴⁵ Ivi, p. 99.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCERBONI, LAURA, *La parte dell'annegato*, Milano, nottetempo 2016.
- EAD., *Acqua acqua fuoco*, Torino, Einaudi 2020.
- ANEDDA, ANTONELLA, *Historiae*, Torino, Einaudi 2018.
- BELLETTI, GABRIELE, *Krill*, Milano, Marcos y Marcos 2015.
- BLACKMORE, JOSIAH, *The Shipwrecked Swimmer: Camões's Maritime Subject*, in «Modern Philology», CIX 3 (2021), pp. 312-325.
- BORTOLOTTI, GHERARDO, *bgmole e altri incartamenti*, in ANDREA INGLESE at al., *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Firenze, Le Lettere 2009, pp. 47-72.
- BRIDLE, JAMES, *The New Aesthetic and its Politics*, «booktwo», 12 giugno 2013, url <https://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/>.
- CALABRÒ VISCONTI, LUCREZIA, *Non siamo mai stati post-internet. Da DIS a Metahaven, da Hito Steyerl a Mark Leckey, cosa resta del più discusso fenomeno artistico dell'ultimo decennio*, «Not», 9 ottobre 2017, url <https://not.neroeditions.com/non-siamo-mai-stati-post-internet/>.
- CAMPBELL, ALEXANDRA e PAYE, MICHAEL, *Water Enclosure and World-Literature: New Perspectives on HydroPower and World-Ecology*, «Humanities», IX, 3 (2020), p. 106, doi.org/10.3390/h9030106.
- CARDILLI, LORENZO, *L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico*, «Elephant & Castle», IX, 15 (2016), pp. 5-40.
- COHEN, MARGARET, *The Novel and the Sea*, Princeton-Oxford, PUP 2010.
- DI DIO, TOMMASO, *Verso le stelle glaciali*, Novara, Interlinea 2020.
- DE LOUGHREY, ELIZABETH e FLORES, TATIANA, *Submerged Bodies. The Tidalactics of Representability and the Sea in Caribbean Art*, in «Environmental Humanities», XII, 1 (2020), pp. 132-166, doi.org/10.1215/22011919-8142242.
- FARGIONE, DANIELA, *The Aquatic Turn in Afrofuturism: Women and Other Critters in Nnedi Okorafor's Lagoon (2014) and Wanuri Kahiu's Pumzi (2010)*, «Le Simplegadi», XIX, 21 (2021), pp. 55-66, doi.org/10.17456/SIMPLE-173.
- FOWLER, STEVEN, *Maintenant #34: Ann Cotten*, «Poetry International», url <https://www.poetryinternationalonline.com/maintenant-34-ann-cotten/>.
- GEMUEND, JULIE, *Book Review: Posthuman Knowledge*, «Brock Education Journal», XXX, 2 (2021), pp. 137-142.
- GRAHAM, JORIE, *Never*, New York, Ecco 2003.
- EAD., *fast* [2017], trad. di Antonella Francini, Milano, Garzanti 2019.
- HELAL, MARWA, *Invasive Species*, New York, Nightboat Books 2019.
- HYMAS, SARAH ELIZABETH, *Becoming-Ocean: Theories towards a marine lyric*, tesi di dottorato, Università di Liverpool, 2019, p. 112, url https://livrepository.liverpool.ac.uk/3059739/1/201140087_Jun_e2019_edited_version.pdf.
- KOLENDA, KAROLINA, *Will the Future Be Aquatic? Underwater Cartography, Verticality and Leonardo's Submarine by Hito Steyerl*, in «Przegląd Kulturoznawczy», XLVIII, 2 (2021), pp. 375-386, doi.org/10.4467/20843860PK.21.024.14081.

- MANCINELLI, FRANCA, "I was born out of the chrysanthemums": *An Interview with Ming Di*, «World Literature Today», 18 maggio 2016, url <https://www.worldliteraturetoday.org/blog/interviews/i-was-born-out-chrysanthemums-interview-ming-di>.
- MENTZ, STEVE, *Blue Humanities*, in ROSI BRAIDOTTI e MARIA HLAVAJOVA (eds.), *Posthuman Glossary*, Londra, Bloomsbury, 2018, pp. 69-72.
- MISHLER PETER, *In Conversation with Jorie Graham*, «Literary Hub», 23 febbraio 2018, url <https://lithub.com/in-conversation-with-jorie-graham/>.
- OTTONELLO, FRANCESCO, *Isola aperta*, Interno Poesia, Latiano (BR) 2020.
- PENNATI, CAMILLO, *Paesaggi del silenzio con figura*, Novara, Interlinea 2012.
- RITSON, KATIE, *The View from the Sea. The Power of a Blue Comparative Literature*, «Humanities», IX, 3 (2020), p. 68., doi.org/10.3390/h9030106.
- ROSENKRANZ PAMELA, *Blue Runs 2016*, «artbasel.com», url <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/39190/Pamela-Rosenkranz-Blue-Runs>.
- ROZWADOWSKI, HELEN, *Oceans in Three Paradoxes: Knowing the Blue through the Humanities*, «Environment & Society Portal», seconda esibizione virtuale (2021) promossa dal Rachel Carson Center for Environment and Society, url <http://www.environmentandsociety.org/node/9194>.
- ST. GERMAIN, SHERYL, *Midnight Oil*, «Interim», XXIX, 1-2 (2011), pp. 289-293.
- SWARBRICK, STEVEN, *Idiot Science for a Blue Humanities: Shakespeare's The Comedy of Errors and Deleuze's Mad Cogito*, in «Journal for Cultural Research», XXIII, 1 (2019), pp. 15-32, doi.org/10.1080/14797585.2019.1590918.
- ULMER, JASMINE BROOKE, *The Anthropocene Is a Question, Not a Strategic Plan*, in «Philosophy and Theory in Higher Education», I, 1 (2019), pp. 65-84.
- ZEICHEN, VALENTINO, *Poesie 1963-2014*, Milano, Mondadori 2017.



PAROLE CHIAVE

Poesia contemporanea; view from the water; blue humanities; Jorie Graham; Laura Accerboni.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Samuele Fioravanti è Assistant Professor presso l'Università Hankuk di Seul. Dopo un periodo di ricerca presso l'Università di Varsavia, ha insegnato all'Università di Granada, alla Libera Università IULM di Milano e collabora con le Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova. Si è occupato prevalentemente dei rapporti fra poesia e cultura visuale.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Samuele Fioravanti, *Digitalizzare il mare nella poesia di Jorie Graham, Laura Accerboni e Marwa Helal*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022).



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



MEDITERRANEO E MIGRAZIONI LA DONNA E IL MARE NEL TEATRO SPAGNOLO CONTEMPORANEO

VERONICA ORAZI – *Università degli Studi di Torino*

Studio della figura femminile e del suo rapporto col mare nella drammaturgia spagnola contemporanea sul tema delle migrazioni. Nell'ambito di questo filone del teatro ispanico ultimo, il connubio donna-mare è diventato una metafora mortifera, riflesso di una tragica realtà. L'indagine si concentra su tre opere particolarmente significative, per l'estetica personalissima delle autrici e per l'originalità del trattamento tematico sviluppato in ciascuna di esse: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* di Angélica Liddell, *Aulidi (hijo mio)* di Antonia Bueno e *Babel* di Juana Escabias.

Study of the female figure and her relationship with the sea in contemporary Spanish drama on the theme of migration. Within this line of late Hispanic theatre, the connection between woman and sea has become a metaphor for the dead, a reflection of a tragic reality. The investigation focuses on three works that are particularly significant for the very personal aesthetics of the authors and for the originality of the thematic treatment developed in each of them: Angélica Liddell's *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Antonia Bueno's *Aulidi (hijo mio)* and Juana Escabias' *Babel*.

I INTRODUZIONE

A partire dagli ultimi due decenni del secolo scorso le crescenti migrazioni e le loro rappresentazioni, causate dalla crisi economica e dalla precarietà dell'esistenza in alcune aree del pianeta, sono diventate una questione sociopolitica globale. Oggi la vista quotidiana di rifugiati, richiedenti asilo e migranti in cerca di lavoro proposta dai media suscita nei paesi di arrivo una doppia risposta, a livello di reazione sociale (soggettiva e collettiva) e politica (pubblica e governativa), che si concretizza in atti spontanei di accoglienza ma anche in manifestazioni di aggressività ostile, sia a livello della narrazione e della retorica sulla situazione di emergenza, sia a livello di azioni attuate per affrontarla.¹

Tutto ciò viene presentato in modo duplice, attraverso la spettacolarizzazione emotiva del fenomeno, stimolando nel pubblico l'empatia o l'inimicizia, la compassione o la diffidenza, mostrando immagini di persone in pericolo, la cui identità viene spersonalizzata e disumanizzata da una fisicità anonima. A livello artistico, tutto ciò produce rappresentazioni variegiate del fenomeno e degli individui in esso coinvolti. In particolare, la drammaturgia contemporanea ha dimostrato che lavorare sul tema dell'incontro tra migranti e società ospitante può favorire il contatto e l'interazione tra i due gruppi. Questo approccio è rafforzato da alcuni fattori, quali l'evoluzione del ruolo degli spettatori nel teatro contemporaneo, ossia il loro passaggio da un atteggiamento passivo a uno attivo; l'abbattimento della quarta parete che ne enfatizza il coinvolgimento; e la concezione della drammaturgia come strumento di azione sociale, che incide sulla coscienza del pubblico. Questi elementi rendono il teatro uno strumento efficace per sensibilizzare l'opinione pubblica in merito alle politiche di immigrazione, come conferma la doppia linea

¹ TONY KUSHNER e KATHERINE KNOX, *Refugees in the Age of Genocide*, London, Routledge 1999, pp. 1-5; ALISON JEFFERS, *Refugees, Theatre and Crisis*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012, pp. 4-6.

della drammaturgia *sui* migranti e *dei* migranti:² la prima è opera di autori interessati al fenomeno dei flussi migratori e alla persona del migrante; la seconda è opera di migranti drammaturghi, registi e attori che offrono una testimonianza diretta.

Per quanto concerne la Spagna e focalizzando l'attenzione sul XX-XXI secolo, il paese è passato dall'essere luogo di partenza di migranti spagnoli a destinazione di migranti stranieri, da terra di emigrati a meta di immigrati. Si pensi all'emigrazione indotta da cause economiche nel primo terzo del Novecento, alla diaspora politica determinata dalla fine della guerra civile e dall'instaurazione del regime franchista nel 1939, al flusso di mano d'opera verso l'America Latina e l'Europa centrale a partire dalla metà degli anni '40 del secolo scorso (con picchi significativi negli anni '60).³

In seguito la situazione è mutata: nella prima fase di questo scambio di ruoli coloro che lasciavano la propria terra per raggiungere la Spagna provenivano dall'America Latina, dall'est-Europa (in particolare dalla Romania) e dalla sponda sud del Mediterraneo.⁴ Nonostante ciò, lo straniero migrante veniva e viene ancora identificato con i nord-africani e associato al concetto di mancata integrazione o di emarginazione. Per questo individuo, attraversare con imbarcazioni di fortuna il tratto di mare che lo separa dalla Spagna, quel Mediterraneo percepito come spazio di salvezza ma anche pericolo di morte, costituisce l'unica possibilità di condurre un'esistenza degna e, talvolta, di sopravvivere. Tuttavia, l'aumento esponenziale dei naufragi ha tragicamente incrementato il numero delle persone scomparse in mare e dei morti.

In tempi più recenti, i flussi migratori provenienti da luoghi più remoti hanno trovato nella via balcanica o, ancora una volta, nella traversata del Mediterraneo una rotta della speranza per sfuggire alle guerre e ai genocidi, alla crisi economica ed ecologica. Tra gli individui spinti a migrare, le donne sono diventate sempre più numerose, sole o assieme ai figli, già nati o in procinto di nascere, per volontà delle madri, in una terra meno inospitale, in un luogo che non sia segnato dai conflitti, dalla povertà e dalla discriminazione.⁵

La cronaca attuale conferma questo stato di cose: quando il 16 agosto 2021 i media hanno diffuso la notizia che in Afghanistan i talebani avevano preso il controllo del paese e annunciato la ricostituzione dell'emirato islamico, a livello globale ci si è interrogati, con preoccupazione crescente, sulla situazione in cui si sarebbe trovato il popolo afghano a causa di questo rivolgimento geopolitico, destinato a segnare la storia e gli equilibri locali, dell'Asia centrale e mondiali. Il pensiero è andato subito ai profughi che avrebbero lasciato il paese per raggiungere luoghi sicuri. In questa situazione, ancora una volta, le donne di ogni età, ceto e condizione sono state doppiamente vittime: molte sono state sollevate dal loro impiego e le studentesse sono state congedate dalle università e dalle scuole. Cosa attende bambine, ragazze e donne in un simile contesto lo si può dedurre da quanto accade o è accaduto in passato nelle zone in cui un simile governo si è imposto.

² M. BALFOUR *Refugee Performance*, in *Refugee Performance*, cit., pp. 213-228.

³ J-B VILAR RAMÍREZ, *Las emigraciones españolas a Europa en el siglo XX*, in «Migraciones & Exilios», I (2000), pp. 131-159; JOSÉ BABIANO e SEBASTIÁN FARRÉ, *La emigración española a Europa en los años sesenta*, in «Historia Social», XLII (2002), pp. 81-98.

⁴ *Africanos en la otra orilla*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 1998.

⁵ *Mujeres en el camino*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2005.

Il nuovo flusso migratorio innescato da questa situazione vedrà, quindi, la presenza massiccia di donne; costrette a un viaggio verso un'Europa che pare più preoccupata per l'arrivo di migranti che per i diritti umani, l'incolumità e la sopravvivenza di coloro che cercheranno di lasciare il paese, divenuto un luogo ad alto rischio, se non una vera e propria trappola mortale, specie per le donne, come testimoniano le protagoniste delle opere teatrali prese in esame. La fondatezza di questi timori è dimostrata dal fatto che il 21 agosto 2021 (a pochi giorni dalla diffusione della notizia) la Grecia aveva già eretto un muro di contenimento lungo 40 km sul confine con la Turchia, in risposta al prevedibile esodo di profughi provenienti dall'Afghanistan.

Il mare, dunque, diventerà nuovamente un luogo emblematico per le donne che dall'Afghanistan si sposteranno verso l'area medio-orientale, per dividersi poi tra la rotta balcanica e la traversata del Mediterraneo, per giungere in Occidente.

È questa la prospettiva dalla quale è stata analizzata la drammaturgia ispanica sulla migrazione prodotta negli ultimi venti anni, con speciale attenzione al trattamento dei temi della diaspora, dell'(in)ospitalità, del senso di appartenenza e dell'identità. Per illustrare l'esito dell'indagine, sono state selezionate tre *pièces* particolarmente rappresentative, caratterizzate da un approccio innovativo: la rappresentazione dei migranti dalla prospettiva femminile, sia essa figura autoriale e/o fittizia; la presenza di sotto-temi correlati, come il concetto di confine e di limite, la comunicazione e l'incomunicabilità, il corpo dell'individuo (della donna) e la fisicità spersonalizzata della massa, la maternità. Questi aspetti verranno presentati attraverso l'ottica autoriale e attanziale dei testi analizzati: tre drammaturghe che elaborano in modo originale i temi trattati, dando vita a personaggi femminili plasmati allo scopo di rendere un'immagine specifica della situazione attuale e offrire uno spunto di riflessione.⁶

Queste tre opere consentono di indagare a fondo il connubio donna-mare, che è diventato un'immagine-simbolo, una metafora attuale, riflesso di una realtà in cui il secondo elemento è rappresentato da un Mediterraneo che da spazio di speranza diventa spazio di pericolo, di sofferenza e di morte. La donna diviene allora la protagonista di un dramma condiviso con bambini, uomini e anziani; ma lo è in modo diverso, segnato da un anti-protagonismo che implica l'annientamento della persona con l'aggravante della discriminazione di genere. Un (s)oggetto annientato come migrante e come donna e in quanto tale doppiamente vittima.

Donne che scrivono di donne. Drammaturghe che creano personaggi femminili riflesso di tante figure reali per proporre una lettura peculiare del fenomeno ricorrendo alla drammatizzazione di questa tematica, che tuttavia conserva e anzi, proprio attraverso il filtro potente della trasposizione scenica, amplifica la propria forza in una visione inedita del rapporto fra donna e mare.

⁶ Si tratta di teatro *sui* migranti, non di teatro *dei* migranti, comunque presente sugli scenari spagnoli contemporanei: si pensi a *Hotspot* (2019) del gruppo La Máquina Somatica, sull'arrivo in Europa nel 2015 di immigrati siriani, afgani e iracheni; al tritico *P.A.U. Paisatges als ulls* (2020) dei senegalesi Lamine Bathily, Yacine Diop e Malamine Soly; a *Bodas de sangre, tequila y reguetón* (2020) del messicano Efraim Rodríguez e della colombiana Ari Saavedra, da più di un decennio a Madrid; a *Migrantes* (2021) della compagnia Mirando al Sur, sulla storia di sei latinoamericani emigrati in Europa.

2 LE OPERE

Come accennato, uno dei paesi di approdo degli attuali flussi migratori è la Spagna. A partire dal 2015, le arti – specie la fotografia e il cinema⁷ – e la letteratura – in particolare il romanzo, il racconto⁸ e il teatro⁹ – hanno preso spunto dagli eventi per affrontare questo tema e spingere il pubblico alla riflessione e alla presa di posizione.

Il primo teatro spagnolo sull'immigrazione, sulla risposta – spesso xenofoba – da parte del paese di accoglienza e sulle ripercussioni sociali del fenomeno migratorio nasce nei primi anni '90,¹⁰ più esattamente nella stagione 1992-1993, con la messa in scena de *La mirada del hombre oscuro* di Ignacio del Moral e *La orilla rica* di Encarna de las Heras (1992). Nel corso del decennio, vengono allestite altre opere: *Sudaca* di Miguel Murillo e *Ahlán* di

⁷ SUSANA LOZANO, *Docentes, escritores y cineastas. Lecturas sobre la inmigración*, in *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 255-279; J-L MARTÍNEZ, *Cine e inmigración*, in *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 233-253; *Imágenes del otro*, MONTSERRAT IGLESIAS ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010; EAD., *Representar al otro*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 9-20; EAD., *Mujer e inmigración*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 21-32.

⁸ M. KUNZ, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, cit.; IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, *La inmigración en la cuantística española contemporánea*, ne *La inmigración en la literatura española contemporánea*, cit., pp. 301-340; NIEVES GARCÍA BENITO, *Por la vía de Tarifa o la letra con sangre entra*, in *Literatura y patera*, DOLORES SOLER-ESPILAUBA ed., Málaga, Universidad Internacional de Andalucía 2004, pp. 51-88; *Traspassando fronteras*, FRANCISCO CHECA ed., Almería, Universidad de Almería 2007; *El arte en las migraciones*, FRANCISCO CHECA e CONCHA FERNÁNDEZ eds., Almería, Universidad de Almería 2008; I.D., *Migraciones*, Almería, Universidad de Almería 2009; I.D., *Entre puntales al raso*, Almería, Universidad de Almería 2010; DEBRA FASZER-MCMAHON e V-L KETZ eds., *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts*, Burlington, Ashgate 2015

⁹ CARLES BATLLE, *Drama contemporáneo y choque de culturas*, in *Teatro y diálogo entre culturas*, GEMMA LEZAUN ECHALAR e RACHID MOÛNTASAR eds., Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008, pp. 11-16; CARLA GUIMARÃES DE ANDRADE, *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, tesi dottorale, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá 2008; ISABELLE RECK, *La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008*, in *De mots en maux: parcours hispano-arabes*, ISABELLE RECK e EDGAR WEBER eds., monografia di «ReCHERches», II (2009), pp. 45-78; *Encuentro. El inmigrante en el teatro*, monografia di «Primer Acto», CCCXXXVI (2010); EDUARDO PÉREZ-RASILLA, *Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 87-116; GUADALUPE SORIA TOMÁS, *Inmigración y novísima dramaturgia*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 117-138; FRANCISCO CHECA et al., *Teatro transfronterizo e inmigración en Andalucía*, in *Teatro internacional/intercultural*, vol. II, F-J ORTUÑO ed., Sevilla, Junta de Andalucía 2010, pp. 549-667; L. GARCÍA MANSO, *Teatro, inmigración y género*, cit.; EAD., *Género e inmigración en el teatro español contemporáneo*, in «Estreno», XXXVII, I (2011), pp. 72-87; PAOLA AMBROSI, *Intolerancia e inmigración en el teatro español de los últimos veinte años*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, a cura di PATRIZIA BOTTA, Roma, Bagatto 2012, pp. 316-324; FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *La utopía y la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, cit., pp. 367-376; E-J DOLL, *Los inmigrantes en la escena española contemporánea*, Madrid, Fundamentos 2013; WILFRIED FLOEK, *El nuevo teatro político en España*, in «Estreno», XL, 2 (2014), pp. 39-52; MANUELA FOX, *Cruce de fronteras en el teatro de Antonia Bueno*, in *Mujeres en la frontera*, MARGARITA ALMELA ed., Madrid, UNED 2014, pp. 231-244; WILFRIED FLOEK, *Del lugar al no lugar*, in *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, CERSTIN BAUER-FUNKE ed., Hildesheim, Olms 2016, pp. 263-280.

¹⁰ ISABELLE RECK, *Exil et immigration dans le théâtre espagnol des années quatre-vingt - quatre-vingt-dix*, in *Identités périphériques*, M-L COPETE, RAÚL CAPLAN e ISABELLE RECK eds., Paris, L'Harmattan 2004, pp. 201-217; I. RECK, *La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008*, cit.; E-J DOLL, *Los inmigrantes en la escena española contemporánea*, cit.; W. FLOEK, *El nuevo teatro político en España*, cit.; I.D. *Del lugar al no lugar*, cit.; L. GARCÍA MANSO, *El teatro español sobre la inmigración en los años 90*, cit.

Jerónimo López Mozo, entrambe del 1995; poi, *Lista negra* di Yolanda Pallín, *Bazar* di David Planell, *Rey negro* di Ignacio del Moral, *Salvajes* di José Luis Alonso de Santos e *La falsa muerte de Jaro el negro* di Fernando Martín Iniesta, tutte del 1997. Quindi, nel 1999, *Mane*, *Thecel*, *Phares* di Borja Ortiz de Gondra, *Cachorros de negro mirar* di Paloma Pedrero e *Mongo, Boso, Rosco, N'Goe... Oniyá* di Alberto Miralles. Una dozzina di *pièces* di grande rilievo per i temi sviluppati e per l'estetica innovativa che le caratterizza: tutte offrono la prospettiva della società di accoglienza, per denunciare i pregiudizi e la xenofobia nei confronti dei nuovi arrivati, che in questa prima fase erano in genere giovani uomini soli.

All'inizio del nuovo millennio, l'attenzione per il tema in ambito teatrale cresce in modo significativo, come dimostra l'organizzazione dell'incontro internazionale *Traspasando Fronteras* su *El inmigrante en el teatro* promosso dal Teatro de la Abadía di Madrid, con la partecipazione di drammaturghi o attori migranti, all'interno del *Proyecto Mediterráneo de la Unión de Teatro de Europa*. Le *pièces* che trattano il fenomeno della migrazione si moltiplicano: si pensi a *Victor Beuch* (2002) di Laila Ripoll, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) di Angélica Liddell, *Allegro (ma non troppo)* (2007) di Carmen Resino, *Siglo mío bestia mía* (2016) di Lola Blasco, *Maremar* (2018) del collettivo Dagoll Dagom, ecc.

Se le opere degli anni '90 si concentrano soprattutto sull'esperienza del viaggio, sull'arrivo a bordo di imbarcazioni salpate dall'altra sponda del Mediterraneo e sulla reazione xenofoba, quelle del nuovo millennio riflettono sull'identità del migrante e sulla sua integrazione. Il teatro più recente sulla migrazione, infatti, presenta una visione transculturale e transfrontaliera, contribuisce alla (ri-)definizione identitaria sia di coloro che arrivano sia delle società di accoglienza, e si profila come spazio enunciativo di azione sociale a partire da e attraverso la marginalità.

Nel teatro ispanico ultimo dedicato al tema prevale l'intento di denuncia del dramma della violazione dei diritti umani e di critica radicale dei modelli sociopolitici vigenti, incapaci di dare risposta a una tragedia in corso da anni. Questa denuncia ora viene espressa in modo diverso rispetto al passato. Alcune opere propongono un approccio realistico, iperrealistico, talvolta tanto iper-enfatico da sconfinare volutamente nel grottesco, per indurre lo spettatore a riflettere. Oppure presentano un'estetica simbolista o a un trattamento del tema di taglio post-moderno, in cui la frammentazione diventa predominante, focalizza un micro-aspetto del fenomeno della migrazione o restituisce immagini caleidoscopiche che oscillano fra immersione e straniamento. Infine, alcune opere trattano il tema mediante il filtro iper-espressivo della letterarizzazione. Si tratta di scelte estetiche accomunate dalla volontà di affrontare il fenomeno della migrazione dalla prospettiva globale, oltre ogni frontiera e al di là della contingenza spazio-temporale. I protagonisti di queste opere sono gli esiliati, i rifugiati, i richiedenti asilo, i migranti in cerca di occupazione, resi tali dai conflitti bellici o dalla crisi mondiale, sia essa ecologica o economica. Sempre più spesso questi personaggi sono donne, secondo una scelta drammaturgica che riflette le mutate condizioni della migrazione attuale.

In questa nuova dimensione del trattamento tematico, dunque, la figura femminile ha acquisito un protagonismo sempre maggiore, sia come riflesso della realtà sia come scelta da parte di drammaturghi e drammaturghe di dare voce e visibilità a queste bambine, ragazze e donne doppiamente vittime, perché discriminate e oppresse come migranti e per il loro genere, che nel paese

di provenienza è fatto oggetto di limitazioni, vessazioni e violenze anche estreme.

Al di là delle specificità delle due fasi descritte, in entrambe le tappe del teatro ispanico sulla migrazione, il mare si profila come elemento chiave: nella prima, viene mostrato come attraversare il Mediterraneo occidentale a partire dalle coste nord-africane per raggiungere la Spagna abbia rappresentato fin dagli inizi della migrazione di massa la via di fuga più immediata; durante la seconda, con il mutare dei flussi migratori negli ultimi anni e l'esistenza di una duplice rotta, per terra e per mare, alla via balcanica si è affiancata la traversata del Mediterraneo, che stavolta però inizia dall'estremo opposto, quello orientale, sperabile cammino di salvezza – spesso invece di morte – per coloro che lasciano i paesi dell'Asia occidentale e centrale per spostarsi verso Ovest.

A partire dal quadro epistemologico di riferimento,¹¹ dalla letteratura critica specifica¹² e dalla produzione drammaturgica ispanica ultima, sono state identificate tre opere chiave, in cui la figura della donna è inscindibilmente legata al mare e alla sua metaforizzazione: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (del 2003, pubblicata nel 2005) di Angélica Liddell, *Aulidi (hijo mío)* (del 2002, rappresentata nel 2006 ed edita 2009) di Antonia Bueno e *Babel* (data alle stampe nel 2016) di Juana Escabias.

Si tratta di opere che drammatizzano l'ospitalità, il rifiuto e la negazione del corpo dell'Altro, della sua identità, dell'inclusione e della diaspora, e si sviluppano attorno a un asse tematico principale: l'arrivo dei migranti sulle coste della Spagna e l'incontro tra i nuovi arrivati e coloro che dovrebbero accoglierli. Il contatto si traduce spesso in un contrasto che diviene conflitto e dimostra la problematicità di tale rapporto, che talvolta finisce in tragedia.¹³ Il tema viene elaborato dalla prospettiva del fallimento insanabile, mostrando lo scontro tra esseri umani più che tra culture, il rifiuto, la mancanza di umanità che annienta ogni possibile integrazione, emanazione della paura archetipica dell'ignoto e dello straniero e del disagio che essa comporta, per sfociare nella disumanizzazione e persino nella brutalità. Ogni opera concretizza tutto ciò in modo originale, attivando dispositivi drammaturgici peculiari in un rapporto rinnovato con il destinatario dell'opera.

Da questa prospettiva, alcune categorie critiche costituiscono i punti di riferimento dell'analisi: il genere o il sottogenere cui va ascritta l'opera (teatro, teatro breve); la forma prescelta (monologo, dialogo); le specifiche modalità di trattamento del tema e della sua fissazione nel testo, dal(Per-)realismo iper-enfatico alla letterarizzazione; il punto di vista dal quale vengono presen-

¹¹ Cfr. JOPI NYMAN, *Home, Identity and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*, Amsterdam, Rodopi 2009; HELEN GILBERT e JACQUELINE LO, *Diaspora and Performance*, in *Diasporas*, KIM KNOTT e SEÁN M'CLOUGHLIN eds., London, Zed Book 2010, pp. 151-156; A. JEFFERS, *Refugees, Theatre and Crisis*, cit.; YANA MEERZON, *Performing Exile, Performing Self*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012; *Refugee Performance*, M. BALFOUR ed., cit.; ID., *Refugee Performance*, cit., pp. 213-228; EMMA COX, *Theatre and Migration*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2014; L-B CUMMINGS, *Empathy and Dialogue in Theatre and Performance*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2016, pp. 161-190.

¹² Cfr. *Inmigración y teatro*, DOMINGO MIRAS, RICARDO SANABRE e LIDIA FALCÓN eds., monografia de *Las puertas del drama* 21, 2005; C. BATTLE, *Drama contemporáneo y choque de culturas*, cit.; *Teatro y diálogo entre culturas*, GEMMA LEZAUN ECHALAR e RACHID MOUNTASAR eds., Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008; P. AMBROSI, *Intolerancia e inmigración en el teatro español de los últimos veinte años*, cit.

¹³ IVANA KR PAN, *La alteridad en el teatro español contemporáneo*, in «Acotaciones», XXXIV (2015), pp. 83-110.

tate la tematica e le vicende delle protagoniste e, dunque, la loro caratterizzazione; infine, il trattamento, spesso sperimentale e sempre suggestivo, dell'asse spazio-temporale. Tutti tratti determinati e connotati dallo specifico punto di osservazione dal quale viene indagato il contesto drammatico in cui si muovono le figure delle migranti.

3 ANGÉLICA LIDDELL, *Y LOS PECES SALIERON A COMBATIR CONTRA LOS HOMBRES* (2003)

Angélica Liddell (Figueras, Girona 1966) è una drammaturga, regista teatrale, performer, scrittrice e poetessa. Le sue opere sono state tradotte in molte lingue, tra cui inglese, francese, italiano, portoghese, russo e romeno. Dal 1993 dirige la compagnia Atra Bilis Teatro, fondata con Gumersindo Puche. Debuta a teatro nel 1988, con *Greta quiere suicidarse*, che le vale il Premio Ciudad de Alarcón 1988, cui ne seguono molti altri: il Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005, il Premio Sebastia Gasch de Artes Parateatrales 2011 o il Premio Nacional de Literatura Dramática 2012. Nel 2013 riceve il Leone d'Argento alla Biennale di Venezia.¹⁴

*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*¹⁵ evoca un quadro impressionante, espressionisticamente deformato dall'estetica dell'autrice, caratterizzata dall'atteggiamento viscerale con cui affronta le tematiche che tratta nel proprio teatro.¹⁶

La *pièce* è un monologo di un'ora e mezza, in cui Liddell interpreta entrambe le figure in scena, Angélica (se stessa) e il personaggio della *Putá*, che si alternano in una sequenza di monologhi brevi. Gli interventi di Angélica propongono riflessioni etiche ed estetiche sul trattamento del tema e sullo sviluppo dell'azione, contestualizzano i naufragi, scandiscono il numero dei sopravvissuti, dei dispersi, dei morti, facendo riferimento all'informazione e alla stampa e al modo in cui questi avvenimenti drammatici vengono presentati.¹⁷ Gli interventi della *Putá* invece esprimono la denuncia attraverso violente invettive contro il *Señor Putá*, personaggio extra-scenico, interlocutore muto, simbolo di una politica e di un sistema (con la minuscola) degenerati e

¹⁴ VERONICA ORAZI, *Alex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia Teatro 2013*, in «Rivista Italiana di Studi Catalani», III (2013), pp. 87-98.

¹⁵ L'opera è stata pubblicata sulla rivista «El Pateo», XX (2005); poi in *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO ed., Madrid, UNED 2006, pp. 111-130; infine in ANGÉLICA LIDDELL, *Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Artezblai 2007, pp. 9-33. Il testo è disponibile anche online, url <<https://www.dlss.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid488812.pdf>> (consultato il 5 ottobre 2021, da cui si cita, d'ora in poi *Peces*). Cfr. L. GARCÍA MANSO, *Teatro, inmigración y género*, cit.; JESÚS EGUÍA ARMENTEROS, *Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia*, in «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», XXI (2007), pp. 173-200; FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS, *Representaciones de género en las artes escénicas*, in «Hispanística», XXVII (2009), pp. 261-276; VERONICA ORAZI, *Dramatizar la negación de la diáspora*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», XLIV, 2 (2019), pp. 139-155.

¹⁶ Cfr. PEDRO VÍLLORA, *El dolor de ser Angélica (Liddell)*, in «Acotaciones» XII (2004), pp. 47-65; JESÚS EGUÍA ARMENTEROS, *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, Granada, Universidad de Granada, monografia di «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», 2013; ANA VIDAL EGEA, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesi dottorale, Madrid, UNED 2010; MARÍA VELASCO, *La literatura posdramática: Angélica Liddell*, tesi dottorale, Madrid, Universidad Complutense 2016.

¹⁷ J-C CHECA E ÁNGELES ARJONA, *Españoles ante la inmigración*, in «Comunicar», XXXVII, 19 (2011), pp. 141-149.

indifferenti di fronte a un dramma che si trascina da anni. Il risultato è una struttura testuale complessa, in cui le due voci prendono la parola per assolvere funzioni diverse: sofferatamente interrogativa quella di Angélica, violentemente inquisitrice quella della *Putá*.

Alla complessità dell'opera contribuisce anche il peculiare disallineamento dell'asse spazio-temporale: Angélica nel suo intervento iniziale menziona la Spagna e le sue coste; poi la spazialità si rarefa mediante la citazione delle cifre e dei dati relativi ai naufragi o all'arrivo delle piccole imbarcazioni di fortuna, ai corpi senza vita, ai dispersi, ai sopravvissuti. Viene evocato un non-luogo diffuso dove prendono forma la morte, la scomparsa e, per coloro che sopravvivono, il dolore, il rifiuto e l'emarginazione. Anche il tempo dell'azione è un tempo indefinito, che diventa dolorosamente esatto quando si fa riferimento alle date dei naufragi che continuano a ripetersi, cioè quando il tempo acquisisce una connotazione tragica nella sequenza delle morti.

La drammaturga utilizza il contrasto iniziale tra il corpo dell'immigrato appena sbarcato sulla costa e quello dei turisti che affollano le località balneari per descrivere lo scontro tra posizioni inconciliabili, in un mondo solo all'apparenza globalizzato. Quando si alza il sipario, ascoltiamo le parole dell'autrice-personaggio (Angélica) che si chiede come inizierà la sua opera e comincia a delineare il contrasto fra nord-africani ed europei: povertà, fame e disperazione si scontrano con il superfluo e la spensieratezza, profilando sin dall'inizio due mondi antitetici. Queste dimensioni opposte sono rappresentate sia fisicamente, attraverso la presenza in scena della drammaturga, che interpreta due i ruoli (Angélica e la *Putá*) e di «[...] un hombre blanco maquillado de negro [...]» (*Peces*, p. 3), simbolo della massa senza nome degli immigrati; sia allusivamente, con il riferimento a figure extra-sceniche, ai corpi esanimi dei neri vomitati dal mare, a quelli dei turisti che prendono il sole adagiati sulle sdraio e al *Señor Putá*, interlocutore passivo della *Putá*. Il tema viene drammatizzato a partire dalla fisicità più cruda, cioè dai cadaveri dei naufraghi che nutrono i pesci, i quali finiranno per assumere le fattezze dei migranti morti in mare e un giorno usciranno dall'acqua per *combatir contra los hombres*, come recita il titolo, e vendicarsi di questi esseri indifferenti, simbolo di una società che da accogliente è diventata nemica. Questi neri morti, scomparsi o scampati al naufragio si contrappongono ai governi, ai politici e alla società civile che li ignorano, ignorando così una tragedia di dimensioni colossali.

Il gruppo anonimo dei migranti approdati in Spagna è presentato come un elemento collettivo senza voce, senza possibilità di esprimersi, né di essere ascoltato. Incarnazione della fame, della povertà, della disperazione, è osservato dagli altri – dai turisti occidentali –, con un misto di indifferenza, incredulità e disagio. La drammaturga offre la prospettiva dell'europeo che assiste all'arrivo dell'Altro, dal suo punto di vista personale, come Angélica o come interprete della *Putá* simbolica, per accusare la società e farsi portavoce delle vittime. Dall'altra parte vi sono i nuovi arrivati, i migranti sopravvissuti alla traversata, ma anche quelli scomparsi nel naufragio e persino i morti annegati. Si tratta di esseri umani ridotti a terribili figure invisibili, fantasmi che popolano la scena con la loro presenza o la loro assenza, evocata dalle parole veementi del monologo che li materializza sul palcoscenico. Gli europei osservano dall'esterno, da una dimensione distante, quasi assistendo a un'Odissea depotenziata, nonostante la sofferenza e l'orrore sfilino davanti ai loro occhi.

La scena più forte vede al centro una figura femminile: una migrante incinta, il cui tragico sbarco viene riportato nei termini di quell'iper-realismo espressionisticamente deformato dall'estetica e dallo stile della drammaturga:

La Puta – El verano pasado, [...] / nació un niño a nuestros pies. / Mientras tomábamos el sol nació un niño a nuestros pies. / No la vimos llegar, [...], no la vimos llegar. / [...] a la mujer no la vimos llegar. / La vimos cuando se arrastraba por la arena, / y la arena estaba ardiendo, / pero ella arrastraba y arrastraba su barriga como si le diera / igual el calor. / Al principio pensamos en una lombriz, / una lombriz enorme y negra, / una lombriz enferma, / una lombriz que venía del mar. / No pensamos que una mujer pudiera arrastrarse de aquella / manera. / Lo más lógico era pensar en una lombriz. / Nos confundimos [...] / Nos asustamos [...] / Tomábamos el sol, / hacía mucho calor, / sudábamos, / no podíamos ver con claridad. / Parecía un reptil enorme y espantoso / y a veces se movía con espasmos / y soltaba espuma y algas por la boca. / Parecía un reptil. / Pero no acabamos de frotarnos los ojos / cuando aquella mujer que se arrastraba como un reptil / expulsó un bebé. / [...] / Estábamos allí, sentados, [...] / no nos movimos de nuestras tumbonas, / [...] / Aquella lombriz espasmódica expulsó un bebé / y siguió arrastrándose por la arena / y arrastrando al bebé junto a ella / entre las piernas, / como si el cordón umbilical fuera la correa de un caniche. / Expulsó al bebé mientras se arrastraba, [...] / En ningún momento dejó de arrastrarse. / Expulsó al bebé, / el bebé cayó a la arena / y la mujer no dejó de arrastrarse. / Lo llevaba como un colgajo entre las piernas, / dejó la arena llena de sangre. / Parecía no darse cuenta de que había parido, [...] / Nosotros, que estábamos en las tumbonas, nos dimos / cuenta de todo, / y ella parecía no darse cuenta de nada, [...] / Arrastraba y arrastraba al bebé como si fuera un colgajo. / El bebé ya estaba rebozado en arena, / con la boca y los ojos taponados de arena. / [...] Y cuando separaron al bebé de su madre, / la madre ya estaba muerta (*Peces*, pp. 5-8).

La spersonalizzazione della donna è portata alle estreme conseguenze, fino alla disumanizzazione, nella descrizione della migrante che partorisce sulla spiaggia e muore, sotto lo sguardo dei turisti. La deformazione grottesca avviene attraverso la zoomorfizzazione: prima col paragone con un enorme lombrico nero, poi con un grosso rettile spaventoso. Lo stesso meccanismo di spersonalizzazione e di disumanizzazione coinvolge anche il neonato, impanato nella sabbia. Questa donna, questa migrante, non ha voce, come tutti i migranti, e come loro viene privata dell'identità attraverso la massificazione e della natura di essere umano ricorrendo al filtro distanziatore dello zoomorfismo. Ciò che rende la scena ancora più forte è la condizione di questa figura, brutalizzata come persona e come donna: una giovane incinta, una madre che partorisce sulla spiaggia cui è fortunatamente approdata, per morirvi subito dopo. I riferimenti al neonato estremizzano il procedimento distanziatore della zoomorfizzazione e della reificazione, attraverso l'immagine grottesca dell'impanatura, che finisce per cosificare il piccolo e ridurlo a un oggetto senza (più) vita.

Questi elementi, espressione dell'estetica di Liddell e della sua recitazione iper-espressiva e iper-enfatica, turbano profondamente il pubblico, che si sente chiamato in causa e accusato, come uno dei tanti osservatori passivi, in grado di farsi scivolare addosso dolore e morte altrui. Sotto lo sguardo degli

spettatori scorre il dramma umanitario collettivo e quello dei singoli individui senza nome che costituiscono questa massa spersonalizzata. Proprio come la donna-lombrico, la donna-rettile che approda in quella terra agognata come un orizzonte di salvezza ma che invece muore appena arrivata, mentre si trascina sulla spiaggia col bambino *rebozado en arena* che ha appena partorito. La figura della migrante è centrale, come lo è la presenza del mare, spazio di morte da cui la speranza è bandita. Questa donna viene ritratta come madre, in attesa di un figlio che nascerà fra mille sofferenze sull'altra sponda del Mediterraneo, subito dopo lo sbarco. Un approdo che non le salverà la vita e non la proietterà verso un futuro migliore ma che la vedrà spegnersi in quello stesso luogo, col neonato ancora legato a lei dal cordone ombelicale, gli occhi e la bocca tappati dalla sabbia. La migrante, la madre muore. Sulla sorte del bambino appena nato la drammaturga tace, lasciando il pubblico in uno stato di sospensione gravoso e terribile.

4 ANTONIA BUENO, *AULIDI (HIJO MÍO)* (2002)

Antonia Bueno (Madrid 1952) è una drammaturga, attrice, regista teatrale, studiosa di teatro e presidente dell'Associazione Mujeres Creadoras DONE-SenART. Nel 1979 fonda nella capitale spagnola il gruppo Guirigal, che dirige per venti anni, recitando in tutti gli spettacoli della compagnia. Ha al suo attivo testi drammatici, sceneggiature, adattamenti per il teatro e il musical, tradotti in diverse lingue, tra cui l'inglese, il tedesco e il greco. Fra i molti riconoscimenti ricevuti, vanno ricordati almeno il Premio de Interpretación en el Certamen de Cieza (1982), il Premio Teatro Escrito por Mujeres de Laganés (2000), il Premio IV Certamen Nacional de Directoras de Escena (2001) e il Premio de Teatro para la Infancia y la Juventud (2009).

*Aulidi (hijo mío)*¹⁸ (scritta nel 2002, rappresentata nel 2006 e pubblicata nel 2009) è una *pièce* di microteatro in forma di monologo. Il sottogenere del microteatro, sviluppatosi in Spagna a partire dalla metà degli anni '80 del secolo scorso, è caratterizzato da alcuni tratti fondamentali: il formato minimalista, la trattazione di temi connessi con l'attualità (talvolta elaborati in tempo reale), lo sviluppo di un discorso sintetico (enfaticizzato dalla natura frammentaria dell'opera e dalla sua valenza testimoniale). Questi aspetti sono determinati dalla necessità di esprimere e di condividere un'esperienza o una specifica prospettiva ma anche dalla volontà di problematizzazione della tematica affrontata e di intervento sociale, per propiziare la presa di coscienza e la risposta da parte del pubblico.

Il microdramma di Bueno concretizza in modo magistrale la minipoetica del microteatro attraverso elementi quali la massima densità, che determina la forma minimalista, e l'iper-brevità; l'uso del monologo con un solo personaggio; il ruolo strategico dell'ellissi, del silenzio e della reticenza, che acquistano un significato speciale e amplificano la tensione drammatica; il predominio dell'intensità semantica, della concisione dello stile; l'uso di un linguaggio semplice, essenziale e denso; la rilevanza di tutti gli elementi soprasegmentali, come l'accento, il tono, l'intonazione, le pause e qualsiasi altro tipo di codice

¹⁸ ANTONIA BUENO, *Aulidi (hijo mío)*, in *Matrias, patrias, identidades genéricas traspasando fronteras*, MIRIAM PALMA ed., Madrid, Entimena 2009, pp. 13-16; poi ne *Los mares de Caronte*, CONCHA FERNÁNDEZ e FRANCISCO CHECA eds., Madrid, Fundamentos 2016, pp. 97-101 (da cui si cita, d'ora in poi *Aulidi*). Cfr. KAROLINA KUMOR e KAMIL SERUGA, *Migración, maternidad y denuncia*, in «Anagnórisis», XXII (2020), pp. 178-200.

non verbale. Il personaggio appare in scena in situazione, cioè è già coinvolto nel conflitto fin dall'inizio; lo spazio è unico; il tempo si sviluppa in modo lineare e corrisponde alla durata reale della rappresentazione: è, appunto, il tempo di una situazione. Il tema, di forte impatto sociopolitico e legato all'attualità, presenta una forte componente emotiva.¹⁹ Il tragico colpo di scena finale scuote il pubblico, imprimendo al micro-testo una svolta decisiva e obbligando gli spettatori ad assumere la denuncia, farsi carico della situazione della protagonista, trasfigurata da una sofferenza che raggiunge l'apice nell'atto decisivo compiuto dalla donna, svelato nell'epilogo.

La drammaturga presenta uno scenario vuoto, con una sedia al centro. Una potente voce femminile intona una canzone magrebina, contestualizzando l'azione in modo allusivo, facendo intendere che il contesto da cui proviene la protagonista è quello sull'altra sponda del Mediterraneo. Appare una donna dalla carnagione «[...] tostada por todos los soles [...]» (*Aulidi*, p. 97). Un velo ne occulta il volto, culla tra le braccia un corpicino avvolto in panni bianchi. Arriva al proscenio, si ferma e guarda il pubblico, poi si rivolge alla cabina di regia e con un cenno chiede silenzio, per non svegliare la sua creatura.

Anche questa *pièce* sfrutta la forma del monologo e, tuttavia, stavolta sentiamo la voce dell'immigrata, di questa donna che inizia un breve soliloquio il quale, dopo qualche battuta, culmina con un eloquente «Yo créí que aquí sería distinto. Por eso vinimos [...]» (*Aulidi*, p. 97). Il personaggio prende la parola e offre la propria prospettiva. La voce femminile si racconta, ricordando le condizioni di vita difficili nella terra di origine, la decisione di abbandonarla nella speranza di una vita migliore, una scelta dura il cui finale è sempre uguale. La protagonista si avvicina a uno degli spettatori della prima fila e inizia a parlargli. Così, da un monologo dell'Io integrato si passa a un monologo in cui l'unica figura in scena, Aisha – una donna, un personaggio fittizio identificato da un nome proprio, al contempo controfigura di tante altre donne –, abbatte la quarta parete e si rivolge a un interlocutore extra-scenico: non si tratta di un altro personaggio fuori dalla scena ma di uno spettatore, un interlocutore inevitabilmente muto, con cui non stabilirà alcun dialogo. Questo meccanismo enfatizza l'impatto emotivo della *pièce* e attiva la modalità di coinvolgimento dell'uditorio caratteristica del teatro contemporaneo, in cui il pubblico viene stimolato ad abbandonare il ruolo passivo per acquisirne uno sempre più attivo. La donna reagisce imbarazzata ricordando di non aver mai guardato un uomo – un estraneo – negli occhi così da vicino e dà inizio a una suggestiva alternanza tra soliloquio che si fa veicolo del ricordo (del passato, della terra) e monologo in cui si rivolge a un interlocutore reale, uno dei presenti in sala. Aisha inizia a profilare l'opposizione tra un «allí», «al otro lado», «en la otra orilla» (*Aulidi*, p. 98) e un qui, ossia l'approdo ancora carico di aspettative, che definirà poco a poco, in un crescendo

¹⁹ EDUARDO QUILES, *Teatro corto. Cuestión de folios o de síntesis?*, in «La puerta del drama», IV (2000), pp. 7-9; M-J OROZCO VERA, *El teatro breve en el nuevo milenio*, in *Tendencia escénica al inicio del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2006, pp. 721-734; EAD., *Pasión por lo breve*, in *Narrativas de la posmodernidad*, SALVADOR MONTESA ed., Málaga, AEDILE 2009, pp. 431-442; EAD., *Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década*, ne *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2011, pp. 211-225; FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *Modalidades del teatro breve según su forma discursiva*, ne *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 157-177; FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *Introducción*, in ID., *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia 2013, 9-113

costellato di contrasti: là le stelle brillavano più di qua, l'oscurità del deserto si contrappone al chiarore di una nuova terra in cui tutto sembra riflettere, tutto è bianco. La nota cromatica, all'apparenza insignificante, diventerà sempre più inquietante e tratterà una linea di demarcazione, un confine che nonostante la traversata non può essere né raggiunto né oltrepassato: l'opposizione tra i due mondi, tra là – il paese di origine – e qua – la sponda agognata –, tra ciò che è scuro e ciò che è bianco, un bianco abbacinante che disorienta. La protagonista cambia ancora destinatario del suo monologo e si rivolge a un altro interlocutore muto, stavolta scenico, cioè il figlio che stringe tra le braccia. Lo rassicura, «[...] mamá está aquí para protegerte de los que quieran hacerte daño... de los que no te quieran [...]» (*Aulidi*, p. 98), evocando contesto, dinamiche, stato d'animo, bisogno di protezione, frutto di quell'incontro/scontro irriducibile che emergerà in seguito in modo sconcertante. Preda dei ricordi, riprende il suo soliloquio e ripercorre le tappe del viaggio ed ecco riemergere dalla memoria la traversata del deserto e per mare, l'arrivo di notte sull'altra sponda di quel Mediterraneo fatale, sia che inghiotta sia che consenta l'approdo a un luogo che subito si trasforma in una terra di rifiuto e di emarginazione: i clandestini vengono scoperti, rivelati dalla bianca luna occidentale. La donna comincia quindi a cambiare interlocutore con ritmo incalzante, rivolgendosi al neonato e allo spettatore della prima fila: tranquillizza il figlio introducendo un dettaglio inquietante, quando gli dice «[...] nadie profanará tu sueño [...]» (*Aulidi*, p. 98), lasciando immaginare un moto di protezione materna che invece rivelerà ben altro. Poi, riprende a confidarsi con lo spettatore, ricorda il viaggio mentre era incinta, l'inizio del travaglio durante la traversata, «[...] en la pequeña barca [...]», e dice al figlio «¡Aulidi! Estabas en camino... como yo... los dos empezábamos una nueva vida [...]» (*Aulidi*, p. 100). Appena sbarcata, partorisce. Le autorità, allertate, sopraggiungono e, nel fuggi fuggi generale, la giovane madre resta sola con il bambino appena nato, già emarginati, già bollati come diversi cui si negano accoglienza e integrazione («Tú querías ser blanco también [...]», *Aulidi*, p. 100). Entrambi sono ormai diventati l'Altro, il diverso da temere, rifiutare e rimpatriare. Poi tutto diventa bianco: le voci, l'ospedale in cui vengono condotti, gli indumenti del personale sanitario. Con i documenti del rimpatrio tra le mani, la giovane madre vede un altro baratro aprirsi davanti a sé e al neonato: «[...] la nada oscura de la que quise arrancar a mi hijo [...] quería que el creciera en un lugar donde las vacas dan leche y los niños van a la escuela [...]». Il colpo di scena finale rivela la prospettiva di questo monologo denso e spietato: «¡Por eso hice lo que tenía que hacer!» (*Aulidi*, p. 101). Ancora per un istante, il pubblico esita, in bilico sull'orlo della rivelazione conclusiva: per il suo bambino, per la «[...] blanca esperanza de que él ahora pueda quedarse... de que le acepten los jueces blancos... los que reparten la suerte de las dos orillas [...] mamá te está llevando al blanco paraíso de la felicidad [...]» (*Aulidi*, p. 101). Fuori di sé, la donna mette il bimbo nella lavatrice dell'ospedale. Abbandonato il ricordo e tornata al presente scenico, si rivolge ancora una volta allo spettatore della prima fila: «Mira, Sidi... ¿Tú crees que ahora le dejarán quedarse?... ¿Tú crees que ahora es igual de blanco que los otros niños?». Con un ultimo, disperato, grido di dolore, amplia la prospettiva e si rivolge a tutto il pubblico: «¿Acaso no habríais hecho lo mismo vosotros?». Poi, come recita

la didascalìa finale, «Abandona la escena, perdiéndose de nuevo en la oscuridad y el anonimato» (*Aulidi*, p. 101). Parole che si abbattono con inesorabile efficacia su questa figura fragile, che con sforzo immane tenta la traversata fatale. Nella prospettiva drammatica di una speranza frustrata, trasformatasi in tragedia, l'elaborazione dell'asse spazio-temporale si disarticola, la linearità cronologica viene destrutturata. Attraverso i ricordi di Aisha che si racconta, i continui salti dal presente scenico al passato rimemorato si alternano col presente di ogni singola rappresentazione. In modo speculare, vengono contrapposti il luogo di partenza, quello di arrivo e la sala del teatro, che convergono nel momento in cui diventano luoghi di miseria, dolore e morte. Così, la *pièce* si arricchisce di una dimensione ulteriore, con l'abbattimento della quarta parete da parte della protagonista: quando Aisha si rivolge a uno degli spettatori, gli si avvicina, gli parla guardandolo negli occhi e, oltre ad attivare l'empatia nei confronti del personaggio, si proietta al di fuori della dimensione scenica. Ora al tempo passato recuperato attraverso il ricordo e al presente scenico si somma il presente reale di ogni replica. Parallelamente, al luogo di origine (quel Maghreb richiamato dal canto esordiale, intonato dalla voce femminile in off) e al luogo indistinto cui approda la giovane (l'altra sponda, la costa spagnola, senza ulteriori precisazioni, perché si tratta di un luogo-metafora, di una costa carica di un simbolismo mortifero) ora si aggiunge ogni sala di ogni teatro in cui verrà messa in scena l'opera. L'abbattimento della quarta parete e l'affiorare di una dimensione ulteriore (il tempo, il luogo, l'interlocutore fra il pubblico, tutta la sala) proiettano verso i lettori e gli spettatori il messaggio del monologo, in modo originale e potente. Quanto accade sulla scena si radica nella realtà di coloro che – di volta in volta – assistono allo spettacolo, senza lasciare loro via di scampo dalla riflessione, dalla presa di coscienza e di posizione.

La migrante, la giovane madre senza più suo figlio si perde di nuovo nell'oscurità e nell'anonimato, risucchiata in quel nulla da cui aveva cercato di affrancarsi assieme al figlio che portava in grembo. Spersonalizzazione, disumanizzazione, invisibilizzazione di cui si muore e per cui si perde tragicamente il senno, specie se si è donna.

5 JUANA ESCABIAS, *BABEL* (2016)

Juana Escabias (Madrid 1963) è una drammaturga, regista teatrale, ricercatrice e docente di Arte Dramático. Autrice di romanzi, raccolte di racconti e di una trentina di *pièces*, tradotte e rappresentate in svariati paesi, fra cui Stati Uniti, Italia, Germania, e di adattamenti di opere teatrali del *Siglo de Oro*. Fondatrice della compagnia Teatro Sonámbulo (2003), ha ricevuto diversi riconoscimenti: il Premio Autores con Margarita Xirgu (2008), il Premio El Espectáculo Teatral (2010) e il Premio Extraordinario de la UNED (2013).

*Babel*²⁰ offre una prospettiva diversa rispetto alle due opere analizzate in precedenza. In questo caso, la drammaturga attiva alcuni aspetti chiave di quel meccanismo di letterarizzazione richiamato all'inizio di queste pagine. Nel testo, compaiono un *Coro de Suplicantes* che, oltre a testimoniare il meccanismo di letterarizzazione, suggerisce sin dall'inizio la prospettiva collettiva dell'opera, e un *Mensajero de los dioses*. Dal coro di volta in volta emergono «[...] de forma individualizada [...]» (*Babel*, p. 251) voci diverse, tra cui una

²⁰ JUANA ESCABIAS, *Babel*, ne *Los mares de Caronte*, cit., pp. 251-261 (d'ora in poi *Babel*).

donna, una madre, Reem, una bambina, Berishna. Questi personaggi, che prendono la parola e di cui è possibile ascoltare la voce e la testimonianza, non dialogano tra di loro: sono voci che si susseguono, si sovrappongono, fanno emergere dalla massa indistinta alcune prospettive, le testimonianze di figure femminili con un nome e un'identità, certamente fittizie ma ancora una volta riflesso di tante figure reali.

La didascalia iniziale contestualizza la vicenda, sottolineando il ruolo chiave dell'uso degli effetti audiovisivi: «Sucesión ininterrumpida de imágenes en movimiento y fotografías fijas del éxodo migratorio que desborda las fronteras europeas en el año 2015 después de Cristo» (*Babel*, p. 251). Un momento cronologico preciso, un tempo concreto che fa da sfondo a vicende reali, plasmate dalla drammaturga nella sua ricostruzione.

Il linguaggio è in linea con il procedimento di letterarizzazione, che nell'opera si arresta al livello di assunzione dell'elemento classico del coro e della figura del Messaggero degli dei. Esso presenta l'alternanza di registro elevato e registri più colloquiali, comunque contaminati con forme e termini persino aulici, che radicano la *pièce* in una realtà identificabile, espressione realistica di esperienze ed eventi concreti. Queste figure, questi *Suplicantes*, fuggono dai conflitti, dai bombardamenti («[...] la guerra es ama y señora [...]», *Babel*, p. 252), dalla devastazione della loro terra, della terra dei loro padri, e chiudono il loro primo intervento con un appello che si fa grido collettivo:

Escúchanos, Europa, te anhelamos como la seca sábana el rocío [...], como las flores el sol [...]. Ya te alcanzamos, Europa. Te hemos divisado a lo lejos, una diminuta línea, una costa que recorta de pronto el horizonte. Desde la barquichuela que nos ha conducido hasta ti te hemos visto aproximarte a nosotros y volverte imponentemente extensa, Europa. Ya pisamos sobre ti (*Babel*, p. 252).

Da questo momento, si odono le voci dei personaggi che emergono dall'immagine collettiva, secondo un'alternanza in cui si susseguono il riferimento a persone reali e la loro trasposizione drammatica, simbolo di migliaia di storie tragicamente uguali. *El Niño* è la controfigura di Aylan Kurdi, il bimbo siriano di tre anni, di etnia curda, annegato nella traversata, il cui corpo viene sospinto dalle onde su una spiaggia turca, vicenda che l'Europa ha appreso con (momentaneo) turbamento dai mezzi di comunicazione. Poi, un *Hombre* chiede soluzioni umanitarie per le migliaia di famiglie in fuga, affinché non finiscano nelle mani dei trafficanti di esseri umani.

La prima figura femminile che interviene è *Una mujer*, una sagoma indistinta, senza nome, come mille altre di cui riverbera il dramma personale. Racconta la traversata, assieme alle due figlie, il timore di naufragare quando, con la costa greca all'orizzonte, il mare si ingrossa e si scatena una tempesta. «Cuando llegué a tierra firme me puse de rodillas y besé el suelo [...]» (*Babel*, p. 253). La sua storia si arresta qui, nulla è dato sapere della sua sorte e di quella delle figlie: sagome che sembrano perdersi di nuovo nell'oscurità e nell'anonimato, come Aisha, la protagonista dell'opera di Antonia Bueno.

Reem Sahwil radica di nuovo la vicenda nella realtà: è la ragazzina palestinese che, a rischio di rimpatrio assieme alla famiglia, scoppia a piangere durante un incontro con la cancelliera tedesca Angela Merkel. Nel testo, promette: «Si expulsan a mi familia del país no podré ir a la escuela ni a la universidad. ¡Quiero Estudiar!» (*Babel*, p. 254). Le sue parole sono riprese da

Una niña, Berishna, cui la famiglia consente di studiare il Corano in moschea. Un giorno, compiuti dieci anni, il mullah abusa di lei, obbligandola al silenzio con la minaccia di morte. Il referto medico dell'ospedale della mezza luna rossa dove la madre ha condotto la piccola rivela l'accaduto. Si tratta di un fatto reale: la bambina, dopo lo stupro, era stata accolta da un gruppo di attiviste di Human Rights Watch e aveva trascorso un periodo in un centro medico, affinché non fosse restituita alla famiglia, che voleva ucciderla per lavare l'onta subita. Una volta dimessa, Berishna viene condotta in un centro per minori dalla pediatra Hasina Sarwari. Alla fine, la polizia l'ha prelevata e ricondotta dai familiari. Da allora, non è stata più vista né se ne sono avute notizie.

Dopo queste testimonianze, tessere di un mosaico realisticamente crudo, una seconda didascalia richiama lo scenario di guerra da cui tutti stanno fuggendo per cercare asilo altrove: «Sonido de disparos, bombas que caen desde el cielo, proyectiles y fuego de mortero. Aullidos humanos. Insoportables gritos de dolor. Llantos. Llantos» (*Babel*, p. 259). Non si tratta solo di indicazioni sceniche per l'allestimento dello spettacolo, ma di parole che consentono di comprendere il ruolo strategico degli effetti sonori nel sollecitare l'uditorio, per rievocare un'atmosfera disumana e attivare l'empatia nel pubblico, con l'obiettivo di obbligarlo a riflettere e a prendere posizione. A complemento di tutto ciò, le parole del *Mensajero de los dioses* riportano l'attenzione su altri dati oggettivi, che misurano il dramma con il ricorso al dato numerico: «El Alto Comisariado de Naciones Unidas para los Refugiados [...] ha alertado de que 600.000 personas han cruzado el Mediterráneo en pateras en lo que va de año» (*Babel*, p. 259).

Poi la drammaturga ricollega il presente a un passato assimilabile alla realtà quotidiana di questi profughi: «[...] el éxodo de ciudadanos sirios y de otras nacionalidades que huyen de la guerra en sus países en dirección a Europa solo es comparable al que provocó la Segunda Guerra Mundial [...]» (*Babel*, p. 259). Dopo aver menzionato l'arrivo di «una avalancha» di richiedenti asilo a Budapest e il ritrovamento di 71 cadaveri di uomini, donne e bambini in un camion frigorifero abbandonato in Austria dai trafficanti di esseri umani, il *Coro de suplicantes* fa sentire per l'ultima volta la sua voce, collettiva e simbolica, dietro al cui registro elevato si affaccia il riflesso della peggiore delle situazioni: «Pálida Europa, consiente teñir tu faz con la de los oscuros forasteros que llegan hacía ti, muda el color claro de tus cabellos para volverlos negros y encrespados, acógenos en tu seno» (*Babel*, p. 260). Per tutta risposta, il *Mensajero de los dioses* snocciola implacabilmente i provvedimenti di contenimento dei governi occidentali: «El parlamento húngaro aprueba una ley que prevé hasta tres años de cárcel para quien cruce sus fronteras de forma ilegal [...] [y] un proyecto de ley para la construcción de un muro en la frontera con Serbia para impedir las avalanchas de inmigrantes» (*Babel*, pp. 260-261).

In un significativo finale a sorpresa il *Mensajero de los dioses* ricorda l'evento celebrativo di un viaggio inverso: il 29 maggio 2014 un centinaio di persone si sono imbarcate dal porto di Alicante dirette alla città algerina di Orán per commemorare la fuga di 3.000 spagnoli a bordo della nave Stanbrook il 29 marzo 1939, tre giorni prima della fine guerra civile spagnola, e per ricordare i 20.000 spagnoli che allora si rifugiarono in Algeria per sfuggire alla dittatura e alle rappresaglie che sarebbero seguite alla fine della Repubblica. In un im-

provviso sovvertimento dell'asse temporale, dalla prospettiva attuale il testo si ricollega al momento in cui i profughi partivano dall'Europa per trovare asilo altrove e salvarsi da quelle stesse guerre e devastazioni da cui oggi altri richiedenti asilo tentano di fuggire.

6 CONCLUSIONI

Le opere prese in esame rivelano strategie molto personali nello sviluppo del tema e offrono una visione complessa, inquietante e caleidoscopica del fenomeno globale della diaspora, permettendo di mettere a fuoco le diverse espressioni della riflessione critica su questa tragica realtà attraverso la drammaturgia, dalla prospettiva del tragico rapporto fra donna e mare.

Uno degli aspetti condivisi è che per recuperare un'esistenza dignitosa questi individui, queste donne, devono innanzitutto tornare a essere tali, uscire dalla massa spersonalizzata che ne ha cancellato l'identità. Persino la drammatizzazione delle storie – cioè delle esperienze reali e individuali – di queste persone, sebbene mediata dal filtro distanziatore della trasposizione teatrale, è sconvolgente per chi gode dei privilegi del mondo occidentale. Nonostante il diaframma della letterarizzazione, dai testi trasudano la persecuzione, il trauma, la sofferenza delle migranti, la cui credibilità dipende dalla ricezione della loro testimonianza come voce credibile, cioè dall'accettazione del patto finzionale che lega autore e fruitore, ma anche dalla consapevolezza che quanto è stato rappresentato in scena riflette la realtà.

Lo studio del variegato trattamento teatrale del tema, con i suoi molteplici sotto-temi correlati, stimola e obbliga lo spettatore a cercare di capire quali dinamiche personali, sociali e storico-politiche questo teatro *sui* migranti genera e quali realtà concrete – sia soggettive sia collettive – questa drammaturgia dei confini, del limite superato o da superare riflette, specie nell'ottica del protagonismo crescente della donna, di ogni età, ceto e condizione, sempre più protagonista-vittima. Una figura doppiamente a rischio, come accennato, perché migrante, rifugiata, richiedente asilo e perché donna e come tale discriminata e soggetta a oppressione e violenza.

Rappresentare l'esperienza della donna migrante, di questa figura costretta dalle circostanze a vagare per un Mediterraneo sempre più spesso spazio di morte, per un pubblico occidentale comporta un processo di adattamento: i primi destinatari che creano opere teatrali sui migranti – drammaturghi, attori, registi – adeguano al contesto occidentale una storia che i secondi destinatari – gli spettatori – assumeranno dopo un processo di mediazione culturale indispensabile per la ricezione del messaggio, attraverso una negoziazione necessaria per realizzare un'operazione comunicativa che si svolge in parallelo all'innegabile bisogno di ascoltare i migranti stessi, attraverso il teatro *dei* migranti. Si tratta di tendenze complementari, perché gli attori sociali e storici di questa drammaturgia sono sia i migranti sia gli ospiti, sia i flussi migratori sia le società e i governi dei paesi di arrivo, che concretizzano la domanda di accoglienza e la risposta sociopolitica a tale richiesta.

La rappresentazione di queste donne migranti – bambine, ragazzine, adulte – nel drammatico scenario del Mediterraneo consente a questo tipo di teatro di mostrare con efficacia le molte sfaccettature del pensiero e dell'agire (individuale e collettivo, privato e pubblico) sulla migrazione, sull'identità di queste masse di persone senza volto, senza nome e senza voce, che talvolta suscitano allarme, diffidenza, paura, e sono spesso trattate con ostilità, pregiudizio e persino violenza. La sensazione e l'atteggiamento di sospetto che

questo incontro-scontro ha prodotto e produce, non sufficientemente contrastato e nei casi peggiori addirittura alimentato dai media e dai governi, hanno amplificato una crisi epocale. È proprio contro questo scenario globale di rifiuto che la drammaturgia sulle (e delle) donne migranti si esprime e prende forma.

Rifugiate, richiedenti asilo e donne migranti in cerca di lavoro rappresentano un gruppo sempre più nutrito nella società globalizzata. La questione si è politicizzata e internazionalizzata a livello planetario e gruppi di individui in movimento spinti dalla guerra, dalla fame e dalla precarietà dell'esistenza, in cui il numero delle donne è cresciuto negli anni con andamento esponenziale, hanno cominciato a essere percepiti in maniera distorta, come una minaccia, come un problema.

Una distorsione percettiva dei migranti, delle migranti, pericolosa, contro cui si scagliano queste drammaturghe con le loro opere, veicolo di un'immagine del connubio donne-mare tragicamente reale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMBROSI, PAOLA, *Intolerancia e inmigración en el teatro español de los últimos veinte años*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, a cura di PATRIZIA BOTTA, Roma, Bagatto 2012, pp. 316-324.
- ANDRÉS-SUÁREZ, IRENE, *La inmigración en la cuentística española contemporánea*, ne *La inmigración en la literatura española contemporánea*, IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, MARCO KUNZ e INÉS D'ORS eds., Madrid, Verbum 2002, pp. 301-340.
- BABIANO, JOSÉ e SEBASTIÁN FARRÉ, *La emigración española a Europa en los años sesenta*, in «Historia Social», XLII (2002), pp. 81-98.
- BALFOUR, MICHAEL, *Refugee Performance*, Chicago, Chicago University Press 2013.
- ID., *Refugee Performance*, in *Refugee Performance*, MICHAEL BALFOUR ed., Chicago, Chicago University Press 2013, pp. 213-228.
- BATLLE, CARLES, *Drama contemporáneo y choque de culturas*, in *Teatro y diálogo entre culturas*, GEMMA LEZAUN ECHALAR e RACHID MOUNTASAR eds., Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008, pp. 11-16.
- BUENO, ANTONIA, *Aulidi (hijo mío)*, in *Matrias, patrias, identidades genéricas traspasando fronteras*, MIRIAM PALMA ed., Madrid, Entinema 2009, pp. 13-16.
- CHECA, FRANCISCO (ed.), *Africanos en la otra orilla*, Barcelona, Icaria 1998.
- ID. (ed.), *Mujeres en el camino*, Barcelona, Icaria 2005.
- ID. (ed.), *Traspasando fronteras*, Almería, Universidad de Almería 2007.
- CHECA, FRANCISCO et al., *Teatro transfronterizo e inmigración en Andalucía*, in *Teatro internacional/intercultural*, vol. II, F-J ÓRTUÑO ed., Sevilla, Junta de Andalucía 2010, pp. 549-667.
- CHECA, FRANCISCO e CONCHA FERNÁNDEZ (eds.), *El arte en las migraciones*, Almería, Universidad de Almería 2008.
- IID. (eds.), *Migraciones*, Almería, Universidad de Almería 2009.
- IID. (eds.), *Entre puntales al raso*, Almería, Universidad de Almería 2010.
- CHECA, J-C e ÁNGELES ARJONA, *Españoles ante la inmigración*, in «Comunicar», XXXVII, 19 (2011), pp. 141-149.
- COX, EMMA, *Theatre and Migration*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2014.
- CUMMINGS, L-B, *Empathy and Dialogue in Theatre and Performance*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2016.
- DOLL, E-J, *Los inmigrantes en la escena española contemporánea*, Madrid, Fundamentos 2013.
- EGUÍA ARMENTEROS, JESÚS, *Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia*, in «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», XXI (2007), pp. 173-200.
- ID., *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, Granada, Universidad de Granada, monografía di «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», 2013.
- Encuentro. El inmigrante en el teatro*, monografía di «Primer Acto», CCCXXXVI, 2010.
- ESCABIAS, JUANA, *Babel*, ne *Los mares de Caronte*, CONCHA FERNÁNDEZ e FRANCISCO CHECA eds., Madrid, Fundamentos 2016, pp. 251-261.

- FASZER-MCMAHON, DEBRA e V-L KETZ (eds.), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts*, Burlington, Ashgate 2015.
- FERNÁNDEZ, CONCHA e FRANCISCO CHECA (eds.), *Los mares de Caronte*, Madrid, Fundamentos, 2016.
- FLOEK, WILFRIED *El nuevo teatro político en España*, in «Estreno», XL, 2 (2014), pp. 39-52.
- ID., *Del lugar al no lugar*, in *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, CERSTIN BAUER-FUNKE ed., Hildesheim, Olms 2016, pp. 263-280.
- FOX, MANUELA, *Cruce de fronteras en el teatro de Antonia Bueno*, in *Mujeres en la frontera*, MARGARITA ALMELA ed., Madrid, UNED 2014, pp. 231-244.
- GARCÍA BENITO, NIEVES, *Por la vía de Tarifa o la letra con sangre entra*, in *Literatura y patera*, DOLORES SOLER-ESPILAUBA ed., Málaga, Universidad Internacional de Andalucía 2004, pp. 51-88.
- GARCÍA MANSO, LUISA, *Teatro, inmigración y género*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», XXXVI, 2 (2011), pp. 113-149.
- EAD., *Género e inmigración en el teatro español contemporáneo*, in «Estreno», XXXVII, 1 (2011), pp. 72-87.
- EAD., *El teatro español sobre la inmigración en los años 90*, in «Hispania», XCI, 1 (2016), pp. 137-147.
- GILBERT, HELEN e JACQUELINE LO, *Diaspora and Performance*, in *Diasporas*, KIM KNOTT e SEÁN MCLOUGHLIN eds., London, Zed Book 2010, pp. 151-156.
- GUIMARÃES DE ANDRADE, CARLA, *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, tesi dottorale, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá 2008.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO, *La utopía y la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, a cura di PATRIZIA BOTTA, Roma, Bagatto 2012, pp. 367-376.
- ID., *Modalidades del teatro breve según su forma discursiva*, in *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, J. ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2011, pp. 157-177.
- ID., *Introducción*, in ID., *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia 2013, pp. 9-113.
- IGLESIAS, MONTSERRAT (ed.), *Imágenes del otro*, Madrid, Biblioteca Nueva 2010.
- EAD., *Representar al otro*, in *Imágenes del otro*, EAD. ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010, pp. 9-20.
- EAD., *Mujer e inmigración*, in *Imágenes del otro*, EAD. ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010, pp. 21-32.
- JEFFERS, ALISON, *Refugees, Theatre and Crisis*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012.
- EAD., *Hospitable Stages and Civil Listening*, in *Refugee Performance*, MICHAEL BALFOUR ed., Chicago, Chicago University Press 2013, pp. 297-310.
- KRPAN, IVANA, *La alteridad en el teatro español contemporáneo*, in «Acotaciones», XXXIV (2015), pp. 83-110.
- KUMOR, KAROLINA e KAMIL SERUGA, *Migración, maternidad y denuncia*, in «Anagnórisis», XXII (2020), pp. 178-200.

- KUNZ, MARCO, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, ne *La inmigración en la literatura española contemporánea*, IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, MARCO KUNZ e INÉS D'ORS eds., Madrid, Verbum 2002, pp. 109-136.
- KUSHNER, TONY e KATHERINE KNOX, *Refugees in the Age of Genocide*, London, Routledge 1999.
- LEZAUN ECHALAR, GEMMA e RACHID MOUNTASAR (eds.), *Teatro y diálogo entre culturas*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008.
- LIDDELL, ANGÉLICA, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, ne «El Pateo», XX (2005).
- EAD., *Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Y como no se pudo...* *Blancanieves. El año de Ricardo*, Bilbao, Artezblai 2007.
- LOZANO, SUSANA, *Docentes, escritores y cineastas. Lecturas sobre la inmigración*, ne *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 255-279.
- MARTÍNEZ, J-L, *Cine e inmigración*, ne *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 233-253.
- MEERZON, YANA, *Performing Exile, Performing Self*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012.
- MIRAS, DOMINGO, RICARDO SANABRE e LIDIA FALCÓN (eds.), *Inmigración y teatro*, monografía de *Las puertas del drama*, 2005.
- NYMAN, JOPI, *Home, Identity and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*, Amsterdam, Rodopi 2009.
- ORAZI, VERONICA, *Alex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia Teatro 2013*, in «Rivista Italiana di Studi Catalani», III (2013), pp. 77-98.
- EAD., *Dramatizar la negación de la diáspora*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», XLIV, 2 (2019), pp. 139-155.
- OROZCO VERA, M-J, *El teatro breve en el nuevo milenio*, in *Tendencia escénica al inicio del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2006, pp. 721-734.
- EAD., *Pasión por lo breve*, in *Narrativas de la posmodernidad*, SALVADOR MONTESA ed., Málaga, AEDILE 2009, pp. 431-442.
- EAD., *Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década*, ne *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2011, pp. 211-225.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO, *Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Imágenes del otro*, MONTSERRAT IGLESIAS ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010, pp. 87-116.
- QUILES, EDUARDO, *Teatro corto. Cuestión de folios o de síntesis?*, ne «La puerta del drama», IV (2000), pp. 7-9.
- RECK, ISABELLE *Exil et immigration dans le théâtre espagnol des années quatre-vingt - quatre-vingt-dix*, in *Identités périphériques*, M-L COPETE, RAÚL CAPLÁN e ISABELLE RECK eds., Paris, L'Harmattan 2004, pp. 201-217.
- EAD., *La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008*, in *De mots en maux: parcours hispano-arabes*, ISABELLE RECK e EDGAR WEBER eds., monografía di «ReCHERches», II (2009), pp. 45-78.
- SORIA TOMÁS, GUADALUPE, *Inmigración y novísima dramaturgia*, in *Imágenes del otro*, MONTSERRAT IGLESIAS ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010 pp. 117-138.

- VELASCO, MARÍA, *La literatura posdramática: Angélica Liddell*, tesi dottorale, Madrid, Universidad Complutense 2016.
- VIDAL EGEA, ANA, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesi dottorale, Madrid, UNED 2010.
- VILAR RAMÍREZ, J-B, *Las emigraciones españolas a Europa en el siglo XX*, in «Migraciones & Exilios», I (2000), pp. 131-159.
- VILCHES-DE FRUTOS, FRANCISCA *Representaciones de género en las artes escénicas*, in «Hispanística», XXVII (2009), pp. 261-276.
- VÍLLORA, PEDRO, *El dolor de ser Angélica (Liddell)*, in «Acotaciones», XII (2004), pp. 47-65.



PAROLE CHIAVE

Teatro spagnolo contemporaneo; Angélica Liddell; Antonia Bueno; Juana Escabias; Donna e Mare



NOTIZIE DELL'AUTORE

Veronica Orazi, PhD in Filologia Iberoromanza, è Professore Ordinario di Letteratura spagnola e di Lingua e letteratura catalana all'Università di Torino. Ha insegnato presso le Università "Ca' Foscari" di Venezia, Bologna e Siena. È coordinatrice del ramo torinese del Dottorato di ricerca in Digital Humanities (Unige-Unito), membro del Dottorato Internazionale *Transferencias interculturales e históricas en la Europa Medieval Mediterránea*, del Center for Catalan Studies (University of California Santa Barbara), del Instituto Superior de Investigación ISIC-IVITRA (Universidad de Alicante), dell'Editorial Board delle riviste *eHumanista* e *Llengua&Literatura*, e membro corrispondente dell'Institut d'Estudis Catalans (Barcellona). Dal 2015, coordina il gruppo di ricerca internazionale *Glocal Perspectives in Iberian Studies*. La sua attività di ricerca verte sulle letterature spagnola e catalana medievali e contemporanee e sulla traduzione letteraria.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VERONICA ORAZI, *Mediterraneo e migrazioni. La donna e il mare nel teatro spagnolo contemporaneo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



ELISABETTA I COME CINZIA UNA REGINA E IL SUO OCEANO

CRISTINA VALLARO – Università Cattolica del Sacro Cuore Milano

La sconfitta della flotta spagnola nelle acque della Manica nel 1588 trasformò una donna sola e fragile in una delle figure più rilevanti della storia europea di fine XVI secolo: Elisabetta I Tudor divenne per i suoi sudditi una creatura semidivina che il mito, accostandola alle divinità lunari Diana e Cinzia, avrebbe consegnato alla Storia come *Semper Eadem*. Pur essendo evidente già nei primi tempi del suo regno, l'identificazione della sovrana con Cinzia, la dea che governa i mari e i corsi d'acqua, si fa ancora più evidente dopo il 1588, quando si assiste ad una fioritura di testi che esaltano Elisabetta I come la dea lunare per eccellenza. Sempre in quegli anni di fine XVI secolo, Sir Walter Raleigh compone *The Poems to Cynthia*: letterato, cortigiano e uomo di mare, Raleigh dedicherà il suo amore ad Elisabetta come Cinzia, signora dei mari. Il legame tra Elisabetta e l'oceano è soprattutto evidente in *Last Book of the Ocean to Cynthia*, un poemetto incompiuto in cui il poeta, caduto in disgrazia, riunisce sotto il nome di Cinzia, la donna e la regina, l'amante e la dea, trasformando così Elisabetta in dea e imperatrice dei mari.

The defeat of the Spanish Armada in the Channel in 1588 turned 'a weak and feeble woman' into one of the most relevant characters of late 16th-century European history: Elizabeth I, the Tudor Queen, was considered a semi-divine creature whom the myth, by comparing her to Moon goddesses like Diana and Cynthia, had made known as *Semper Eadem*. The identification of the queen with Cynthia became more and more evident after the events occurred in 1588, when she was hailed as the moon goddess par excellence in a series of texts written by her contemporaries. It was in that period, the last decades of the 16th century, that Sir Walter Raleigh, courtier, poet and seaman, wrote *The Poems to Cynthia*: a collection of short poems where Elizabeth I, the lady of the seas, is addressed as his beloved. The role of Elizabeth as Cynthia is evident above all in Raleigh's *Last Book of the Ocean to Cynthia*, an unfinished poem where the author, desperate for being in disgrace, appeals to her clemency and addresses her as the empress of the ocean.

La sconfitta della flotta spagnola nelle acque della Manica nell'estate del 1588 trasformò quella che era una donna sola e fragile in una delle figure più rilevanti della storia europea di fine XVI secolo. Grazie al trionfo sui nemici, nell'immaginario dei suoi sudditi, letterati e artisti, Elisabetta I, l'ultima dei Tudor a sedere sul trono d'Inghilterra, assunse le fattezze di una creatura semidivina che il mito avrebbe consegnato alla Storia come *Semper Eadem*.¹ La sconfitta sul nemico infedele aveva insegnato agli Inglesi che la loro Regina era protetta da Dio e il discorso che ella tenne a Tilbury aveva instillato in loro un profondo sentimento di *amor patriae*, facendoli sentire tutti parte di

¹ Con il passare del tempo e l'affievolirsi della sua giovinezza, Elisabetta avvertì il bisogno di rassicurare il suo popolo sulla sua presenza e sulla sua attenzione alla questione della successione al trono, purtroppo priva di eredi diretti. L'immagine di una donna dalla bellezza sempre giovane e fresca serviva a nascondere i segni del passare del tempo e puntava a far dimenticare i rischi che la mancanza di un erede diretto avrebbe provocato alla morte della regina. *Semper Eadem*, quindi, è il motto che Elisabetta decise di adottare e che, unitamente all'introduzione del *Mask of Youth*, avrebbe contribuito a consegnare l'immagine intatta della sovrana ai posteri. Si vedano, ad esempio: ROY STRONG, *The Elizabethan Image. An Introduction to English Portraiture 1558 to 1603*, New Haven, Yale University Press 2019; ROY STRONG, *Artists of the Tudor Court: The Portrait Miniatures Rediscovered 1520-1620*, London, Alpine Fine Arts Collections 1983.

una grande e potente nazione. Quella “weak and feeble woman”² aveva insegnato loro che l’Inghilterra sarebbe stata capace di grandi cose e che la guida di una regina nel cui petto batteva il cuore di un re d’Inghilterra³ li avrebbe condotti nella fondazione di un potente impero coloniale. La sconfitta dell’Armada spagnola convinse gli Inglesi che la loro regina fosse una creatura prescelta da Dio, una sorta di Giuditta che aveva messo a repentaglio la propria vita per salvare quella del suo popolo. Nel corso degli anni, la doverosa riverenza dei sudditi nei confronti di Elisabetta evolse in qualcosa di superiore e di più esclusivo, quasi singolare: infervorati dalla ferma convinzione che Elisabetta non fosse una creatura terrena, o almeno solo terrena, i suoi sudditi pensarono che meritasse di essere descritta come una dea. Ma non una dea qualsiasi. La figura che meglio di qualunque altra potesse essere presa a modello e paragone di una tale personalità era una figura che incarnasse la vera essenza della femminilità, in tutte le sue sfaccettature e, soprattutto, fosse immagine di purezza e castità: la scelta cadde dunque su Diana, Cinzia e tutte le divinità lunari, proprio perché, come voleva la tradizione classica, incarnavano il principio femminile dell’universo.⁴ Elisabetta cominciò così ad essere raffigurata con le sembianze talora di Diana e talaltra di Cinzia, l’arco pronto a scoccare le frecce nella mano destra e il crescente lunare sulla testa.

Fu sicuramente pensando a questo accostamento, che Edward Seymour, Conte di Hertford, organizzò i sontuosi intrattenimenti nella sua tenuta di Elvetham nel settembre del 1591. In progress nello Hampshire, Elisabetta trascorse alcuni giorni a casa del Conte, che l’accolse con tutti gli onori e la deferenza degni di una dea.⁵ A soli tre anni dal trionfo sulla Spagna, Seymour organizzò gli intrattenimenti più importanti di quei giorni proprio ricordando la battaglia che regalò la vittoria agli Inglesi: essa fu inscenata nel giardino della tenuta, nelle acque di un laghetto artificiale che il padrone di casa aveva fatto costruire a forma di crescente lunare, proprio in onore della sua regale ospite. Seduta su un trono sotto ad un baldacchino, Elisabetta fu invitata ad assistere all’ennesima replica del suo trionfo e alla celebrazione della sua persona come dea lunare e regina dei mari.

Obiettivo di queste pagine sarà, dunque, l’accostamento di Elisabetta alla dea lunare nella sua accezione di Cinzia, la figura mitica che presiede ai corsi d’acqua, ai mari e agli oceani, e vedere in che modo la figura di Elisabetta-Cinzia sia stata inserita nelle poesie di Sir Walter Raleigh, poeta di corte. Prima di affrontare i testi di Raleigh, però, è necessario illustrare brevemente, dato il poco spazio a disposizione, alcuni esempi di testi in cui l’abbinamento Elisabetta-Cinzia non solo contribuì alla creazione di una convenzione lette-

² La citazione è tratta dal Tilbury Speech: ELIZABETH I, *Collected Works*, ed. by LEAH S. MARCUS, JANET MUELLER, MARY BETH ROSE, Chicago and London, University of Chicago Press 2000, pp. 325-326.

³ *Ibid.*

⁴ Si vedano a tal proposito: JEAN SEZNEC, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l’humanisme et dans l’art de la Renaissance*, London, The Warburg Institute 1940; FRANCES YATES, *Astraea. L’idea di impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi 1978.

⁵ Per il progress di Elisabetta I ad Elvetham, si veda: CRISTINA VALLARO, *Queen Elizabeth I on Progress: The Kenilworth and Elvetham Pageants as Reported in John Nichols’ Work*, Milano, Vita e Pensiero 2011, p. 45.

riaria diffusa e ben accolta all'epoca, ma si rivelò funzionale alla celebrazione di Elisabetta stessa, sia come donna che come sovrana.

Sebbene all'epoca in cui sconfisse la Spagna Elisabetta fosse già cinquantacinquenne, gli artisti di corte iniziarono a ritrarla come una giovane donna nel fiore degli anni, forte ed energica, con il pallore di una fanciulla novizia in amore e la determinazione di una donna ambiziosa e forte. La sua eterna giovinezza immortalata dagli artisti di corte del tempo trovò ampia realizzazione anche nelle opere dei poeti coevi che consacrarono l'immagine di questa donna accostandola anche loro alle divinità lunari: fu così, che ella assunse gli appellativi di Diana, Febe, Luna e Cinzia, e divenne la protagonista di poesie, play e opere varie. L'immagine di Elisabetta come dea lunare accompagnava la sovrana da ben prima del 1588, come dimostra Edmund Spenser che già nella ecloga di aprile, inserita nello *Shephearde's Calendar* del 1579, paragona la bellezza di Elisabetta a quella di Cinzia:

Shewe thy selfe Cynthia with thy silver rayes,
and be not abasht:
When shee the beames of her beauty displayes,
O how art thou dasht?⁶

La luce argentea che emana da Cinzia non regge il confronto con il volto angelico e la grazia principesca della sovrana. Sebbene questo accostamento sia un po' il filo conduttore di tutto il regno di Elisabetta, sarà tuttavia negli ultimi quindici anni del suo regno che esso sarà particolarmente ricorrente nella letteratura dell'epoca⁷ e si rivelerà portante in opere afferenti a diversi generi letterari: *Endimion* di John Lyly (1591), *The Shadow of Night* di George Chapman (1594) e i *Cynthia's Revels* di Ben Jonson (1600) non sono che alcuni esempi di come negli ultimi anni del XVI secolo, l'immagine di Elisabetta come dea lunare costituisse una specie di topos letterario, una tacita convenzione letteraria alla quale tutti i poeti dell'epoca erano invitati ad atternersi. Ed è proprio con Jonson e il suo play citato sopra che le due donne, la regina da una parte e la dea dall'altra, si incontrano e si riconoscono come riflessi in uno specchio:

O front! O face! O all cestiall sure,
And more than mortal! Arete, beholde
Another Cynthia, and another queen.⁸

Di Elisabetta, Cinzia coglie la bellezza del viso e la sua natura non esclusivamente terrena, al punto da definirla un'altra sé stessa: il processo di identificazione si è così completato ed Elisabetta ora è Cinzia, la divinità lunare che ha il controllo dei mari.

⁶ EDMUND SPENSER, *The Shepheardes Calendar*, April Eclogue, vv. 82-85, in *The Poetical Works of Edmund Spenser: In Three Volumes*, Vol. 1: *Spenser's Minor Poems*, ed. by ERNEST DE SELINCOURT, Oxford, Oxford University Press 1910.

⁷ HELEN HACKETT, *Virgin Mother, Maiden Queen*, London, MacMillan 1995, p. 174.

⁸ BEN JONSON, *Cynthia's Revels*, in *The Complete Plays by Ben Jonson*, ed. by G.A. WILKES, vol. 2, Oxford, Clarendon Press 1981-1982, p. 104, V, VIII, vv. 8-10.

Al pubblico che ascoltava i versi di Jonson, la vicinanza di Elisabetta e Cinzia non risultava di certo nuova, né lo doveva essere il suo stretto legame con il mare. Già una ventina di anni prima, ai tempi del corteggiamento con François, Duca di Alençon e poi di Anjou, Elisabetta si era fatta ritrarre come una vestale, casta e pura, disposta a rinunciare all'amore per il coronamento di un sogno più grande. È nei primi Anni '80 che Quentin Metsys the Younger dipinge *The Sieve Portrait*, attualmente custodito presso la Pinacoteca di Siena,⁹ e ritrae Elisabetta I davanti ad un globo in cui l'Inghilterra, baciata dal sole, saluta le navi che fanno rotta verso il Nuovo Mondo. Il mare e il successo che l'Inghilterra avrebbe tratto dalla sua navigazione diventano un silenzioso pretesto per la sospensione delle trattative matrimoniali con Monsieur. Nel dipinto, infatti, Elisabetta condivide lo stesso destino di Enea, la cui storia è ritratta nella serie di medaglioni sulla colonna dietro al braccio destro di Elisabetta: come Enea ha lasciato Didone per tornare a solcare il mare e portare a compimento il progetto affidatogli dal destino, così Elisabetta si vede costretta a deludere il suo corteggiatore francese per inseguire il compimento di un progetto più grande, ossia la fondazione di un impero. O meglio, del 'British Empire' profetizzato e menzionato per la prima volta da John Dee nel suo *General and Rare Memorials pertayning to the Perfect Arte of Navigation* (1577).¹⁰ Nella parte sinistra della tela, sullo sfondo, un mappamondo è fermo sull'Inghilterra illuminata dal sole e su una serie di imbarcazioni che veleggiano in un mare calmo, dirette verso il Nuovo Mondo. A pochi anni di distanza, nel 1588, il sogno si realizzerà attraverso la fondazione della Virginia, la prima colonia inglese nelle Americhe.

E ancora, sempre nel 1588, nell'*Armada Portrait* di John Gower, il mare ritratto nelle due finestre alle spalle di Elisabetta fornirà la chiave di lettura della ritrovata fortuna inglese dopo la guerra contro gli infedeli: le due finestre svelano, infatti, la dialettica tra un mare burrascoso, segno di un passato che non tornerà più, e un mare calmo e propizio alla navigazione, felice annuncio di un futuro prospero, nonché incoraggiante richiamo all'impero, le cui basi sono gettate, come si è detto poc'anzi, in quello stesso annus mirabilis. Posta al centro della tela, Elisabetta ha accanto alla sua mano sinistra una sirena. Anch'essa simbolo del mare, la sirena richiama alla duplice natura di Elisabetta che, così, scopriamo essere allo stesso tempo regina pura e determinata, e donna sensuale e ambigua. Il suo carisma si rivelerà un'arma efficace per conquistare i mari, proprio come il canto delle sirene si era rivelato uno strumento utile ad irretire Ulisse e i suoi marinai. La natura ambigua della sirena pone l'accento anche su un'altra caratteristica della regina inglese che, proprio in quegli anni, vedeva consolidarsi la sua immagine di creatura metaforicamente ambigua: la sua vita apparteneva, infatti, tanto alla terra quanto al mare, dimensione che le permise di rivelare la sua vera identità e potenza. In buona parte dei ritratti che la vedono protagonista, Elisabetta non rinuncia a ribadire il suo profondo legame con il mare, che fa spesso da sfondo alla sua persona. Si vedano ad esempio le incisioni di William Rogers e Crispin van Passe, in cui ella è ritratta tra due colonne, con le spalle rivolte verso un

⁹ Per il commento ai ritratti citati qui, si veda: ROY STRONG, *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London, Thames and Hudson 1987; ELIZABETH W. POMEROY, *Reading the Portraits of Queen Elizabeth I*, Hamden Conn., Archon Books 1989; FRANCES YATES, *Astraea*, cit.

¹⁰ GERALD SUSTER (ED.), *John Dee. Essential Readings*, Berkley (California), North Atlantic Books 2003, p. 48.

paesaggio che comprende l’Inghilterra circondata dalle acque dell’oceano.¹¹ In realtà, a ben vedere, il corpo di Elisabetta stessa è sovrapposto all’Inghilterra coincidendo perfettamente con l’estensione del suo regno e offrendosi come porto di riferimento per le navi ritratte nelle acque che lo circondano. Indebitate al modello stabilito dallo stemma di Carlo V Asburgo, queste incisioni comunicano all’osservatore l’ambizione di impero da parte di Elisabetta e, soprattutto, dell’impero fondato sul dominio dei mari: le due colonne, infatti, stanno proprio a ricordare le Colonne d’Ercole, la porta invalicabile verso l’enorme distesa d’acqua tanto temuta dagli antichi. Come avevano già fatto gli Asburgo, anche i Tudor oseranno sfidare il mondo ancora in buona parte sconosciuto e vi collocheranno il loro vessillo. La grandezza di Elisabetta, e con lei di tutta la sua dinastia, passa dal dominio dei mari e dal legame speciale, esclusivo e unico che ella stabilisce con loro.

La familiarità di Elisabetta I con il mare è palese sin dal 1558, anno in cui divenne regina, quando fu chiaro che il desiderio di costruire un imponente impero coloniale, tanto declamato dai Tudor che l’avevano preceduta, avrebbe ricevuto un nuovo impulso e, alimentato dai generosi finanziamenti che la corona destinò ai viaggi attorno al globo, si sarebbe realizzato grazie alla natura marinara dei sudditi inglesi. Fu grazie all’esplorazione dei mari e alla ricerca di nuove rotte che Elisabetta trasformò l’Inghilterra in una potenza all’altezza dei suoi rivali: grazie a lei e alla sua politica estera, l’Inghilterra cessò di essere un’isola ai margini settentrionali dell’Europa e divenne protagonista assoluta delle vicende politiche e culturali europee. In altre parole, Elisabetta riuscì a trasformare il punto debole del suo regno, cioè l’essere un’isola, nel suo punto di forza: il mare non doveva essere un ostacolo, ma la difesa più impenetrabile e imbattibile che mai nemico avesse dovuto affrontare. “This scepter’d isle”, dice John of Gaunt nel suo famoso monologo nel Riccardo II di Shakespeare,

This precious stone set in the silver sea [...]
 bound in with the triumphant sea
 Whose rocky shore beats back the envious siege
 Of watery Neptune.¹²

Nelle parole di Gaunt, l’Inghilterra, cioè, è una pietra preziosa incastonata nel mare argenteo, suo naturale baluardo difensivo contro l’avanzare di qualunque nemico.

Popolo di marinai e navigatori, gli Inglesi accolsero di buon grado l’idea che la loro regina fosse anche dea dei mari: il sodalizio tra mare e corona avrebbe reso l’Inghilterra davvero inespugnabile e il suo popolo si sarebbe sentito protetto da una donna che, pensando al successo contro l’Armada, non si poteva certo dire che non dominasse i mari.

Sebbene evidente sin dagli inizi del suo regno, fu dopo il 1588 che l’acostamento tra Elisabetta e il mare si fece via via sempre più forte, anche in let-

¹¹ A tal proposito, si veda ARTHUR M. HIND, *Engraving in England in the sixteenth & seventeenth Centuries, a descriptive catalogue with introductions*. Part I, *The Tudor Period*, New York, Cambridge University Press 1952, in particolare plate 139 e 144.

¹² WILLIAM SHAKESPEARE, *Richard II*, a cura di GABRIELE BALDINI, Milano, BUR, 2002, Atto II, scena I, vv. 40, 46-63.

teratura dove l'appellativo di Cinzia fu utilizzato come alternativo di Diana e come specifica divinità lunare della notte. È questo il caso, per esempio, dell'*Hymnus in Cynthiam* di George Chapman, apparso nel 1594 come seconda parte di *The Shadow of Night*.¹³ Invocata come "Nights faire soul" (v. 1), Cinzia è definita come "The greatest, and swiftest Planet in the skie" (v. 2), sul cui volto il poeta riconosce "All wisdom, beauty, majesty and dread" (v. 8). Esortata a sorgere e a bagnarsi nelle acque dell'Atlantico, Cinzia per Chapman è "the great enchantresse that commands / Spirits of euery region, seas, and lands" (vv. 138-139), nonché "Guide and great soueraigne of the marble seas" (v. 397).

La relazione tra Cinzia e il mare compare anche in una breve poesia di tre strofe che fu scritta da Sir John Davies e fece parte degli intrattenimenti organizzati in suo onore da Sir Thomas Egerton, Lord Keeper, nel 1602.¹⁴ *The Lottery*, questo il titolo del testo, fu cantato da un attore vestito da marinaio che, appena sceso dalla sua imbarcazione, fu ammesso alla presenza della sovrana. La prima strofa della poesia è di particolare interesse per noi che leggiamo queste pagine:

Cynthia Queene of Seas and Lands,
That fortune euerywhere commands
Sent forth fortune to the Sea
To try her fortune euery way.¹⁵

L'anonimo cantante si rivolge ad Elisabetta salutandola come Cinzia regina dei mari, potente e risoluta ad espandere i confini del proprio regno. Per quanto semplici, le parole del marinaio, non solo celebrano la sovrana, ma, attraverso l'accostamento con Cinzia, alludono apertamente all'ambizione dell'impero e del dominio sui mari: Elisabetta-Cinzia vuole tentare la sua fortuna altrove, in nuovi mondi al di là dell'oceano.

È soprattutto con Sir Walter Raleigh¹⁶ e le sue poesie che l'accostamento di Elisabetta con Cinzia come dea dei mari assume tinte particolari e la dimensione del mare si fa più netta e preponderante. Approdato a corte verso la fine degli Anni '70, Raleigh, un giovane ambizioso ma di non nobili natali, iniziò a farsi strada imponendosi all'attenzione di Elisabetta, affascinata dalla sua natura indomita di viaggiatore, avventuriero e uomo di cultura. Ben pre-

¹³ GEORGE CHAPMAN, *Hymnus in Cynthiam*, in GEORGE CHAPMAN, *The Works of George Chapman*, ed. by R.H. SHEPHERD AND A.C. SWINBURNE, London, Chatto & Windus, 1874-75, pp. 10-18. Tutte le citazioni dal testo di Chapman provengono da questa edizione.

¹⁴ Per il testo di Sir John Davies, si vedano: REV. ALEXANDER B. GROSART (ED.), *The Complete Poems of Sir John Davies*, vol. 2, London, Chatto and Windus 1876, pp. 86-89; JOHN NICHOLS, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth I*, vol. 3, London, John Nichols and Son 1823, pp. 570-571.

¹⁵ REV. ALEXANDER B. GROSART (ED.), *The Complete Poems of Sir John Davies*, p. 86, vv. 1-4.

¹⁶ La grafia del nome di Sir Walter compare diversa nei testi consultati: in alcuni casi è Raleigh e in altri è Ralegh. Per queste pagine, si è scelta la versione che compare nella maggior parte dei testi critici consultati: Ralegh.

sto, egli comprese l'importanza della poesia clientelare¹⁷ e si cimentò nella scrittura di versi che gli valsero i favori della regina: tutta la sua carriera di cortigiano, così come i titoli e i favori che ricevette nella decade successiva al suo arrivo a corte furono la conseguenza di una serie di opere scritte per la regina e per adularne la straordinaria bellezza e la singolare grandezza. Avendo colto il senso di quel tipo di poesia, egli ne seppe sfruttare il potenziale attribuendo ai suoi versi significati e messaggi ben più profondi di quelli manifesti ad un primo livello di lettura: egli comprese che le sue poesie avrebbero potuto aprirgli la strada del successo e dell'affermazione sociale. I versi che Raleigh scrisse circolarono in prevalenza solo a corte, destinati ad una ristrettissima cerchia di lettori, consapevoli che qualsiasi opera scritta per compiacere la sovrana avrebbe custodito anche qualche importante, sebbene implicito, messaggio politico. Sostenuto dalla sua ambizione e dalla fiducia incrollabile nel proprio talento, Raleigh conquistò la sua regina parlandole d'amore e, accostando il proprio nome a quello di lei, arricchì la sua immagine di capricciosa donna petrarchesca con rimandi a quell'elemento, l'oceano, che egli tanto amava e che lei, chiamata Cinzia, simbolicamente rappresentava. Come voleva la tradizione letteraria in voga in quegli anni, anche i versi di Raleigh inscenarono il gioco delle parti tanto caro ai cortigiani in cui, però, la relazione tra l'amante e la sua amata coincideva con quello del cortigiano con la sua mecenate: egli era consapevole che, sebbene nelle vesti del corteggiatore, egli era in realtà una creazione di Elisabetta: a lei doveva tutto, la sua ascesa a corte, così come i riconoscimenti sociali ed economici che lo avevano portato all'apice della sua fortuna e, in un secondo momento, anche al colmo della sua sventura. In seguito al suo matrimonio segreto con Elizabeth Throckmorton, dama del seguito della regina, Elisabetta mal tollerò la sua presenza a corte e, sentendosi tradita e umiliata, lo fece rinchiodere nella Torre di Londra. Fu lì che, al culmine della disgrazia, Raleigh compose un poemetto noto come *The Ocean to Cynthia* e famoso per il modo in cui, nella mente del poeta, Elisabetta si identifichi prima nella divinità lunare e poi nell'oceano stesso. Nella produzione poetica di Raleigh, però, l'accostamento di Elisabetta a Cinzia, non nasce con questo poemetto, ma risale agli anni antecedenti alla sua caduta in disgrazia, ossia al periodo compreso tra il 1581 e il 1592, quando egli si cimentò nella composizione di alcune liriche brevi, note come i *Poems to Cynthia*.

In una poesia composta tra il 1581 e il 1587, Raleigh accostava già il suo amore per Cinzia al mare e proponeva un parallelismo tra la loro passione e il fluire lento dell'acqua nei fiumi:

Our Passions are most like to floods and streams;
The shallow murmur; but the deep are dumb.¹⁸

La passione che i due amanti condividono è più simile alle masse idriche che, silenziose, si muovono negli abissi dei corsi d'acqua, che non all'acqua che si vede sulla superficie dei ruscelli. E ancora, in un componimento collocabile

¹⁷ A tal proposito si veda LEONARD TENNENHOUSE, *Sir Walter Raleigh and the Literature of Clientage*, in GUY FITCH LYTTLE AND STEPHEN ORGEL (EDS), *Patronage in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press 1981, p. 238.

¹⁸ *Ibid.*, p. 152, vv. 1-2.

tra il 1587 e il 1592, Raleigh riprende una serie di luoghi comuni per la poesia elisabettiana e li ripropone in un'intensa poesia che indaga sulla natura dell'amore e della donna amata. In risposta ad una ipotetica domanda su che cosa sia l'amore, Raleigh risponde che l'amore è simile ad una «Siren song»,¹⁹ al canto di una sirena, che, soave e ammaliatrice, incanta il cuore dell'amante. E ancora, in un'altra poesia ascrivibile sempre allo stesso periodo, Raleigh chiede di essere trasformato in un cigno dalle bianche piume in modo da poter trovare diletto nelle acque di quel fiume così familiare. Ad un sottile gioco di simbologie è affidata poi l'identificazione dei personaggi coinvolti:

Else would I were that plumed swan, snow white,
Under whose form was hidden heavenly power;
Then in that river would I most delight
Whose waves do beat against her stately bower.²⁰

Attraverso un'elegante allusione alla mitologia classica, Raleigh-Zeus chiede di essere trasformato nel cigno che amò Leda, donna sulla cui identità è possibile azzardare il nome della regina inglese. L'immagine descritta in questi versi sembra voler alludere ad una scena erotica, nella quale il cigno si diverte sguazzando nell'acqua del fiume che lambisce il luogo ove si trova la donna amata. Il gioco erotico qui descritto accosta il piacere dell'atto d'amore alla figura della donna e all'acqua, elemento che, dal punto di vista fisiologico e culturale, appartiene alla Luna ed è quindi elemento distintivo della femminilità.

Pur ripetendo pochissime volte il nome di Cinzia all'interno dei Poems, Raleigh lascia trapelare in modo generoso e spontaneo il suo profondo e intimo legame con il mare, e, giocando la carta del poeta-cortigiano come ultimo disperato tentativo per salvarsi la vita e la reputazione, egli sfrutta questo elemento per creare continuità con la sua donna-regina e vincolarla a sé attraverso un elemento condiviso da entrambi: l'uomo di mare che conosce a fondo il regno di cui la sua donna è dea.

Raleigh creò così un insolito ménage à trois che gli tornò utile nel momento più nero della sua vita e divenne il tema centrale dell'Ocean, testo di cui ci occuperemo nelle prossime pagine. Chiuso nella Torre e senza possibilità di essere perdonato, egli decise di supplicare la sua donna e di appellarsi alla sua clemenza in nome proprio di quello strano e inaspettato legame con il mare che, sino a quel punto, nessuno aveva osato sfruttare in modo così esplicito in relazione alla sovrana.

Conoscendo il carattere di Elisabetta, Raleigh sapeva bene che ella difficilmente avrebbe accolto i suoi versi e ascoltato i suoi lamenti: è così che ella bacchettava i disubbidienti e metteva a posto i cortigiani che la deludevano. Trovandosi in una situazione scomoda, Raleigh decise di far recapitare i suoi versi passando da un intermediario che egli individuò in William Cecil, Lord Burghley: non era la prima volta che ricorreva a questo stratagemma e, con un po' di fortuna, Cecil avrebbe potuto fare da paciere tra i due amanti. Le

¹⁹ Ibid., p. 163, v. 14.

²⁰ Ibid., p. 166, vv. 7-10.

cose, però, non andarono come Raleigh aveva sperato e il manoscritto del suo poemetto rimase dimenticato a casa del suo intermediario.²¹

The 11th and Last Booke of the Ocean to Cynthia, questo il vero nome del nostro testo, è un poemetto di cinquecentoventidue versi suddivisi in quartine a rima incrociata.²² Sebbene il testo sia solo il frammento di un'opera rimasta incompiuta, e sia difficile stabilirne la data di composizione²³ nonché il genere di appartenenza,²⁴ ciò che è certo è che, come si diceva, Raleigh sfrutta quello stretto legame a tre che, in passato, lo aveva aiutato nella ricostruzione di un rapporto sempre in bilico con la sua regina. Il mare, cioè, torna ad essere la sua dimensione vitale e, soprattutto, l'unica speranza sulla quale investire. Il rimando al mare è esplicito già nel titolo del poemetto, dove le parole Ocean e Cynthia compongono il titolo stesso e costituiscono una interessante paronomasia, celata dietro all'identificazione di Ocean con Raleigh e, ovviamente, di Cynthia con Elisabetta I. Secondo Dorothy Litt,²⁵ l'abbinamento di Raleigh con l'oceano risale al Colin Clouts Come Home Again (1595) di Edmund Spenser, dove il poeta chiama l'amico Shepheard of the Ocean, mettendo in evidenza la straordinaria predisposizione di Raleigh per il mare e la vita da marinaio.²⁶ Spenser, infatti, doveva aver avuto notizia di questo poemetto direttamente da Raleigh quando questi gli fece visita nella sua tenuta in Irlanda a Kilcolman,²⁷ e, preso dall'intensità di quei versi, decise di menzionarlo nel suo Colin Clout:

²¹ È per questa ragione che, secondo gli studiosi, il manoscritto fu ritrovato, del tutto casualmente, dall'Archdeacon Hannah mentre riordinava la biblioteca di Hatfield House nel 1870. Per una ricostruzione del ritrovamento del manoscritto di Raleigh, si veda WALTER OAKSHOTT, *The Queen and the Poet*, London, Faber and Faber 1960, p.133.

²² Si veda l'edizione delle opere di Raleigh curata da Walter Oakshott e citata sopra, pp. 107-203. Per la questione complessa e dibattuta del layout del testo di Raleigh, si rimanda, non avendo qui molto spazio a disposizione, a AGNES M.C. LATHAM, *Sir Walter Raleigh's Cynthia*, in «The Review of English Studies», XIV, n. 4 (1928), pp. 129-134; AGNES M.C. LATHAM (ED.), *The Poems of Sir Walter Raleigh*, London, Routledge and Kegan Paul 1962; CATHERINE BATES, *Masculinity, Gender and Identity in the English Renaissance Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press 2007, pp.136-173.

²³ La data di composizione del testo è stata per lungo tempo oggetto di discussione e dibattito. Si vedano a tal proposito: KATHERINE DUNCAN-JONES, *The Date of Raleigh's '21th: And Last Booke of the Ocean to Scinthia*, in «The Review of English Studies», LXXXII, n. 21, 1970, pp. 143-158; ALEXANDER M. BUCHAN, *Raleigh's Cynthia. Facts or Legend*, in «Modern Language Quarterly», n. 1 (1940), pp. 461-74.

²⁴ Il fatto che il poemetto risulti una bozza incompiuta non agevola la classificazione del medesimo all'interno di nessun genere poetico preciso. Come fa notare CATHERINE BATES (*Masculinity, Gender and Identity*, cit., p. 137), lo stesso Edmund Spenser parla del testo di Raleigh in *Colin Clouts Come Home Again*, definendolo prima «lamentable lay» come se fosse un'elegia, e poi «thy faire Cynthia's praises», come se fosse un elogio. Inoltre, né il tono con il quale Raleigh affronta i temi del suo poemetto, né la metrica da lui utilizzata aiutano nell'inserimento del nostro testo in un genere poetico preciso.

²⁵ DOROTHY E. LITT, *The Poetics and Politics of Naming: The Case of Sir Walter Raleigh and His Queen*, in «Names», XXXIX, n. 4 (1991), pp. 319-324.

²⁶ Ivi, p. 319.

²⁷ THOMAS HERRON, 's'Loveemperye'. *Raleigh's 'Ocean to Scinthia', Spenser's 'Colin Clouts Come Home Again' and The Faerie Queene IV.vii in colonial context*, in ARMITAGE C. (ED.), *Literary and Visual Raleigh*, Manchester, Manchester University Press 2013, p.112.

His song was all a lamentable lay,
Of great unkindnesse, and of usage hard,
Of Cynthia the Ladie of the Sea,
Which from her presence faultlesse him debard.²⁸

Spenser ricorda anche lui la sua regina in questi versi allusivi al poemetto di Raleigh, chiamandola Cynthia e mettendola in relazione con il mare.

Il rimando esplicito a ‘Cynthia Signora del Mare’ sembra voler risolvere il riddle del titolo che Raleigh assegna al suo componimento, e voler spiegare ai lettori la complicità che egli voleva fosse manifesta tra sé stesso ed Elisabetta. Forse senza volerlo, spiega Greenblatt, Spenser rivela il gioco astuto dell’amico, il cui obiettivo era proprio quello di ricordare come il mare fosse il medium che aveva permesso ai due amanti di cimentarsi in un singolare passo a due:

splendid and suggestive images for the relationship of subject and queen: the ocean eternally drawn by the moon but never reaching her, the moon constantly changing, and yet always reaffirming herself, the moon cold, distant, and beautiful.²⁹

Il profondo legame tra i due si consolida ulteriormente nell’appellativo con il quale Elisabetta si rivolgeva a Raleigh: Water,³⁰ anch’esso un gioco di parole con al centro l’acqua, l’elemento condiviso che creava continuità tra di loro. Come fa notare Hackett, “there was a particular aptness in his representing himself as the thrall of the moon, drawn in and out of her favour like the movement of the tides”.³¹ Ironia della sorte, la vita di Raleigh ha subito un ribaltamento: adesso non è più lui a governare il mare, ma quest’ultimo a governare lui. Da ambizioso e coraggioso veliero, Raleigh si trasforma in un derelitto in balia dell’oceano ed è costretto ad accettare il futuro che gli sarà dato in sorte. Dal punto di vista letterario, poi, è interessante notare come in questo caso Raleigh abbia intrapreso un gioco diverso anche con le convenzioni petrarchesche: non più accettate per convenzione, ma per necessità, il poeta è davvero uno spasimante distrutto dal dolore per il diniego dell’amata e desideroso di un suo cenno di approvazione.

Raleigh sfrutta tutti gli elementi a suo favore, scherza con la confidenza che la regina gli aveva riservato e, attraverso un sofisticato gioco di ruolo, spiega la

²⁸ EDMUND SPENSER, *Colin Clouts Come Home Againe*, in EDMUND SPENSER, *The Poetical Works*, vol. IV, ed. by FRANCIS J. CHILD, Boston, Little, Brown and Company 1855, p. 385, vv. 164-167.

²⁹ STEPHEN GREENBLATT, *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Roles*, New Haven, CT, Yale UP 1973, p. 86.

³⁰ A tal proposito, si veda la lettera che Sir Thomas Heanage scrisse a Sir Christopher Hatton il 25 ottobre 1582: “The annexed mysterious letter from Sir Thomas Heneage to Hatton may, with the assistance of two marginal notes, - the one stating that by “water” Sir Walter Raleigh was indicated”, in SIR HARRIS NICHOLAS (ED.), *Memoirs of the Life and Times of Sir Christopher Hatton, K.G., Vice-Chamberlain and Lord Chancellor of Queen Elizabeth. Including his correspondence with the queen and other distinguished persons*, London, Richard Bentley 1849, p. 275.

³¹ HELEN HACKETT, *Virgin Mother, Maiden Queen: Elizabeth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, St Martin’s Press 1995, p. 175.

disperazione per la propria caduta in disgrazia: tutto il componimento, infatti, non sarebbe altro che un lungo lamento per la perdita dell'amore di Elisabetta, per la fine della loro storia e per come, proprio per questo, anche la sua vita non abbia più senso di essere vissuta. Il poemetto inizia, infatti, con un'immagine di morte, quella delle sue gioie amorose, sopravvenuta dopo che il poeta, per via delle sue distrazioni, ha dovuto constatare.³² L'immagine della morte, che Raleigh estende anche alla natura partecipe della sua sofferenza, diventa il pretesto per introdurre il lettore nella dimensione del ricordo e assistere ad un gioco di tacito e implicito confronto tra il presente e il passato. Ed è proprio in questa dimensione fuori dal presente che Raleigh racconta di come le sue aspirazioni di esploratore degli oceani si siano affossate nella tristezza della loro mancata realizzazione. In particolare, egli ricorda il sogno che entrambi dividevano "To seek new worlds, for gold, for praise, for glory" (v. 61), confermando così che ciò che lo legava ad Elisabetta fosse l'ambizione di ampliare i confini dell'Inghilterra e di farlo muovendosi sull'elemento naturale che cementificava la loro unione: l'oceano. Come tutti i suoi contemporanei, anche Raleigh sognava di raggiungere la famosa terra dell'El Dorado e di sfruttarne le ricchezze nel nome della sua regina.

Il nostro nostalgico sognatore guida il lettore attraverso un viaggio metaforico, interamente affidato alla dimensione del ricordo, i cui protagonisti sono i due amanti che solcano le onde dell'oceano, ognuno nella complementarietà del proprio ruolo: in quanto abile marinaio ed esperto di navigazione, Raleigh ha il compito di solcare le onde dell'oceano nel nome della sua donna, e, avvantaggiato dal favore di lei che ha nome Cinzia e che governa le acque, deve raggiungere nuove terre e colonizzarle nel suo nome. Attraverso le parole di Raleigh nel suo poemetto, però, il rapporto tra l'esploratore e il suo committente diventa metafora di un'altra dimensione, altrettanto credibile e attuale per i tempi. La maestria che Raleigh ha acquisito grazie alla sua esperienza di vita sui mari sfuma fino a confondersi con il ruolo che egli ha da sempre giocato a corte, quello dell'amante petrarchesco che, sofferente, deve gestire le tempeste del suo amore impossibile. Le fredde e spesso astiose acque dell'oceano diventano così lo scenario di una storia d'amore vissuta nel pieno delle convenzioni petrarchesche e ora giunta al suo capolinea. L'orgoglio e l'ambizione hanno infatti lasciato il passo all'umiliazione e alla disperazione:

Then floods of sorrow and whole seas of woe
The banks of all my hope did overbear,
And drowned my mind in depths of misery.³³

Con queste parole, il poeta annuncia che la sua infelicità si è trasformata in un mare di miseria e sofferenza. È interessante notare come per il nostro poeta tutto ciò che affrisce all'amore venga misurato in termini di corsi d'acqua: torrenti, fiumi, mari e oceani forniscono i giusti termini di paragone per raccontare la vita e la disperazione di un uomo la cui esistenza è intrecciata con il

³² Secondo alcuni critici, qui Raleigh farebbe riferimento alla sua relazione clandestina con Elizabeth Throckmorton: l'affair che portò i due amanti al matrimonio avrebbe sconvolto la regina che, indignata per l'accaduto, avrebbe allontanato Raleigh da sé interrompendo così la loro relazione.

³³ WALTER OAKESHOTT, *The Queen and the Poet*, p. 183, vv. 140-142.

mare e il cui oggetto d'amore è una donna che, nell'intricato gioco delle simbologie rinascimentali, si identifica in Cinzia e come tale ha il controllo su tutte le distese d'acqua: Elisabetta-Cinzia ha governato le acque della Manica a vantaggio del suo Paese e promette di trasformare il suo regno in una potenza navale temuta dai suoi rivali. Il dominio sull'oceano è dunque fondamentale per la fondazione dell'impero coloniale e per l'imporsi sulla scena del mondo allora conosciuto: l'oceano è un elemento importante e necessario, fondamentale per l'Inghilterra nella costruzione della propria identità nazionale. Ne consegue che, essendo regina d'Inghilterra, Elisabetta si identifica nel suo Paese e, per la proprietà transitiva, anche nell'oceano. Nell'ottica di Raleigh, infatti, Elisabetta è l'oceano medesimo e, come tale, diventa quell'elemento che non solo appartiene al poeta ma che, anche in senso erotico, diventa terreno da esplorare, conoscere e dominare.

Per tutta la durata del poemetto, Elisabetta continuerà ad essere una presenza silenziosa, sorda destinataria delle parole disperate del poeta e impietosa sovrana nei confronti del suo suddito disobbediente. Il lettore, così come l'autore di questi versi, però sa che ella è presente attraverso le immagini del mare che Raleigh sfrutta a suo piacimento per tutto il testo: il suo legame con Elisabetta risulta indescrivibile e incomprensibile senza la mediazione del mare e dell'oceano.

È così che l'oceano, testimone esclusivo delle loro vicende amorose, diventa uno strumento importante nelle mani del poeta: l'oceano è il solo che, comprendendoli entrambi, può costituire terreno comune tra di loro e agevolare la ricostruzione del loro rapporto. L'oceano è dunque l'intermediario al quale, simbolicamente, il poeta affida le sue speranze e preghiere di riconciliazione con la regina d'Inghilterra.

Ed è sempre attraverso l'immagine dell'oceano che Raleigh descrive lo stato disperato del loro amore, ormai finito:

And as a stream by strong hand bounded in
From nature's course, where it did sometime run,
By some small rent or loose part doth begin
To find escape, till it a way hath won,

Doth then all unawares in sunder tear
The forced bounds, and raging run at large
In th' ancient channels as they wonted were,
Such is of woman's love the careful charge.³⁴

Da dominatore dei mari, Raleigh si identifica ormai non più nell'oceano, ma in qualcosa di decisamente inferiore e sottomesso all'irruenza dell'acqua: da dominatore dell'oceano, egli diventa dominato dall'oceano, fino ad esserne sopraffatto.³⁵ Come l'oceano non accetta deviazioni del suo corso e, trovata una via di fuga, letteralmente esplose verso il suo letto originale, così Elisabetta, ossia colei che si nasconde dietro a Oceano, non accetta che Raleigh

³⁴ Ibid, p. 188, vv. 221-228.

³⁵ ANNA BEER, 'Bellphebes course is now observed no more' Raleigh, *Spenser and the literary politics of the Cynthia holograph*, in C. ARMITAGE (ED.), *Literary and Visual Raleigh*, Manchester, Manchester University Press 2013, 148.

imponga la sua volontà e si ribella alle costrizioni che egli le impone.³⁶ L'oceano ed Elisabetta, dunque, non sono più domabili da Raleigh che, perso lo smalto della sua sicurezza, si trova ad essere vittima del suo stesso amore e della sua ambizione. Perduto il controllo sull'oceano, Raleigh annaspa e, attraverso un complicato e raffinato gioco di immagini, annega e si dissolve in quella stessa dimensione, l'acqua e l'amore per Elisabetta, di cui un tempo era stato padrone.

Come spesso accade nella vita dei parvenu, anche Raleigh subisce un tracollo: la sua buona stella ha smesso di brillare e la sua fortuna lo ha abbandonato ad un futuro incerto e di sofferenza. E così, le acque amiche e pacifiche, testimoni della sua grande avventura amorosa, si sono improvvisamente trasformate in onde rabbiose e incontenibili, che nemmeno un esperto marinaio è in grado di governare:

Those streams seem standing puddles, which, before,
We saw our beauties in, so were they clear.
Belphoebe's course is now observed no more;
That fair resemblance weareth out of date.
Our Ocean seas are but tempestuous waves
And all things base that blessed were of late.³⁷

Giunto a questo punto del suo poemetto, Raleigh menziona l'intesa tra Belpheobe, altro nome di Cinzia, e l'Oceano, e non nasconde la complicità tra i due, spiegando come, nelle parole di Oakeshott, "the wide and deep ocean seas are now but raging waves; the former poet and Shepherd of the Ocean is now merely sound and fury; everything that was blessed before in Cynthia's eyes is now base".³⁸ Tutto è irrimediabilmente cambiato e l'oceano, dimensione condivisa dai due amanti, non accoglie nemmeno più i riflessi dei loro volti, smettendo così di essere lo strumento naturale attraverso il quale ritrovare e ricostruire la propria identità. Our Ocean seas, le acque del nostro oceano, si sono trasformate in violenti marosi e hanno così profanato tutto quello che di sacro c'era stato tra i due amanti. La portata significativa di queste parole è interamente affidata al possessivo, *our*, che racchiude in sé tutta l'intensità di un'esperienza condivisa, di una familiarità sfumata e di un progetto che continuerà e si coronerà senza di Raleigh.

Tutto è irrimediabilmente perduto e l'animo del Nostro si affida con amarezza al ricordo e alla nostalgia du beau temps jadis quando per lui Elisabetta era "As water to the fish" (v. 434): ancora una volta la metafora dell'acqua che, basandosi su una legge di natura, agevola l'identificazione di Elisabetta con l'acqua del mare, essenziale per tutti i pesci del suo bacino. Questo ella era per i suoi cortigiani: la loro dimensione vitale, la garanzia e la certezza della loro esistenza, la conditio sine qua non per la loro sopravvivenza. Preso dalla totale disperazione, Raleigh si affida ad un'estrema immagine di compassione: l'amore di Elisabetta è per lui condizione vitale, proprio come la maestria sull'acqua lo era stata per la sua affermazione a corte e nella vita. Fuor di

³⁶ WALTER OAKESHOTT, *The Queen and the Poet*, p. 188.

³⁷ WALTER OAKESHOTT, *The Queen and the Poet*, p. 190, vv.269-274.

³⁸ Ibid., p. 190.

metafora, Raleigh è il pesce a cui non può mancare l'acqua, suo solo ed unico elemento vitale.

E Cinzia, o meglio Elisabetta, di certo per lui non ha meno importanza: donna, regina e dea, ella gli ha regalato fama e visibilità in un mondo di arrivisti e ambiziosi senza scrupoli. Non molto dissimile dai suoi potenziali rivali, Raleigh si adegua senza difficoltà al culto della sua regina come Cinzia e diventa ben presto uno dei suoi più fedeli e assidui idolatri. Come dice Montrose, "In his exorbitant and extended lyrical complaint, *The Ocean to Cynthia*, such biographical data feed into the cosmological conceit of the Queen's attractive and distracting powers upon him – like those of the moon upon the waters".³⁹ Il legame tra loro è così forte da richiamare l'attrazione esistente tra la luna e le acque: ciò che unisce i due protagonisti dell'*Ocean* è, in fondo, molto simile ad una legge fisica, nota sin dai tempi antichi e ampiamente sfruttata nella cultura elisabettiana. La luna, Diana o Cinzia come la chiamavano i pagani, esercita una grande influenza sulle distese d'acqua, condizionandone le maree e i movimenti, proprio come Elisabetta, sua incarnazione terrena, condiziona l'esistenza dei suoi favoriti, in particolare di coloro che, come Raleigh, hanno eletto l'acqua a loro elemento naturale.

Agli occhi dei contemporanei di Raleigh, la vicenda amorosa a cui egli allude nell'*Ocean* doveva essere intesa come un legame naturale e spontaneo, pressoché scontato, ma complicato da un gioco letterario comprensibile soprattutto per i protagonisti. Il merito di Raleigh, infatti, è stato quello di trasformare la relazione tra una regina e il suo favorito in un legame speciale e unico, in cui le convenzioni di corte e la necessità di sopravvivenza da parte di Raleigh stesso, diventano strumenti con i quali giocare e rendere quel legame ancora più unico ed eccezionale. L'ascesa di Raleigh non era certo un'eccezione a corte, ma quello che la rende unica è la capacità del Nostro di trasformarla nel proprio canto del cigno: l'amore per la sua donna è per lui vitale, proprio come l'acqua e la sua esperienza di uomo di mare lo erano state in buona parte per la sua affermazione a corte.

L'affiatamento nei confronti della sua regina è così forte che già nel 1588, Raleigh pretende che un piccolo crescente lunare, simbolo di Elisabetta come Diana e Cinzia, sia dipinto nell'angolo in alto a sinistra del suo ritratto:⁴⁰ sarà il suo modo di ricordare Cinzia e, soprattutto, sarà per lui il pretesto per presentarsi nel Nuovo Mondo come suo diretto emissario. O almeno, così è quanto lui stesso racconta nella sua *Discovery*, il suo resoconto di viaggio in Guiana.⁴¹ Quella piccola icona gli permetterà di presentare la sua regina agli indigeni e lo farà sfruttando il simbolo che meglio di qualunque altro ne incarna la forza: Elisabetta è così presentata nel Nuovo Mondo come divinità del mare, come colei che ha ordinato il viaggio in quelle terre e predisposto la

³⁹ LUIS A. MONTROSE, *Idols of the Queen: Policy, Gender and the Picturing of Elizabeth I*, in «Representations», 68, 1999, p. 134.

⁴⁰ Si tratta del ritratto eseguito da un artista anonimo e datato 1588. Attualmente si trova in esposizione presso la National Portrait Gallery di Londra (si veda LUIS A. MONTROSE, *Idols of the Queen*, pp. 127 e seguenti).

⁴¹ A sostegno di questo concetto, Montrose riporta un passo da *A Discoverie of the large, rich, and beautifull Empire of Guiana*: "I did not in any sort made my desire for gold knownen: because I had neither time, nor power to have a greater quantity. I gave among them manie more peeces of gold, then I received, of the new money of 20 shillings, with Her Majesties picture to wear, with promise that they would become her servants thencefoorth" (LUIS A. MONTROSE, *Idols of the Queen*, p. 134).

sottomissione di quei popoli al suo dominio. A differenza dei sudditi inglesi, che impararono a conoscere la loro sovrana gradualmente, passo dopo passo durante il suo lungo regno, gli indigeni la conosceranno subito attraverso il suo lato meno terreno e impareranno a rispettarla come colei che ha forza al punto da governare persino l'oceano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARMITAGE C. (ed.), *Literary and Visual Raleigh*, Manchester, Manchester University Press 2013.
- BAJETTA, CARLO M., *Sir Walter Raleigh poeta di corte elisabettiano*, Milano, Mursia 1998.
- BATES, CATHERINE, *Masculinity, Gender and Identity in the English Renaissance Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press 2007.
- BEER, ANNA, "Knowinge shee cann renew": *Sir Walter Raleigh in Praise of the Virgin Queen*, in «Criticism», 34.4, 1992, pp. 497-515.
- BEER, ANNA, 'Bellphebes course is now observed no more' Raleigh, Spenser and the literary politics of the *Cynthia holograph*, in *Literary and Visual Raleigh*, C. ARMITAGE (ed.), Manchester, Manchester University Press 2013, pp. 140-165.
- BUCHAN, ALEXANDER M., *Raleigh's Cynthia - Facts or Legend*, in «Modern Language Quarterly», 1, 1940, pp. 461-74.
- CHAPMAN, GEORGE, *The Works of George Chapman*, ed. by R.H. SHEPHERD, A.C. SWINBURNE, London, Chatto & Windus 1874-75.
- CONNOLLY, ANNALIESE, LISA HOPKINS, *Goddesses and Queens. The Iconography of Elizabeth I*, Manchester, Manchester University Press 2007.
- DORAN, SUSAN AND FREEMAN, THOMAS S., *The Myth of Elizabeth*, New York, Palgrave Macmillan 2003.
- DUNCAN-JONES, KATHERINE, *The Date of Raleigh's '21th: And Last Booke of the Ocean to Scinthia*, in «The Review of English Studies», 21.82, 1970, pp. 143-158.
- ELIZABETH I, *Collected Works*, ed. by LEAH S. MARCUS, JANET MUELLER, MARY BETH ROSE, Chicago and London, University of Chicago Press 2000.
- GREENBLATT, STEPHEN, *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and His Roles*, New Haven (CT), Yale UP 1973.
- GROSART, REV. ALEXANDER B. (ed.), *The Complete Poems of Sir John Davies*, vol. 2, London, Chatto and Windus 1876.
- HACKETT, HELEN, *Virgin Mother, Maiden Queen*, London, MacMillan 1995.
- HERRON, THOMAS, *Love's 'emperye'. Raleigh's 'Ocean to Scinthia', Spenser's 'Colin Clouts Come Home Againe' and The Faerie Queene IV.vii in colonial context*, in *Literary and Visual Raleigh*, C. ARMITAGE (ed.), Manchester, Manchester University Press 2013, pp. 100-139.
- HIND, ARTHUR M., *Engraving in England in the sixteenth & seventeenth Centuries, a descriptive catalogue with introductions. Part I, The Tudor Period*, New York, Cambridge University Press 1952.
- JONSON, BEN, *The Complete plays by Ben Jonson*, ed. by G.A. WILKES, vol. 2, Oxford, Clarendon Press 1981-1982.
- LATHAM, AGNES M.C. (ed.), *The Poems of Sir Walter Raleigh*, London, Routledge and Kegan Paul 1962.
- LATHAM, AGNES M.C., *Sir Walter Raleigh's Cynthia*, in «The Review of English Studies», 4.14, 1928, pp. 129-134.
- LITT, DOROTHY E., *The Poetics and Politics of Naming: The Case of Sir Walter Raleigh and His Queen*, in «Names», 39.4, 1991, pp. 319-324.
- LYTLE, GUY F., STEPHEN ORGEL, *Patronage in the Renaissance*, Princeton (N.J.), Princeton University Press 1981.

- MONTROSE, LOUIS A., *Idols of the Queen: Policy, Gender and the Picturing of Elizabeth I*, in «Representations», 68, 1999, pp. 108-161.
- NICHOLAS, SIR HARRIS (ed.), *Memoirs of the Life and Times of Sir Christopher Hatton, K.G., Vice-Chamberlain and Lord Chancellor of Queen Elizabeth. Including his correspondence with the queen and other distinguished persons*, London, Richard Bentley 1849.
- NICHOLS, JOHN, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth I*, vol. 3, London, John Nichols and Son 1823.
- OAKESHOTT, WALTER, *The Queen and the Poet*, London, Faber and Faber 1960.
- POMEROY, ELIZABETH W., *Reading the Portraits of Queen Elizabeth I*, Hamden Conn., Archon Books 1989.
- RUDICK, MICHAEL, *The Poems of Sir Walter Raleigh. A Historical Edition*, «Medieval and Renaissance Texts and Studies», Vol. 209, 1999.
- SEZNEC, JEAN, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London, The Warburg Institute 1940.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Richard II*, a cura di GABRIELE BALDINI, Milano, BUR 2002.
- SPENSER, EDMUND, *The Poetical Works of Edmund Spenser: In Three Volumes*, ed. by Ernest de Selincourt, Oxford, Oxford University Press 1910.
- SPENSER, EDMUND, *The Poetical Works*, vol. IV, ed. by FRANCIS J. CHILD, Boston, Little, Brown and Company 1855.
- STILLMAN, ROBERT E., "Words Cannot Knytt": *Language and Desire in Raleigh's The Ocean to Cynthia*, in «Studies in English Literature, 1500-1900», 27.1, 1987, pp. 35-51.
- STRONG, ROY, *The Elizabethan Image. An Introduction to English Portraiture 1558 to 1603*, New Haven, Yale University Press 2019.
- ID., *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London, Thames and Hudson 1987.
- ID., *Artists of the Tudor Court: The Portrait Miniatures Rediscovered 1520-1620*, London, Alpine Fine Arts Collections 1983.
- SUSTER, GERALD (ed.), *John Dee. Essential Readings*, Berkley (California), North Atlantic Books 2003.
- TENNENHOUSE, LEONARD, *Sir Walter Raleigh and the Literature of Clientage*, in *Patronage in the Renaissance*, GUY FITCH LYTLE, STEPHEN ORGEL (eds.), Princeton University Press, Princeton, 1981, pp. 235-258.
- VALLARO, CRISTINA, *Queen Elizabeth I on Progress: The Kenilworth and Elvetham Pageants as Reported in John Nichols' Work*, Milano, Vita e Pensiero 2011.
- WILSON, ELKIN C., *England's Eliza*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1939.
- YATES, FRANCES, *Astraea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi 1978.



PAROLE CHIAVE

Elisabetta I; Elisabetta I come Cinzia; Sir Walter Raleigh; The Ocean to Cynthia.



NOTIZIE DELL'AUTORE

Cristina Vallaro è professore associato di letteratura inglese presso la Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano. Si occupa principalmente di letteratura inglese dell'Età elisabettiana e di William Shakespeare.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CRISTINA VALLARO, Elisabetta I come Cinzia: una regina e il suo mare, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.