

## Editoriale

### L'anno di passaggio (alla nuova piattaforma)

Natalie Dupré & Inge Lanslots

Ma la televisione ha detto che il nuovo anno  
Porterà una trasformazione  
E tutti quanti stiamo già aspettando

L'anno che sta arrivando tra un anno passerà  
lo mi sto preparando, è questa la novità

(Lucio Dalla, *L'anno che verrà*)

La redazione di *Incontri* è lieta di presentare il primo numero di quest'annata che esordisce sulla nuova piattaforma di Open Journals ([openjournals.nl](http://openjournals.nl)). Ringraziamo Sasha Goldstein-Sabbah e Hans Spijker per l'imprescindibile supporto tecnico e morale durante la fase di transizione.

Per la realizzazione di questo numero teniamo a ringraziare **Daniele Comberiat** e **Alessandra Giro**, i due redattori ospiti che si sono presi l'impegno di curare la sezione tematica proponendo uno strumento metodologico innovativo per lo studio della letteratura occidentale. Nell'introduzione Comberiat e Giro si interrogano su due categorie interpretative, lo spaesamento e lo straniamento, definendole come storicamente e contestualmente adattabili. Tale malleabilità storica, esplorata in un arco di tempo compreso tra il XVII e il XIX secolo, abbraccia sia le tecniche narrative sia i nuclei tematici.

Nel primo contributo intitolato 'Una ripetizione straniante. L'idea fissa in un racconto di I.U. Tarchetti' **Claudia Murru** esplora ulteriormente gli snodi teorici centrali articolati nella fitta introduzione di Comberiat e Giro, snodi che vengono analizzati attraverso il confronto tra i racconti di Tolstoj, di Tarchetti e di Poe.

'Naufragare per giardini. Straniamento e spaesamento nell'*Isola Felsenburg* di Johann Gottfried Schnabel' di **Emanuela Ferragamo** si incentra sul rapporto tra protagonista e natura. L'analisi del racconto utopico dimostra quanto Schnabel tenti di addomesticare l'alterità, laddove la narrativa di Tarchetti tende a evocare un senso di straniamento dal quotidiano.

**Ellen Patat**, a sua volta, prende in esame il topos dello spaesamento-allontanamento nella letteratura odeporea del XIX secolo. Mentre nella sua analisi di genere esplora come le autrici approfondiscano la nozione del nord, Patat include anche riflessioni sulla nozione di letteratura femminile.

"Coi libri o col mondo?". Effetti di straniamento e spaesamento mancato nel *Viaggio e maravigliose* di Francesco Contarini' di **Bianca Del Buono** è dedicato al rapporto tra straniamento ed esperienze di viaggio, rapporto che comporta sia un'ibridazione fra generi diversi sia una pratica di scrittura inter- o metatestuale.

In *'L'amour fou* tra straniamento e spaesamento in due scrittrici siciliane: Rosina Muzio Salvo e Cettina Natoli' **Daniela Bombara** esamina il topos dell'amore-passione nella scrittura femminile del Risorgimento e, in particolare, nell'ottica di due scrittrici siciliane poco note.

L'ultimo saggio della sezione tematica, 'Straniamenti e spaesamenti di Luigi Gualdo' di Filippo Fonio, si sviluppa lungo due assi teorici: la relazione fra proiezione ideale e realtà e le problematiche legate alla percezione

Oltre alla sezione tematica questo numero di *Incontri* presenta un omaggio ad Annaserena Ferruzzi. Il traduttore-scrittore **Frans Denissen** nel suo 'In memoriam' ci ricorda quanto sia stato importante l'impegno di Ferruzzi nella diffusione della letteratura italiana in olandese.

Il numero si chiude con le recensioni di **Stefania Lucamante** e di **Rachelle Gloudemans**, rispettivamente di *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* di Riccardo Castellana (2019) e di *Transcultural Italies* curato da Charles Burdett, Loredana Polezzi e Barbara Spadaro (2020).

Auguriamo a tutti un piacevole momento di lettura in quest'anno in cui le misure - speriamo - continueranno ad allentarsi progressivamente.

**Natalie Dupré**  
KU Leuven  
Campus Brussel  
Warmoesberg 26  
1000 Brussel (Belgio)  
natalie.dupre@kuleuven.be

**Inge Lanslots**  
KU Leuven  
Campus Antwerpen  
Sint-Andriesstraat 2  
2000 Antwerpen (Belgio)  
inge.lanslots@kuleuven.be

## Straniamenti e spaesamenti a confronto nella letteratura italiana ed europea del XVIII e XIX secolo

Daniele Comberiati & Alessandra Giro

Spaesamento e straniamento sono categorie interpretative ad ampio spettro che vengono utilizzate in maniera diffusa soprattutto nella letteratura contemporanea, dove le idee di spazio e di tempo sono in continuo mutamento (si vedano a titolo esemplificativo tutti gli studi letterari e cinematografici a proposito della migrazione<sup>1</sup> o ancora le riflessioni a riguardo dell'influenza della mondializzazione sulla teorizzazione delle letterature nazionali).<sup>2</sup> Ci sembra tuttavia doveroso sottolineare che, a nostro avviso, le nozioni di straniamento e di spaesamento sono ben lontane dall'aver significati e ambiti di interazione univoci; anzi esse corrispondono a delle categorie interpretative storicamente e contestualmente adattabili.

Tale malleabilità storica pare evidente se si considera che nella letteratura occidentale moderna lo straniamento e lo spaesamento, ben prima delle loro teorizzazioni, diventano centrali grazie alle esperienze di viaggio e alle scoperte geografiche, senza pertanto limitarsi a questi ambiti; infatti il XVIII e il XIX secolo, fondamentali per la storia dell'Italia moderna, sono stati particolarmente importanti per l'evoluzione di questi elementi teorici in letteratura grazie agli scambi tra i Paesi europei. Ciò che ha mosso il nostro interesse risiede nella volontà di comprendere attraverso quali tecniche narrative - e all'interno di quali nuclei tematici che esprimono spaesamento (dalla questione di genere alla percezione del corpo, dal cambiamento sociale al disagio psicologico, dal viaggio reale a quello immaginario) - gli autori abbiano dato vita a procedimenti o a effetti di straniamento nella narrativa italiana sette e ottocentesca in relazione a quella europea coeva. L'intento teorico di questa sezione monografica è di studiare le interazioni possibili tra diverse concezioni di spaesamento e l'impiego dello straniamento, prestando particolare attenzione da un lato alle narrazioni in cui le due categorie interpretative interagiscono al di fuori dell'ambito odepotico e antropologico, dall'altro all'individuazione di particolari procedimenti (non elencati da Šklovskij) ed effetti (non teorizzati da Brecht) stranianti applicati per rappresentare lo spaesamento nel viaggio.

L'ambito in cui la nozione di spaesamento è più comune, come detto, concerne la letteratura di viaggio, in cui esso risulta spesso al centro dell'esperienza dello spostamento, implicando per il personaggio viaggiatore una visione altra di sé, dello spazio, della vita o ancora della società e dell'epoca storica propria o altrui; in questo senso, l'esperienza dello spaesamento è dovuta principalmente al repentino cambiamento di abitudini, relazioni

<sup>1</sup> Si vedano in particolare gli studi recenti di M. Jansen, I. Lanslots & M. Spunta (a cura di), *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati editore, 2020; D. Reichardt & N. Moll (a cura di), *Italia transculturale. Il sincretismo italofono come modello eterotopico*, Firenze, Franco Cesati editore, 2018; M. Aubry-Morici & S. Cucchi (a cura di), *Spectralités dans le roman contemporain: Italie, Espagne, Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

<sup>2</sup> Tra le varie riflessioni in merito, ci sembra importante ricordare i lavori di S. Albertazzi & A. Gasparini, *Il romanzo new global. Storie di intolleranza, fiabe di comunità*, Pisa, ETS, 2003; G. Bertone, *Open blog: che fare della letteratura italiana nell'era del globale*, Novara, Interlinea, 2012; S. Calabrese, *www.litteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

interpersonali e spazi attraversati. Nel contesto odepórico, per spaesamento si intende il sentimento del personaggio viaggiatore che percepisce uno scarto tra realtà immaginata e mondo reale, tra spazio mentale e spazio reale, che spesso porta al decadimento delle rappresentazioni canoniche di luoghi precedentemente sconosciuti e un mutamento della narrazione di sé. A parlare di spaesamento in questi termini sono soprattutto Nathalie Roelens<sup>3</sup> e Massimo Schilirò,<sup>4</sup> i quali inevitabilmente prendono in considerazione le categorie dello spazio interiore ed esteriore, del tempo e della sua percezione e della rappresentazione della realtà; tali elementi implicano conseguentemente considerazioni di tipo non solo letterario ma anche storico, antropologico e sociologico. D'altra parte, George Balandier concepisce lo spaesamento come movimento interiore presente in un dato sistema sociale che destabilizza l'individuo, soprattutto quando tale movimento è di matrice storica. L'antropologo francese propone una descrizione delle società attraverso un uso coerente delle nozioni di struttura, movimento e dinamismo che si combinano in ragione del desiderio intrinseco di migliorarsi di ogni società; ne risulta che lo spaesamento coincide con la sensazione di non sentirsi a casa pur trovandosi a casa propria.<sup>5</sup>

Tuttavia, l'idea di spaesamento non riguarda unicamente la dimensione odepórica o antropologica e non ha interessato solo antropologi, sociologi, filosofi e letterati contemporanei: il primo significato riportato nel Tommaseo-Bellini non è quello letterale di condizione di allontanamento dal Paese d'origine per ricercare nuove consapevolezze - attestato in Briganti in ambito odepórico e in Calvino in un contesto che evoca l'influenza cinematografica estera sull'individuo -,<sup>6</sup> né quello metaforico-concettuale di 'mutamento o anche perdita parziale di significato di un concetto nel confronto con altri',<sup>7</sup> ma quello di turbamento, di incapacità di adattamento a un determinato contesto con specifico riferimento allo stato d'angoscia esistenziale teorizzato da Heidegger.<sup>8</sup> Emblematica dell'ampio spettro semantico e filosofico del termine è dunque la visione esistenziale heideggeriana di spaesamento, secondo la quale l'uomo moderno ha perso il senso di appartenenza e l'estraneità dell'anima/l'anima straniera sarebbe una condizione da sempre esistente e non una conseguenza della perdita di familiarità; la nozione di spaesamento andrebbe dunque intesa come ricerca di un luogo di appartenenza grazie alla quale, attraversando l'estraneo, è possibile imparare ad abitare.<sup>9</sup> In tal senso l'idea di 'unheimlich', il perturbante freudiano,<sup>10</sup> presenta alcuni punti in comune con lo spaesamento di tipo esistenziale di stampo heideggeriano.<sup>11</sup> Freud si interroga sul significato ambiguo e poco trasparente di 'unheimlich' (di cui in italiano non esiste una traduzione univoca) a partire dal suo contrario, 'heimlich', che significa allo stesso tempo ciò che è familiare, ma anche ciò che è segreto, nascosto, appositamente celato. L' 'unheimlich' coincide allora con il ritorno del rimosso, con il riemergere di ciò che era familiare ed era stato occultato provocando un sentimento di angoscia, di orrore e di vertigine, una sorta di spaesamento.

L'idea di spaesamento così come interpretata dalla letteratura odepórica sembra avvicinarsi molto a quella dello straniamento (*ostranenie*) ed è proprio tale affinità che ci ha spinti a comparare e studiare in maniera incrociata queste due categorie interpretative. Infatti lo spaesamento - inteso come vertigine esperita dal viaggiatore/personaggio nel

---

<sup>3</sup> N. Roelens, *Éloge du dépaysement: du voyage au tourisme*, Paris, Ed. Kimé, 2015.

<sup>4</sup> M. Schilirò, *Racconti di spaesamento: indagini sulla letteratura siciliana e sul viaggio*, Acireale, Bonanno, 2012.

<sup>5</sup> G. Balandier, *Le dépaysement contemporain: l'immédiat et l'essentiel*, Paris, PUF, 2009.

<sup>6</sup> 'Spaesamento', in: *Grande dizionario della lingua italiana Online*, Torino, UTET Grandi Opere, 1966-2002, <http://www.gdli.it/JPG/GDLI05/00000366.jpg> (9 dicembre 2020).

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Per la ricostruzione dell'idea di spaesamento ed estraneità in Heidegger si vedano P. Colonnello, 'Figure dello spaesamento e dell'erranza', in: *Bollettino Filosofico*, 34 (2019), pp. 32-43, <https://doi.org/10.6093/1593-7178/6491> (6 giugno 2020) e F. Volpi, "Noi Senza Patria": Heidegger e La "Heimatlosigkeit" Dell'uomo Moderno', in: *Revista Portuguesa De Filosofia*, 59 (2003), pp. 1261-1267, [www.jstor.org/stable/40337796](http://www.jstor.org/stable/40337796) (10 dicembre 2020).

<sup>10</sup> S. Freud, *Il perturbante*, trad. it. A. Carotenuto, Milano, Bompiani, 2002.

<sup>11</sup> G. Berto, *Freud, Heidegger: lo spaesamento*, Milano, Bompiani, 2002.

momento in cui percepisce lo scarto tra la proiezione mentale di uno spazio e la sua reale conformazione e che induce la riflessione introspettiva - può essere reso stilisticamente all'interno di un testo tramite l'uso di procedimenti stranianti. Viktor Šklovskij in *L'arte come procedimento*<sup>12</sup> intende lo straniamento come l'insieme di elementi stilistico-testuali che definisce l'arte in quanto tale (distinguendo il linguaggio poetico da quello comune) e che permette al lettore di percepire in maniera inedita la realtà che lo circonda. Tra i procedimenti citati da Šklovskij compaiono la descrizione di un oggetto ordinario come se ci si trovasse davanti alla sua prima scoperta, l'uso di una focalizzazione inusuale, la rappresentazione decontestualizzata di un oggetto, la creazione di una 'visione' sull'oggetto invece del suo 'riconoscimento', le scelte linguistiche insolite, le infrazioni dell'*order* e l'utilizzo di un ritmo prosastico non canonico. L'idea di *ostranenie* - resa pubblica per la prima volta in questi termini nel 1917 all'interno del saggio sopracitato - fu elaborata da Šklovskij tra il 1915 e il 1916 e apparve in *nuce* all'interno di un suo rapporto del 1913 con la denominazione di *strannost'*.<sup>13</sup> L'*ostranenie* ebbe un'influenza significativa sui formalisti russi e in maniera generale sulla critica letteraria, al punto di raggiungere anche il cinema, condizionando la teoria del montaggio di Ejzenštejn, la fotografia e il teatro: Aleksandr Rodčenko lavorò sulla prospettiva e le angolazioni, László Moholy-Nagy sulla luce e Raoul Hausmann sui punti di vista; Konstantin Mi-klaševskij - nonostante le critiche negative ricevute dall'autore di *L'arte come procedimento* - si rifà esplicitamente alle teorie šklovskiane per spiegare la propria poetica teatrale.<sup>14</sup>

Ci sembra inoltre fondamentale ricordare che la teorizzazione dello straniamento non si trova avulsa dal contesto storico durante il quale viene sviluppata e che su di essa influì indubbiamente il diffondersi in Russia del taylorismo di matrice gilbrethiana.<sup>15</sup> Non è infatti un caso se in contemporanea con l'elaborazione dell'idea dell'*ostranenie* šklovskiana, Vsevolod Mejerchol'd elaborò la biomeccanica teatrale ovvero il metodo dell'attore biomeccanico, fondandola sulla formula seguente  $N = A1 + A2$  (dove N sta per l'attore, A1 per l'ingegnere/il burattinaio e A2 per il burattino), capace di alimentare il dialogo continuo tra mente e corpo. Ispirandosi anche alla riflessologia di Pavlov, il sistema di educazione teatrale, in cui il corpo dell'attore è centrale, si basa su sette principi il cui scopo è di portare a una recitazione consapevolmente costruita e non dovuta a un'ispirazione momentanea; ai principi vengono affiancati gli 'studi' o 'études', strutture gestuali codificate adibite all'incremento dell'espressività corporea degli attori. Gli 'studi' o 'études' di Mejerchol'd sono atti di ribellione che hanno lo scopo di attivare la presa di coscienza e vengono presto definiti straniamenti del microcosmo. In linea con i *motion studies* dei coniugi Gilbreth, gli 'studi' o 'études', per accrescere l'espressività dell'attore,

<sup>12</sup> V.B. Šklovskij, 'L'arte come procedimento', in: L. Rosiello (a cura di) *Letteratura e strutturalismo*, trad. it. C. de Michelis & R. Oliva, Bologna, Zanichelli, 1974, pp. 45-61.

<sup>13</sup> A proposito della genesi dell'idea di straniamento in Šklovskij si veda M. Morabito, '101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi. Nota della curatrice', in: *eSamizdat*, XII (2019), pp. 9-12, <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/2/3> (9 dicembre 2020).

<sup>14</sup> A proposito dell'influenza šklovskiana nel cinema, nel teatro e nella fotografia si veda I. Aletto, "Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale e sull'eternità del passato". Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn', in: *eSamizdat*, XII (2019), pp. 13-27, <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/15/8> (10 dicembre 2020).

<sup>15</sup> In opposizione a Taylor, negli anni '10 del Novecento, i coniugi Gilbreth svilupparono una teoria del lavoro rispettosa della figura del lavoratore, studiandone i movimenti con l'aiuto di una macchina da presa. I movimenti degli operai venivano registrati e studiati grazie all'utilizzo di pannelli a quadrati e di luci che permettevano di ricostruire i vettori dei movimenti stessi. Lo scopo di tale studio, il *motion study*, era quello di utilizzare il corpo nella sua totalità per creare nuovi modelli di movimento che permettessero al lavoratore di stancarsi di meno e quindi di aumentare la produttività. Per ideare nuovi modelli di movimento, quest'ultimo veniva segmentato e in seguito ritrasformato per essere più efficiente, erano inoltre messi in atto degli esperimenti ergonomici affinché i movimenti fossero sempre più efficaci ed economici. A causa dei costi e dei tempi di realizzazione elevati, il *motion study* fu fallimentare negli Stati Uniti.

Per una ricostruzione dettagliata delle teorie dei coniugi Gilbreth, della loro diffusione in Russia e della loro interazione con la biomeccanica e lo straniamento si veda la tesi di laurea in sociologia dello spettacolo (relatore Prof. M. De Marinis) di F. Isidoro, *Mejerchol'd e il taylorismo visivo: una rilettura della biomeccanica teatrale*, tesi di laurea Università degli Studi di Bologna, giugno 2011.

si fondano sullo sviluppo delle competenze di base di equilibrio, precisione e destrezza all'interno dello svolgimento di una specifica azione fisica rappresentativa. I movimenti rallentati, prolungati, allungati anticipano così il compito finale dell'attore sul palcoscenico: risvegliare il pubblico e incoraggiarlo a impegnarsi consapevolmente nella visione della realtà straniata. Tali teorizzazioni vengono riprese e sviluppate fino ai giorni nostri dalla biomeccanica di Bogdanov - allievo di Kustov, a sua volta allievo di Mejerchol'd - il quale mantiene un forte legame con l'idea di straniamento poiché, lottando contro l'inconscio, la sua biomeccanica si concentra sulla consapevolezza dei movimenti degli attori e sull'eliminazione degli automatismi e dei tic, ossia di ogni azione automatizzata o inconsapevole.<sup>16</sup>

Sempre nell'ambito del teatro, come Šklovskij, anche Bertolt Brecht in *Breviario di estetica teatrale*<sup>17</sup> inizia la propria riflessione sullo straniamento a partire dalle grandi invenzioni della seconda rivoluzione industriale e dalla riproducibilità meccanica degli oggetti; a differenza del critico russo, egli definisce il concetto di straniamento come un insieme di tecniche performative che porta alla rappresentazione teatrale esplicita delle contraddizioni di un personaggio - riflettendo quelle dell'epoca contemporanea e spingendo a una visione altra della realtà - possibile solamente tramite il processo di defamiliarizzazione e di ogni tipo di pratica sperimentale. Se per Šklovskij lo straniamento è un procedimento letterario ben preciso che caratterizza l'arte in sé, per Brecht risulta invece essere un effetto al servizio della presa di coscienza politica del fruitore.<sup>18</sup> Prendendo in considerazione entrambe le prospettive appena evocate, in *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Nicolò Scaffai<sup>19</sup> sottolinea la portata cognitiva dello straniamento, intendendolo come ribaltamento prospettico e ricollegandolo ai procedimenti narrativi complementari della naturalizzazione e della defamiliarizzazione. Proprio come lo spaesamento, anche lo straniamento ha allora diversi ambiti di risonanza, suscitando l'interesse di critici quali Carlo Ginzburg, che ripercorre la presenza del procedimento straniante ben prima della sua teorizzazione šklovskiana,<sup>20</sup> ma anche di filosofi come Carlo Gabbani.<sup>21</sup> Quest'ultimo ricostruisce la complessità del procedimento e ne sottolinea l'intenzionalità, lo stupore per il mondo (e non il suo contrario, il distacco), il disvelamento della 'verità', l'enigmaticità, il binomio costituito dal riconoscimento e dal mancato riconoscimento, la risonanza della sfera affettiva ed emotiva (non solamente di quella epistemologica). Gabbani tuttavia si sofferma sulla concezione dello straniamento come effetto, e non come procedimento, dando spessore alla sua portata filosofica e accantonandone quella letteraria. Risultano particolarmente interessanti due elementi del suo lavoro: in primo luogo la messa in discussione della creazione volontaria dell'effetto straniante (ossia a volte l'autore potrebbe provocare un effetto di straniamento a propria insaputa) e dell'assolutezza della ricezione dello straniamento (ovvero in epoche diverse sarebbero diversi gli effetti percepiti come stranianti); in secondo luogo, risulta fondamentale l'avvicinamento dell'effetto di straniamento all'idea dello spaesamento tramite l'evocazione di figure emblematiche - alcune delle quali emergeranno anche nel corso della sezione tematica. Secondo l'autore infatti 'possono essere in effetti portatori

---

<sup>16</sup> A proposito dello straniamento nella biomeccanica si veda J. Pitches, *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, London-New York, Routledge, 2006.

<sup>17</sup> B. Brecht, *Scritti teatrali II: 'L'acquisto dell'ottone'; 'Breviario di estetica teatrale' e altre riflessioni: 1937-1956*, trad. it. E. Castellani, R. Fertonani & R. Mertens, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>18</sup> Per un approfondimento a proposito dello straniamento in Šklovskij e in Brecht si veda S. Spampinato, "Sobri e ubriachi". Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: ostranenie, Verfremdung, alienazione', in: *eSamizdat*, XII (2019), pp. 39-49, <http://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/article/view/15/8> (10 dicembre 2020).

<sup>19</sup> N. Scaffai, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>20</sup> C. Ginzburg, 'Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario', in: idem, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998.

<sup>21</sup> C. Gabbani, 'Epistemologia, straniamento e riduzionismo', in: *Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova Serie)*, XVII (2011), pp. 95-134.

tipici, e non di rado involontari, di punti di vista dall'effetto straniante (per i più), ad esempio: lo straniero, il selvaggio, il marginale, il povero, il folle etc.'.<sup>22</sup>

Quelle che ci appaiono come le principali interpretazioni teoriche dello spaesamento e dello straniamento ben dimostrano come i due concetti, nati e sviluppatesi separatamente, vengano messi a confronto solo in epoca contemporanea e soprattutto in ambito filosofico. A eccezione di qualche critico che si occupa di letteratura di viaggio o di letteratura e paesaggio o migrazione o ancora cinema e migrazione (emblematico è il caso di Scaffai con il saggio citato), raramente le categorie di straniamento e di spaesamento vengono sollecitate in maniera incrociata o attraverso le loro interazioni.

Per tali ragioni abbiamo scelto di costruire la sezione tematica della rivista attraverso una linea duplice, da leggere al tempo stesso come asse teorico e percorso cronologico all'interno del quale potessero svilupparsi le riflessioni attorno a questi due concetti. Proprio per cercare di mostrare quanto e in che modo spaesamento e straniamento abbiano influenzato le produzioni narrative occidentali almeno a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo, in ottica comparata abbiamo optato per includere contributi che non si limitassero esclusivamente alla letteratura italiana, ma che, pur partendo spesso da tali esperienze - pensiamo agli articoli di Daniela Bombara su Rosina Muzio Salvo e Cettina Natoli, di Bianca Del Buono su Francesco Contarini, ma anche di Filippo Fonio su Luigi Gualdo, esempio pertinente per allargare il canone letterario nazionale - mostrassero esempi e campionature di altre lingue e letterature, come è il caso di Emanuela Ferragamo e del suo lavoro su Johann Gottfried Schnabel, ma anche, da un punto di vista differente, di Ellen Patat sulle viaggiatrici nel nord Europa e di Claudia Murru attraverso le sue riflessioni su Šklovskij esemplificate dall'analisi di un testo di Tarchetti.

Riteniamo sia opportuno partire da quest'ultimo contributo per descrivere il presente numero di *Incontri*, perché il lavoro di Murru, posto proprio all'inizio della sezione monografica, è stato concepito quale ulteriore introduzione teorica - complementare a quanto già espresso in queste pagine - necessaria prima di addentrarci negli altri esempi e nelle analisi puntuali dei testi. In tale ottica, abbiamo progettato la sezione come un'ampia riflessione teoretica sulle funzioni di spaesamento e straniamento, che vengono in seguito esplicate attraverso precisi casi di *close reading*, aventi la duplice funzione di mostrare applicazioni concrete degli assi teorici affrontati e di vere e proprie campionature all'interno di storie letterarie meno conosciute o analizzate finora con altri strumenti critici. Pur prendendo in esame l'opera di Igino Ugo Tarchetti, dunque ponendosi a livello cronologico direttamente nel diciannovesimo secolo, il contributo di Claudia Murru è fondamentale per comprendere alcuni snodi teorici centrali nelle interpretazioni letterarie di straniamento e spaesamento. L'autrice parte infatti dalla riflessione di Šklovskij secondo la quale lo straniamento è presente tutte le volte in cui una percezione comune viene sradicata dall'automatismo dell'esperienza e in cui si ha l'impressione di vedere per la prima volta un oggetto con il quale si intrattiene una relazione costante e abitudinaria. Lo straniamento risulta quindi una categoria interpretativa e cognitiva che trova la propria funzione nella creazione stessa dell'oggetto artistico tramite l'impiego e la combinazione di specifici procedimenti narrativi. A partire da queste considerazioni, alle quali l'autrice dedica la prima parte del suo saggio, è facile immaginare come il racconto fantastico - soprattutto nell'accezione che oggi, in chiave contemporanea e soprattutto a partire dall'area anglosassone, chiameremmo *weird*<sup>23</sup> - sia uno degli oggetti privilegiati da leggere alla luce delle teorie di Šklovskij, in particolare nella forma che il genere ha assunto verso la fine del diciannovesimo secolo, uno dei periodi nei quali è stato manipolato nelle modalità più interessanti. Lo stesso Šklovskij, come giustamente asserisce Murru, trae la maggior parte dei suoi esempi dai racconti di Tolstoj, mostrando come anche in narrazioni apparentemente razionali si possano celare strutture e modalità stranianti. Per avvalorare tale tesi, insistendo in chiave narratologica sulla differenza di conoscenza fra l'autore e il personaggio che sarebbe alla base di tale straniamento, l'autrice prende come esempio il racconto di

---

<sup>22</sup> Ivi., p. 101.

<sup>23</sup> M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2017.

Tarchetti *La lettera U. Manoscritto di un pazzo* del 1869. Si tratta di un tentativo perfettamente riuscito di rileggere l'opera (o un frammento dell'opera, che però va visto appunto come *exemplum* e non come eccezione) tarchettiana alla luce delle teorie, tra gli altri, di Šklovskij e Tomaševskij. Nel testo di Tarchetti sono diversi i registri che si sovrappongono: dalla malinconia all'ironia, dal surreale al fantastico ci troviamo all'interno di un'ibridazione (anche) di generi che ne contraddistinguono la forma. Ciò che però maggiormente interessa Murru, e che si rivela fondamentale per la tematica scelta per questa sezione, è la messa in atto dello straniamento. Nello scrittore, in particolare all'interno del racconto analizzato, lo straniamento è evidente nella costruzione di un'ossessione monomaniaca. Murru elenca un'ampia casistica di studi ottocenteschi sulla monomania (in particolare sulla monomania omicida) e non esita giustamente a proporre alcune parti dell'opera di Edgar Allan Poe come esempio della trasfigurazione letteraria di tale 'idea fissa'. Il dato più rilevante, alla luce della riflessione teorica accennata in precedenza ma anche nell'ottica dell'analisi del racconto di Tarchetti, consiste nella doppia funzione dello straniamento: l'autrice infatti lo considera, come detto, alla base della funzione creatrice, ma soprattutto, per quanto riguarda il personaggio principale di *La lettera U. Manoscritto di un pazzo*, ne mette in evidenza la forma volutamente contraddittoria e irrazionale. Lo straniamento può risultare anche una presa di distanza più o meno volontaria che aiuta a proiettare uno sguardo nuovo e a volte più lucido sul mondo, tanto da far scoprire funzioni inusuali per gli oggetti quotidiani. Murru a partire dal racconto di Tarchetti indaga, in modo complessivo la funzione nel genere del racconto fantastico di fine Ottocento, giungendo alla conclusione che in tale tipologia di testi ci troviamo spesso di fronte a una relazione univoca fra un soggetto che strania e un oggetto che viene straniato. Tale dinamica appare alle volte talmente rigida che l'unica soluzione all'impasse (come sarà il caso per il racconto di Tarchetti) è costituita dal rovesciamento completo fra soggetto e oggetto, in cui è quest'ultimo a farsi protagonista e a invertire il senso del rapporto.

Questo articolo, come detto, è stato posto all'inizio della sezione perché, pur parlando di un'opera specifica, affronta questioni teoriche essenziali che si rivelano fondamentali anche per comprendere meglio gli altri contributi. Ne è un esempio l'articolo di Emanuela Ferragamo, 'Naufragare per giardini: straniamento e spaesamento nel paesaggio utopico. Uno studio sul giardino nell'*Isola Felsenburg* di Johann Gottfried Schnabel', che ci riporta nella prima metà del Settecento, ma soprattutto attraversa un altro genere letterario, quello del racconto utopico, al quale applicare le funzioni di straniamento e spaesamento. Come asserisce la stessa autrice, le narrazioni utopiche del Settecento nascono su una base filosofica e pratica particolarmente propizia all'asse teorico preso in esame: le esplorazioni commerciali e coloniali, nonché i viaggi di scoperta e conquista, avevano portato scrittori e scrittrici a immaginare narrazioni in cui sperimentare un nuovo e diverso rapporto con il reale, a partire dalle percezioni del o della protagonista con l'ambiente circostante. Se Tarchetti giocava sullo straniamento del quotidiano, Schnabel lavora nella direzione opposta: il suo fortunato romanzo infatti è tutto impostato sul tentativo di addomesticare l'alterità (intesa come spazio, certo, ma anche come 'altro sé' che emerge in situazioni nuove) e sulla riflessione identitaria a partire dalla comprensione della molteplicità dell'io. Non a caso Ferragamo insiste sull'aspetto binario della narrazione schnabeliana, che vede da un lato l'immaginazione utopica prendere strade mai percorse, e dall'altro mostra i segni, marchiati dall'autore stesso, dell'aderenza alla realtà, esemplificati dai costanti riferimenti alle mappe e ai resoconti di viaggio dell'epoca. Anche gli oggetti di analisi individuati dall'autrice sembrano andare in questa direzione: nell'articolo infatti vengono presi in esame il giardino del patriarca Albert Julius, uno dei luoghi centrali dell'*Isola Felsenburg*, e per contrasto la foresta vergine che lo stesso Albert Julius attraversa durante le prime esplorazioni dell'isola. Luogo selvaggio e addomesticato, quindi, si parlano e si specchiano, creando nel personaggio - ma anche nel lettore - una sensazione di spaesamento resa attraverso un procedimento straniante e scaturita dall'ibridazione, se non proprio dal rovesciamento, dei due poli, che si configurano più oscuri e sfumati rispetto alle sue conoscenze e alle sue certezze iniziali. È proprio grazie allo straniamento - che Ferragamo associa qui al concetto più comune di

‘meraviglioso’ e, pur facendo anch’essa riferimento a Šklovskij, e che (come Ginzburg) destoricizza ritrovandolo anche in esempi della letteratura classica - che possiamo dare all’esperienza del protagonista e alla sua ‘visione’ del mondo nuovo una valutazione diversa. Poiché il romanzo parte da un viaggio - e poiché, come abbiamo visto, la letteratura utopica della prima metà del Settecento è legata a doppio filo ai viaggi di scoperta, commerciali e alle colonizzazioni -, anche lo spaesamento avrà qui un ruolo fondamentale. Ovviamente il ricorso al genere utopico - che presuppone un altrove, ma anche un altro tempo e molto spesso una nuova e diversa modalità di vita e di organizzazione e strutturazione della società, dunque di fatto un nuovo modo di guardare il mondo - rende in un certo senso ovvio l’impiego di straniamento e spaesamento. L’autrice giustamente riflette anche sul senso etimologico del termine ‘utopia’, che già quando fu coniato da Thomas More manteneva l’ambiguità del prefisso ‘u-’, da intendersi al tempo stesso come la riproduzione dell’avverbio ‘eu’ greco - scelta che avrebbe significato una valutazione positiva dell’utopia, intesa come ‘buon’ luogo - e come la ripresa del negativo ‘ou’, dunque letteralmente un non-luogo, un luogo che non esiste. Allo stesso modo, indagando in maniera specifica sulla descrizione del paesaggio e sulle relazioni che Albert Julius vi intrattiene, Ferragamo ragiona sul rapporto fra il personaggio principale e la natura, che viene rappresentata sia come tetanizzante che lussureggiante, laddove ‘terrore’ e ‘meraviglia’ possono acquisire significati opposti rispetto a quelli comunemente conosciuti. A partire da tali riflessioni, l’analisi del ‘giardino’ diventa l’oggetto privilegiato della ricerca nell’articolo, poiché è il luogo in cui il paesaggio dell’utopia è modellato. Il giardino, al di là delle analisi suggestive e puntuali operate dall’autrice, diventa, semplificando all’estremo il suo discorso, sia il luogo della negatività che quello della positività: a partire dalla sua descrizione, in realtà, è messa in evidenza l’ambiguità dello stesso progetto utopico settecentesco, che si mostra come estremamente reale e terrena, ma al tempo stesso necessitante di una forza superiore che regola le azioni e le relazioni umane. Prendendo spunto da alcune riflessioni di Agamben e di Merleau-Ponty, Ferragamo nella conclusione giunge a rendere esplicita la vocazione meta-spaziale del giardino così come descritto da Schnabel, ma soprattutto riscontra nell’ambiguità di tale costruzione letteraria il centro del proprio discorso teorico. Così il giardino è il luogo ‘in cui lo spirito si oggettiva e l’oggetto si spiritualizza’.<sup>24</sup> Una sorta dunque di rovesciamento fra soggetto e oggetto, proprio come avevamo osservato, da un punto di vista diverso e privilegiando lo straniamento e il suo rapporto con la letteratura fantastica, nel racconto *La lettera U. Manoscritto di un pazzo* di Tarchetti analizzato da Claudia Murru.

Del contesto internazionale, sempre analizzato attraverso la specula della letteratura odeporica, si occupa anche Ellen Patat nel suo contributo sullo spaesamento per le viaggiatrici europee nell’Europa del nord nel XIX secolo. In tal caso l’autrice opta per un’analisi di genere, con riflessioni sulla nozione di letteratura femminile non dissimili da quelle che ritroveremo nell’articolo di Emanuela Ferragamo sulle scrittrici siciliane, attraverso lo studio di un corpus che annovera Ida Laura Pfeiffer con *Visit to Iceland and Scandinavia North* (1853),<sup>25</sup> Carla Serena e il suo *Mon voyage: souvenirs personnels. De la Baltique à la Mer Caspiene* (1881),<sup>26</sup> Mrs Alec-Tweedie con *A girl’s ride in Iceland* (1889),<sup>27</sup> ed Elisa Cappelli con *In Svezia. Impressioni di viaggio. Libro per la gioventù* (1902).<sup>28</sup>

Patat approfondisce il ‘mito’ del nord mostrandolo come una costruzione culturale artificiale, attraverso il raffronto fra le varie versioni dei viaggi pubblicate dalle autrici esaminate. Già dalla presentazione delle quattro scrittrici del corpus, possiamo notare come le dinamiche di straniamento coinvolgano vari aspetti della loro scrittura: dall’impiego e dalla scelta della lingua letteraria alle modalità di pubblicazione, dalla scelta dei temi alla

---

<sup>24</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Milano, Guerini Associati, 2005, p. 12.

<sup>25</sup> I. Pfeiffer, *Visit to Iceland and Scandinavian North*, London, Ingram, Cooke and Co., 1853.

<sup>26</sup> C. Serena, *Mon voyage: souvenirs personnels. De la Baltique à la Mer Caspiene*, Paris, Maurice Dreyfous, 1881 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28629p/f1.image.textelimage> (29 marzo 2020).

<sup>27</sup> E. B. Alec-Tweedie, *A Girl’s Ride in Iceland*, London, Horace Cox, Windsor House, Bream’s Buildings, E.C., 1894.

<sup>28</sup> E. Cappelli, *In Svezia. Impressioni di viaggio. Libro per la gioventù*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1902.

discrepanza fra aspettative e realtà del viaggio. Attraverso i diari di viaggio, Patat identifica le varie forme di spostamento e allontanamento presentate ai lettori. Il termine 'spostamento' va qui inteso come una condizione di 'estraneità', mentre per 'straniamento' l'autrice considera la riformulazione narrativa di tale consapevolezza. Con un approccio comparativo, che si concentra sulle soluzioni testuali e semantiche adottate dalle quattro scrittrici e che tiene conto dell'interdipendenza di viaggio e scrittura e di spazio e persone, il contributo evidenzia gli spostamenti reali che derivano da fattori sociali, culturali, geografici, e differenze di genere.

L'analisi congiunta di straniamento e spaesamento è invece alla base della ricerca di Bianca Del Buono confluita nell'articolo "Coi libri o col mondo?". Effetti di straniamento e spaesamento mancato nel *Viaggio e maravigliose* di Francesco Contarini'. Anche in questo caso ci muoviamo all'interno dell'asse, particolarmente fervido dal punto di vista critico come riconosce la stessa autrice al principio del suo saggio, costituito dalla riflessione sui legami fra straniamento ed esperienze di viaggio. L'opera al centro dell'analisi critica, come si evince fin dal titolo, è il *Viaggio e maravigliose avventure d'un veneziano ch'esce per la prima volta dalle lagune e si reca a Padova e a Milano* di Francesco Contarini, pubblicato nel 1818. Ci troviamo dunque già nel XIX secolo, progredendo lungo quel percorso cronologico - al netto di alcune eccezioni - cui accennavamo in precedenza. Il testo di Contarini è particolarmente interessante perché si pone al crocevia di tre generi diversi: il romanzo finzionale nella sua forma più comune, il resoconto di viaggio (con tutte le ambiguità e contraddizioni che l'impiego di tale genere può comportare, come abbiamo avuto modo di constatare nell'articolo di Emanuela Ferragamo dedicato a Schnabel), ma al tempo stesso, e soprattutto, l'*anti-récit de voyage*, come acutamente fa notare Del Buono. Anche la scelta da parte di Contarini di rifiutare per le sue opere l'uso artificioso di un linguaggio classico e arcaicizzante, nonché il suo posizionamento in favore di battaglie culturali e linguistiche anti-pedantesche, tratteggia un autore pronto a scardinare gli stereotipi e i luoghi comuni del genere e a operare una riflessione autonoma e originale sugli effetti stranianti e spaesanti. Del Buono inoltre riesce a ricostruire in poche ma estremamente esaustive righe l'atmosfera letteraria dell'epoca, durante la quale il genere della letteratura di viaggio iniziava a diventare dominante: risultano particolarmente interessanti, soprattutto se osservati con uno sguardo contemporaneo, le traduzioni di Contarini effettuate per la collana di Sonzogno *Raccolta dei viaggi più interessanti eseguiti nelle varie parti del mondo*, in particolare quella dedicata al *Primo viaggio di F. Le Vaillant nell'interno dell'Africa pel Capo Buona Speranza tradotto da F. Contarini ex patrizio veneziano*, per la cui prefazione si trova a tradurre un ritratto molto poco lusinghiero della maggior parte degli scrittori di viaggio, definiti 'scrittori d'esagerazioni'.<sup>29</sup> Nel caso di Contarini, seguendo la struttura costruita da Del Buono, si dimostra utile soffermarsi sul genere letterario utilizzato, perché lo straniamento nell'autore nasce proprio dall'ibridazione fra generi diversi e dalla particolare pratica intertestuale impiegata. L'autrice infatti, riprendendo alcune teorizzazioni di Šklovskij, considera la parodia come una specifica forma di straniamento, e vede nel genere parodico un campo di applicazione privilegiato di diverse forme di intertestualità. In questo senso il *Viaggio e maravigliose* di Contarini viene letto come testo straniante e straniato: la metatestualità, le riscritture, la risemantizzazione dei nuclei narrativi preesistenti portano alla creazione di un narratore-personaggio il cui statuto parodico è costantemente messo in evidenza. Interessante inoltre il discorso di Del Buono concernente il rapporto di Contarini con il canone della letteratura di viaggio, canone che viene al tempo stesso sottolineato, rispettato e superato, all'interno di un percorso autoriale e intellettuale, come detto, molto più ampio della singola pubblicazione e che riguarda anche la sua collaborazione con la collana di Sonzogno. Da una parte infatti troviamo riferimenti al resoconto di viaggio settecentesco (in forme non dissimili da quelle osservate per Schnabel) e ai 'classici' del genere; dall'altra invece ci rendiamo conto dell'intento parodico dell'autore, pronto a creare una commistione di generi

---

<sup>29</sup> F. Levaillant, Premessa a *Primo viaggio di F. Le Vaillant nell'interno dell'Africa pel Capo Buona Speranza tradotto da F. Contarini ex patrizio veneziano*, Milano, Sonzogno, 1816, pp. IX-X.

utilizzando la finzione romanzesca e non abdicando mai all'intento parodico, azione che ovviamente rende la ricezione del testo per lo meno duplice, poiché il libro sembra sempre proporre due o più livelli di lettura e interpretazione, talvolta contrastanti. Nel penultimo paragrafo del saggio, l'autrice si sofferma su un aspetto a nostro avviso essenziale riguardante le narrazioni di viaggio, che lega giustamente al processo di straniamento: lo 'sguardo altro' inattendibile. Al di là delle modalità con le quali Contarini costruisce tale 'inattendibilità' (anche in questo caso riprendendo, riscrivendo e modificando i modelli), il discorso di Del Buono si rivela particolarmente interessante se 'spostato' cronologicamente qualche decennio più avanti, durante il primo colonialismo italiano in Africa, nel quale tale meccanismo di inattendibilità, che in Contarini è parodico e spesso esplicitato, viene invece coscientemente celato per creare una presunta scientificità dello sguardo del viaggiatore-scrittore. Tornando alle categorie centrali di questo numero, risulta interessante notare come in questo testo sia presente anche il procedimento di spaesamento: l'autore in tal caso trasforma la geografia e la topografia reali in funzione delle proprie aspettative e dei propri desideri. Si crea dunque, all'interno della scrittura, una sorta di realtà alternativa, in cui i luoghi non sono mai quelli reali, in cui nulla è dove dovrebbe davvero essere, ma che viene anche artificialmente forzata da Contarini stesso per risultare il più possibile aderente alle proprie aspettative. Il discorso sull'importanza della ricezione, già accennato poc'anzi, si rivela nuovamente necessario per comprendere a pieno la poetica dello scrittore: Del Buono infatti nella conclusione parla di un 'effetto di spaesamento' che sarebbe rivolto ai lettori contemporanei di Contarini, creando in tal modo un efficace meccanismo di modifica del genere odepórico e della sua ricezione nel XIX secolo, volto a metterne in crisi alcuni elementi fino a quel momento considerati inscalfibili.

Rimaniamo nel XIX secolo, in particolare nella letteratura risorgimentale, per ampliare e proseguire cronologicamente il nostro discorso. 'L'amour fou tra straniamento e spaesamento in due scrittrici siciliane: Rosina Muzio Salvo e Cettina Natoli' di Daniela Bombara, infatti, prende in esame la scrittura femminile durante il Risorgimento - attraverso due opere che rappresentano un piccolo asse cronologico a sé stante, essendo state pubblicate rispettivamente nel 1845 (*Adelina* di Muzio Salvo) e nel 1886 (*Margherita Royn* di Natoli) - dispiegandola attraverso i processi di straniamento e spaesamento espressi nei due romanzi del corpus. Per raggiungere il suo obiettivo critico, Bombara non esita, come ammette esplicitamente, a effettuare una forzatura cronologica individuando il proprio punto di vista privilegiato nell'*amor fou* descritto dalle due scrittrici, anche se tale teorizzazione è stata formulata - almeno nell'accezione impiegata dall'autrice - da André Breton in *L'amour fou*<sup>30</sup> nel pieno del XX secolo, dunque diversi decenni dopo la pubblicazione dei romanzi di Muzio Salvo e Natoli. Affrontando in ordine cronologico in primo luogo *Adelina* di Muzio Salvo, Bombara ritrova nelle vicende biografiche della scrittrice alcuni aspetti di quello straniamento che sarà in seguito osservabile nella sua opera. La scrittrice siciliana infatti decide, all'età di ventotto anni, di abbandonare il coniuge - si trattava di un matrimonio nobile, d'altra parte proveniva lei stessa da una famiglia nobile siciliana - per dedicarsi integralmente alla scrittura e all'attività letteraria. In tal caso lo straniamento è costituito dal fatto che l'atto in sé non costituisce un peccato, perché alla base dell'abbandono del tetto coniugale e del marito non vi è alcuna relazione adulterina. Non vi è dunque nessuna legge che possa vietarle tale scelta, ma l'atto è talmente scandaloso - proprio perché esterno, e non contrario, alla giurisprudenza e alla morale comune dell'epoca, dunque al di fuori del paradigma di valori condiviso - che i biografi del tempo si vedono costretti a inventarsi la morte del marito per giustificare l'attitudine di Muzio Salvo. Tale comportamento, lungi dall'essere un semplice aneddoto biografico, si rivela in realtà indicativo dell'attitudine nonché dell'ideologia della scrittrice, molto attiva anche come giornalista e autrice impegnata, soprattutto pronta a creare una rete intellettuale di scrittrici siciliane, ma non solo, intente a rendere più forte la presenza femminile nel dibattito pubblico. Il suo romanzo, il primo pubblicato da una scrittrice

---

<sup>30</sup> A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

siciliana, riprende, per genere letterario (il romanzo epistolare) e struttura narrativa, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo; essa tuttavia dà una maggiore importanza al personaggio femminile e utilizza lo straniamento e lo spaesamento come puntelli per affermare la propria originalità e diversità. Adelina, protagonista della narrazione, viene definita 'fredda' dal suo innamorato Carlo, ma è proprio tale presunta freddezza a risultare straniante: Adelina in realtà cerca una perfetta fusione (ideale e proprio per questo irraggiungibile) fra estasi dei sensi e purezza del sentimento. Il suo apparire distaccata indica un preciso posizionamento del personaggio, che, da un luogo al tempo stesso esterno e interno alla relazione, ne analizza con precisione le dinamiche, cercando anche di comprendere, in maniera quasi morbosa, la psicologia intima dell'amato. Se il modello di Adelina è riscontrabile nella Teresa foscoliana, Bombara giustamente ritrova anche in fonti più antiche, fatte risalire addirittura al Medioevo, dei riferimenti essenziali. Anche in tal caso, come osservato in Contarini, la pluralità delle fonti alla base della narrazione e la capacità dell'autrice di giocare con le tracce metatestuali, ibridandole e riscrivendole in maniera non convenzionale (la pluralità di voci, assente in Foscolo, ne è un esempio eloquente), rappresenta un elemento di forte straniamento. Lo spaesamento invece è dato dalla dislocazione dell'amore fra i due giovani, in cui i luoghi e le esigenze reali di una società che appare sempre più cinica e distante dagli ideali di purezza sentimentale di Adelina entrano nella loro relazione fino a palesarne l'impossibilità politica, dettata dal contesto socio-economico e culturale piuttosto che dall'evoluzione del sentimento della coppia. Anche Cettina Natoli in *Margherita Royn* mette in scena un amore impossibile, a prima vista attraverso una struttura più classica, in cui la ricca e nobile Margherita si innamora del povero artista Riccardo Olivieri, riportando sulla carta le divisioni sociali che osservava, dal punto di vista della nobiltà alla quale l'autrice apparteneva, nella Sicilia dei decenni immediatamente successivi all'unità d'Italia. In questo caso, così come nel romanzo precedente, data l'impossibilità fisica e fattuale della relazione, il rapporto si sviluppa in forma epistolare, dando dunque all'atto della scrittura l'onere di ricreare una realtà alternativa. Questo contrasto, che Bombara giustamente definisce 'frizione', fra immaginazione e realtà, serve inoltre a Natoli per dare ai due termini delle accezioni diverse da quelle comunemente intese. Chi pensa a una semplice opposizione binaria fra una realtà impossibile e un mondo immaginario in cui i desideri della coppia vengono infine realizzati, si troverebbe infatti spiazzato. Il luogo dell'immaginazione (e dunque, per metonimia, il luogo della scrittura) è sì uno spazio aperto a possibilità alternative, ma diviene al tempo stesso uno spazio di falsificazione e menzogna, contribuendo a rendere la realtà ancora più complessa. Da qui nasce lo straniamento del testo, che si sviluppa attraverso contrasti costanti (pieno-vuoto, inattività-azione, sentimentalismo-freddezza) che però hanno spesso la funzione di capovolgere o almeno di complicare il loro significato più comune.

L'articolo finale di Filippo Fonio, 'Straniamenti e spaesamenti di Luigi Gualdo', rimane nella seconda metà del XIX secolo analizzando l'opera dello scrittore, troppo facilmente considerato 'dilettante' nonostante (o proprio a causa) le alte referenze (fra le quali risaltano Mallarmé, Bourget e Capuana), probabilmente per via dell'esplicito autobiografismo dei suoi scritti. In tal caso la nozione di straniamento è approfondita attraverso due assi teorici: da una parte l'analisi è tutta interna all'opera di Gualdo e concerne la relazione fra proiezione ideale e realtà, particolarmente importante e delicata in un autore che fa, come detto, dell'autobiografismo esasperato la cifra tematica della propria produzione; dall'altra lo straniamento è dato anche dal particolare posizionamento di Luigi Gualdo all'interno delle due letterature di afferenza, quella italiana e quella francese, che include ovviamente anche delle problematiche legate alla percezione e in maniera più specifica alla ricezione nei due Paesi. In tal modo, Fonio mostra sapientemente come un semplice spostamento geografico e linguistico possa rimettere in discussione un'intera produzione letteraria, composta ovviamente anche di riferimenti intertestuali, influenze, varianti apportate alla luce di una collaborazione o di una relazione professionale con un protagonista di una o dell'altra cultura.

Abbiamo posto in esergo il saggio di Fonio perché a nostro avviso, oltre a ‘chiudere’ cronologicamente la sezione tematica, tale articolo apre una discussione interessante sulla problematica del canone letterario nazionale (ma anche della sua modifica e/o del suo superamento, ovviamente), che è a ben vedere uno dei centri teorici del nostro discorso. Le nozioni di spaesamento e straniamento, per lo meno nell’accezione con la quale le abbiamo prese in considerazione per il nostro lavoro, hanno varie funzioni all’interno dello studio della letteratura moderna e contemporanea, una delle quali è proprio quella di costituirsi come strumento metodologico innovativo all’interno degli studi letterari. Attraverso il prisma di straniamento e spaesamento, infatti, è possibile studiare la letteratura occidentale, almeno dal Settecento a oggi, in una chiave diversa e originale, al di là delle correnti letterarie principali e dello studio dei contesti nazionali.

La sezione di questo numero della rivista *Incontri*, pur partendo principalmente da esempi italiani (a parte l’articolo su Schnabel tutti gli altri contributi annoverano esempi appartenenti alla letteratura italiana), spazia attraverso un contesto internazionale più vasto, mostrando come, in determinati periodi storici, alcuni *topoi* letterari siano comuni a culture e lingue diverse e come sia possibile riflettere a partire dall’individuazione di nozioni precise su un nuovo modo di intendere la letteratura.

**Daniele Comberciati** è professore associato di italianistica all’Université Paul-Valéry Montpellier 3. Si occupa di letteratura italiana contemporanea, teoria postcoloniale, fantascienza e romanzo grafico. Fra le sue pubblicazioni: *Scrivere nella lingua dell’altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)* (Peter Lang, 2010); *‘Affrica’. Il mito coloniale italiano attraverso i libri di viaggio di esploratori e missionari dall’Unità alla sconfitta di Adua [1861-1896]* (Cesati, 2013); *‘Nessuna città d’Italia è più crepuscolare di Roma’. Le relazioni fra i simbolisti belgi e il cenacolo romano di Sergio Corazzini* (Bruxelles, Peter Lang, 2014); *Un autre monde est-il possible ? Bandes dessinées et science-fiction en Italie, de l’enlèvement d’Aldo Moro jusqu’à aujourd’hui* (Quodlibet, 2019). Insieme a Simone Brioni ha pubblicato *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film* (New York, Palgrave Macmillan, 2019) e *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana* (Milano, Mimesis, 2020).

Université Paul-Valéry Montpellier 3 - UFR2  
Route de Mende  
34090 Montpellier (Francia)  
daniele.comberciati@univ-montp3.fr

**Alessandra Giro** è dottoressa di ricerca in Studi linguistici e letterari in cotutela tra l’Università degli Studi di Udine e l’Université Paul-Valéry Montpellier 3; a gennaio 2020 ha ottenuto l’abilitazione per lo svolgimento delle funzioni di *Maître de conférences*. Nel 2020 è stata assegnista di ricerca presso l’Università degli Studi di Udine e Aix-Marseille Université grazie a un finanziamento europeo (FSE) erogato dal progetto HEaD-Op3 per la ricerca *Spaesamento e straniamento nella rappresentazione letteraria del Monte Ventoso (da Petrarca a Michaël La Chance)*. Attualmente è insegnante a contratto presso l’Université Paul-Valéry Montpellier 3. Si occupa principalmente di letteratura italiana contemporanea e comparata e di letteratura di viaggio, portando un’attenzione particolare a questioni che coinvolgono la narratologia e la transdisciplinarietà.

Université Paul-Valéry Montpellier 3 - UFR2  
Route de Mende  
34090 Montpellier (Francia)  
alessandra.giro@univ-montp3.fr

## Una ripetizione straniante L'idea fissa in un racconto di I.U. Tarchetti

Claudia Murru

Le teorie contemporanee sul fantastico in letteratura si sono spesso servite del concetto di straniamento formulato da Viktor Šklovskij per cogliere il potenziale deformante dei racconti fantastici. L'accostamento tra fantastico e straniamento non stupisce se si considerano i tentativi di definizione che da Castex in poi hanno caratterizzato la storia critica del fantastico; se cioè si assume la cifra di questi racconti in una 'intrusione del mistero nel quadro della vita reale',<sup>1</sup> in una 'rottura dell'ordine riconosciuto',<sup>2</sup> o più in generale nella messa in scena di uno 'scandalo', che costringe a una revisione profonda e radicale del quotidiano. Se non si chiamano in causa le teorie contemporanee sul fantastico, anche seguendo il solco della ricezione francese di E.T.A. Hoffmann,<sup>3</sup> - e quindi le riflessioni che condussero a partire dagli anni Trenta del diciannovesimo secolo all'accezione di fantastico come meraviglioso quotidiano, borghese o positivo<sup>4</sup> - lo straniamento appare dunque in questo contesto come tentativo di non 'dare per scontata la realtà',<sup>5</sup> come processo di sospensione del giudizio ordinario sui fenomeni e sugli oggetti, ricostruzione del loro 'aspetto enigmatico'.<sup>6</sup> Le riflessioni formulate da critici e scrittori francesi in risposta all'idea di un *fantastic mode of writing* elaborata da Walter Scott intorno alla narrativa hoffmanniana<sup>7</sup> restituiscono in maniere diverse il profilo di un modo narrativo che fa

<sup>1</sup> P.G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

<sup>2</sup> R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 90.

<sup>3</sup> Che il concetto di *fantastico* letterario sia l'esito della circolazione delle traduzioni francesi di Hoffmann è un dato ampiamente riconosciuto anche dai critici e dagli scrittori dell'epoca. Il legame è già riscontrabile nei dizionari di qualche decennio successivi agli anni della *vogue* hoffmanniana, come il *Bescherelle* (1856), dove il fantastico è dato come quel 'genre de littérature, le conte, cultivé avec succès par l'allemand Hoffmann', o il *Littré* (1872), dove si parla di un genere di racconti 'mis en vogue par l'allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle'. La bibliografia sul fantastico è vastissima. Per una panoramica degli studi sul fantastico italiano dagli anni Ottanta a oggi rimando al bilancio critico a cura di S. Lazzarin: *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata dal 1980 a oggi*, Milano, Mondadori, 2016.

<sup>4</sup> Per una indagine sulla prima fase della ricezione di Hoffmann in Francia e un'analisi delle riflessioni sul concetto di fantastico nelle riviste del periodo immediatamente successivo, rimando allo studio di E. Teichmann, *La fortune de Hoffmann en France*, Paris, Minard, 1961.

<sup>5</sup> C. Ginzburg, 'Straniamento', in: idem, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 25.

<sup>6</sup> V. Šklovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano, Mursia, 1982, p. 30.

<sup>7</sup> W. Scott, 'On the supernatural in fictitious compositions, and particularly on the works of E.T.A. Hoffmann', in: *Foreign Quarterly Review*, 1 (1927). Sebbene Scott sia il primo, nel 1827, a certificare l'esistenza di un nuovo modo narrativo, da lui definito *fantastic mode of writing*, è in Francia che gli spunti intorno al fantastico vengono accolti: dalle reazioni alla critica di Scott e in difesa del valore dell'opera di Hoffmann, si sviluppa nei cenacoli francesi un discorso intorno al concetto di fantastico in letteratura al quale partecipano traduttori, scrittori, critici letterari. Per una introduzione al saggio

dell'ordinario, del consueto e del banale la scaturigine stessa dell'ignoto e del sovrannaturale. Da questo punto di vista, si potrebbe perfino suggerire che il concetto di fantastico in una delle sue prime elaborazioni nel contesto romantico francese, ovvero in quanto capacità di esercitare un occhio visionario sulle cose - di 'voir les choses sous leur aspect fantastique', per ripetere l'espressione di Nodier a proposito di colui che è stato a lungo considerato il precursore di un fantastico francese, Jaques Cazotte<sup>8</sup> - possa essere inteso come una delle possibili e molteplici declinazioni di quel processo del 'vedere per la prima volta'<sup>9</sup> che è alla base della definizione di straniamento elaborata da Šklovskij ne *L'arte come procedimento* (o come *artificio*) [*Iskusstvo kak priëm*].<sup>10</sup> Del resto, è stata messa in luce la versatilità del concetto di *ostranenie*, dovuta in parte allo stesso procedere asistemático del pensiero critico di Šklovskij, alla generale tendenza della sua *Teoria della prosa* 'verso l'annotazione, il taccuino', e alla 'concreta derivazione dei saggi da una elaborazione frammentaria';<sup>11</sup> una versatilità fortunata dal momento in cui ha permesso, come è stato osservato, un'applicazione di questo strumento critico a 'contesti e mezzi espressivi differenti'.<sup>12</sup>

Si tratterebbe tuttavia, nel caso del fantastico, di uno straniamento portato all'estremo, la messa in scena di un limite che se da una parte mira a 'gettare un dubbio su una qualsiasi realtà familiare',<sup>13</sup> da un'altra parte ricompone questo dubbio nel cuore stesso del rapporto tra l'osservatore e l'oggetto osservato, con degli effetti di 'incertezza intellettuale' e di spaesamento che avvicinano lo straniamento al concetto di perturbante formulato da Jentsch e da Freud.<sup>14</sup> Senza volersi addentrare nel problema di una definizione delle poetiche del fantastico, in questo contributo ci si vuole domandare, attraverso l'analisi di un racconto di Tarchetti, dove risieda il punto di tale scarto, la piega che rende visibile nei racconti, in ragione delle strategie narrative che vengono adoperate, il momento in cui lo straniamento cessa di essere inteso come un 'mezzo per conoscere',<sup>15</sup> votato anche alla conquista di una postura critica, e assume invece la forma di un disorientamento radicale; non più un modo attivo della conoscenza dunque, ma un suo inciampo, entro il quale si crea uno spazio narrativo per l'emergere dell'ignoto, del mostruoso, del magico.

### Straniamento e punto di vista eccentrico

Šklovskij concepisce lo straniamento [*ostranenie*], ancora prima che nell'accezione di un procedimento narrativo, come il processo che definisce l'essenza stessa della creazione artistica in quanto 'manipolazione di *priemy* [procedimenti]'.<sup>16</sup> Šklovskij parte dall'idea che alla base della percezione vi sia un processo di economia delle energie che rende gli oggetti riconoscibili solo attraverso uno o pochi tratti, come se

---

scottiano rimando all'introduzione di C. Bordoni alla traduzione italiana: W. Scott, *Del soprannaturale nel romanzo fantastico*, a cura di C. Bordoni, Cosenza, Pellegrini Editore, 2004.

<sup>8</sup> C. Nodier, 'M. Cazotte', in: idem, *Contes*, Paris, Garnier, 1979, p. 600.

<sup>9</sup> V. Šklovskij, 'L'arte come procedimento', in: idem, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 13.

<sup>10</sup> Pubblicato nel 1917, il saggio confluisce in seguito nel primo capitolo di *Teoria della prosa* (1925).

<sup>11</sup> C.G. de Michelis & R. Oliva, 'Avvertenza dei traduttori', in: Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., pp. XXV-XXVI.

<sup>12</sup> M. Morabito, '101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi', in: *eSamizdat*, XII (2019), p. 12.

<sup>13</sup> G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione*, Udine, Mimesis, 2018, p. 94.

<sup>14</sup> Raissa Raskina ha messo in evidenza le affinità tra il concetto di perturbante freudiano e l'*ostranenie* di Šklovskij. Raskina ipotizza che si possa parlare di una teoria del perturbante rigorosamente non freudiana nella cultura russa del Novecento, che ha le sue radici nelle ricerche sul tema del grottesco avviate negli anni Dieci da Vsevolod Mejerchol'd (poi riprese da Sergej Ėjzenštejn), e continua con le riflessioni di Šklovskij sullo straniamento. Cfr. R. Raskina, 'L'estraneità del familiare: grotesk, ostranenie, perturbante', in: *Ricerche slavistiche*, 12, 58 (2014), pp. 323-340.

<sup>15</sup> Šklovskij, 'Sulla prefazione, in genere', in: idem, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, p. X.

<sup>16</sup> I. Aletto, 'Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale e sull'eternità del passato. Viktor Šklovskij e Sergej Ėjzenštejn', in: idem, *eSamizdat*, XII (2019), p. 21.

si avesse in mente sempre solo la superficie dell'oggetto, per cui esso 'passa vicino a noi come imballato'.<sup>17</sup> Questa abitudine alla visione automatizza il processo percettivo al punto che gli oggetti visti più volte cominciano a essere percepiti attraverso un riconoscimento, tale per cui 'la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie, la paura della guerra'.<sup>18</sup> Scopo dell'arte è dunque quello di sottrarre gli oggetti all'automatismo della percezione, mostrandoli come se venissero visti per la prima volta; si tratta in altre parole di 'far sì che la pietra sia di pietra', di attuare uno spostamento dell'oggetto dal riconoscimento alla visione, dal 'sapere' al 'vedere': 'l'arte è una maniera di sentire il divenire dell'oggetto, mentre il già compiuto non ha importanza nell'arte'.<sup>19</sup> Il procedimento straniante mirerebbe quindi a sottrarre i fenomeni dalla sfera dell'automatismo, a instaurare una distanza da quel processo di riconoscimento per il quale 'l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo ma non lo vediamo'.<sup>20</sup>

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali dell'attenzione, vediamo che, diventando abituali, le azioni diventano automatiche. Così 'per esempio' passano nell'ambito dell'inconsciamente automatico tutte le nostre esperienze; se uno ricorda la sensazione che ha provato tenendo in mano per la prima volta una penna, o parlando per la prima volta una lingua straniera, e confronta quest'azione con quella che prova ora, ripetendo l'azione per la decimillesima volta, sarà d'accordo con noi.<sup>21</sup>

Se lo straniamento si configura da questo punto di vista come il procedimento che definisce l'arte in quanto tale, in letteratura possono darsi particolari strategie di manipolazione del materiale verbale e semantico finalizzate a complicare la forma e a stimolare una riflessione più libera sulle cose rappresentate e sulla rappresentazione stessa. Nota a tal proposito Fredric Jameson che lo straniamento

permette la creazione di una gerarchia all'interno dell'opera letteraria stessa. Nella misura in cui lo scopo ultimo dell'opera d'arte è dato in anticipo - ovvero il rinnovamento della percezione, il vedere il mondo improvvisamente in una nuova luce, in un modo nuovo e inatteso - gli elementi e le tecniche (o i *priemy*) dell'opera saranno allora tutti impostati verso questo fine. Le tecniche secondarie si rivelano, nella terminologia di Šklovskij, come motivazione di quelle tecniche essenziali che permettono in primo luogo la percezione rinnovata'.<sup>22</sup>

Gli esempi di queste 'tecniche secondarie' portati da Šklovskij sono tratti in gran parte dall'opera di Tolstoj. Uno di questi riguarda l'adozione di un punto di vista inedito, come a esempio nel caso celebre del *Cholstomer. Storia di un cavallo*, dove lo straniamento passa attraverso lo sguardo e la prospettiva di un cavallo: l'artificio, secondo Šklovskij, consente a Tolstoj una serie di riflessioni nuove sul rapporto dell'uomo con la proprietà, per mostrare la vita umana come 'un assurdo cimitero, in cui gli uomini sotterravano con cura cadaveri putrefatti deposti in casse lussuose';<sup>23</sup> o ancora, in *Guerra e pace*, la battaglia di Borodino è resa 'strana' poiché descritta dal punto di osservazione di Pierre, di qualcuno, cioè, che non sa nulla d'arte militare.<sup>24</sup>

L'adozione di un punto di vista insolito è uno dei modi attraverso i quali, per Šklovskij, è possibile de-familiarizzare le cose, guardare criticamente le convenzioni e le istituzioni 'come fenomeni strani e opachi, svuotandoli di significati che vengono

---

<sup>17</sup> Šklovskij, 'L'arte come procedimento', cit., p. 11.

<sup>18</sup> Ivi, p. 12.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ivi, p. 13.

<sup>21</sup> Ivi, p. 10.

<sup>22</sup> F. Jameson, 'La proiezione formalista', in: idem, *eSamizdat*, XII (2019), p. 80.

<sup>23</sup> Šklovskij, 'Simile e dissimile', cit., p. 31.

<sup>24</sup> Šklovskij, 'L'arte come procedimento', cit., p. XI.

loro generalmente attribuiti'.<sup>25</sup> Scrive Tomaševskij che 'tali artifici di straniamento, che riguardano le cose consuete, solitamente si giustificano da soli con la rifrazione di questi temi nella psicologia del personaggio che non li conosce'.<sup>26</sup> Questa mancata 'competenza' del personaggio, per dirla in termini narratologici, offrirebbe dunque la possibilità di mostrare i fenomeni attraverso una serie di combinazioni linguistiche deliberatamente inappropriate e inusuali, mirate a stendere su di loro un velo di stupore, a restituirne il lato enigmatico, strano e a tratti perfino mostruoso.<sup>27</sup> Più in generale, l'adozione di un punto di vista eccentrico rispetto ai codici convenzionali stabilisce uno scarto dalle leggi e dalle formule fisse del linguaggio; costringe a indugiare non solo sulla rappresentazione ma anche sui mezzi espressivi, invitando così a sfuggire alla fascinazione del quotidiano, del naturale, dell'ovvio.<sup>28</sup>

A riguardo è stato notato che vi sono figure giudicate marginali rispetto alla comunità, quali quella del folle, del selvaggio, del barbaro, dello straniero, che, considerate portatrici di per sé di uno sguardo straniante, sono spesso 'utilizzate per dar voce deliberatamente ad elaborati punti di vista dall'effetto straniante'.<sup>29</sup> Nel caso che qui si vuole prendere in considerazione, *La lettera U. Manoscritto di un pazzo* di Iginio Ugo Tarchetti, terzo racconto della silloge del 1869 *Racconti fantastici*,<sup>30</sup> un folle, come viene definito sin dal sottotitolo, descrive la 'parabola fantastica, e magari (catastroficamente) umoristica'<sup>31</sup> che lo induce a ingaggiare una guerra contro la vocale *u*, qui concepita come una 'figura d'incubo'.<sup>32</sup> Sin dalle prime pagine il narratore-protagonista si rivolge ai lettori, in questo che appare a tutti gli effetti come un invito allo straniamento:

Guardatela, affissatela bene - non tremate, non impallidite - abbiate il coraggio di sostenerne la vista, di osservarne tutte le parti, di esaminarne tutti i dettagli, di vincere tutto l'orrore che v'ispira.... Questo U!... questo segno fatale, questa lettera aborrita, questa vocale tremenda! E l'avete ora veduta?... Ma che dico?... Chi di voi non l'ha veduta, non l'ha scritta, non l'ha pronunciata le mille volte? -Lo so; ma io vi domanderò bensì: chi di voi l'ha esaminata? chi l'ha analizzata, chi ne ha studiato la forma, l'espressione, l'influenza? Chi ne ha fatto l'oggetto delle sue indagini, delle sue occupazioni, delle sue veglie? Chi vi ha posato sopra il suo pensiero per tutti gli anni della sua vita?

Perché.... voi non vedete in questo segno che una lettera mite, innocua come le altre; perché l'abitudine vi ci ha resi indifferenti; perché la vostra apatia vi ha distolto dallo studiarne più accuratamente i caratteri.... ma io.... Se voi sapeste ciò che io ho veduto!... se voi sapeste ciò che io vedo in questa vocale!

U

E consideratela ora meco.

Guardatela bene, guardatela attentamente, spassionatamente, fissi!

E così, che ne dite?<sup>33</sup>

<sup>25</sup> Ginzburg, 'Straniamento', cit., p. 20.

<sup>26</sup> B. Tomaševskij, 'La motivazione artistica', in: *eSamizdat*, p. 77.

<sup>27</sup> Šklovskij, 'L'arte come procedimento', cit., p. 18.

<sup>28</sup> Si veda il saggio di Maurice Blanchot a proposito della *Verfremdung* in Brecht: M. Blanchot, 'L'effetto di straniamento', in: idem, *La conversazione infinita*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 439-440.

<sup>29</sup> C. Gabbani, 'Epistemologia, straniamento e riduzionismo', in: *Annali del Dipartimento di Filosofia*, XVII (2011), p. 101.

<sup>30</sup> Scritti tra il 1865 e il 1869, i *Racconti fantastici* vengono pubblicati a Milano da Treves nel 1869.

<sup>31</sup> T. Pomilio, 'Scapigliatura spasmodica: presagi di espressionismo', in: *L'illuminista*, 37-38-39 (2013), p. 42.

<sup>32</sup> B. Stagnitti, 'Alterità e afasia in Tarchetti: la lettera u', in: *Studi sul Settecento e l'Ottocento: rivista internazionale di italianistica*, I (2006), p. 92.

<sup>33</sup> I.U. Tarchetti, 'La lettera U', in: idem, *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, II, Bologna, Cappelli, 1967, pp. 57-58.

La serie di variazioni stranianti è finalizzata ‘a superare l’indifferenza del narratario’,<sup>34</sup> - o meglio dei narratori, data anche la natura politica dell’impresa - di fronte alla lettera fatale, principio di tutte le calamità: ‘lo nacqui predestinato. Una terribile condanna pesava sopra di me fino dal primo giorno della mia esistenza: il mio nome conteneva un U. Da ciò tutte le sventure della mia vita’.<sup>35</sup> A partire da questa convinzione, il narratore instaura un elaborato e tragicomico antagonismo, che lo vede impegnato a elaborare un programma politico, a stendere un saggio sui rischi a cui è esposta l’umanità, a intraprendere la ricerca di una consorte che non porti una *u* nel nome,<sup>36</sup> e a scatenare infine la propria furia contro la moglie Ulrica, colpevole di avere declinato l’invito a modificare il proprio.

La *u* viene esaminata, in una sorta di ‘procedimento psicolinguistico *antelitteram*’,<sup>37</sup> come suono infernale, lamentoso, in contrasto con l’impressione di sincerità, gentilezza, gioia e sorpresa evocata dalle altre lettere; appare in sogno a stritolare ‘con le sue aste immense, flessuose’ il corpo del sognatore;<sup>38</sup> viene concepita come pura forma, riproposta varie volte nella sua veste grafica, e persino osservata come se si trattasse di un luogo, un edificio composto di archi, cime, discese e salite, che i lettori sono invitati a percorrere con ‘sguardo indagatore’.

Raddoppiate la vostra potenza d’intuizione; gettatevi uno sguardo più indagatore. Partite da una delle due punte, seguite la curva esterna, discendete, avvicinatevi all’arco, passatevi sotto, risalite, raggiungete la punta opposta....

Che cosa avete veduto?

Attendete!

Compilate adesso un viaggio a rovescio. Discendete lungo la linea interna - discendetevi con coraggio, con energia - raggiungete il fondo, arrestatevi, fermatevi un istante, esaminatelo attentamente; poi risalite fino alla punta d’onde eravate partito dappima...<sup>39</sup>

Il sottotitolo del racconto, *Manoscritto di un pazzo*, fornisce chiare indicazioni circa lo statuto precario di cui è investita la voce narrante, statuto che trova conferma nel finale del racconto tramite l’intervento, breve ma significativo, di un anonimo che informa circa l’internamento e la successiva morte del compilatore in manicomio a Milano.<sup>40</sup>

L’indicazione dell’anonimo, sancendo una distanza dalla voce narrante, attribuisce al manoscritto un valore documentario e lo identifica come resoconto di una anomalia, rendendo così esplicito il ‘rapporto-contrasto’ tra follia e ragione positiva che, come è stato notato, è un nucleo tematico-ideologico che attraversa in forma più o meno sotterranea l’intera opera di Tarchetti, da *Una nobile follia a Fosca*.<sup>41</sup> In questo contesto, in cui la follia si dà come ‘uno spazio autonomo, che scardina e allarga il reale istituzionalizzato e sclerotizzato’, emerge l’urgenza da parte

<sup>34</sup> Stagnitti, ‘Alterità e afasia in Tarchetti’, cit., p. 90.

<sup>35</sup> Tarchetti, ‘La lettera U’, cit., p. 50.

<sup>36</sup> ‘Si chiamava *Annetta*. Finalmente! Apparecchiammo per le nozze, tutto era combinato, stabilito, allorchè, nell’esaminare il suo certificato di nascita, scopersi con orrore che il suo nome di *Annetta*, non era che un vezzeggiativo, un abbreviativo di *Susanna*, *Susannetta*, e oltre ciò - inorridite! aveva cinque altri nomi di battesimo: *Postumia*, *Uria*, *Umberta*, *Giuditta* e *Lucia*’ (Tarchetti, ‘La lettera U’, cit., p. 62).

<sup>37</sup> G. Viazzi, ‘Lettura della *Lettera U*’, in: M. Guglielminetti et al. (a cura di), *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura. Atti del Convegno S. Salvatore Monferrato, 1/3 ottobre 1976*, Comune S. Salvatore Monferrato - Cassa di Risparmio di Alessandria, 1977, p. 77.

<sup>38</sup> Tarchetti, ‘La lettera U’, cit., p. 63.

<sup>39</sup> Ivi, p. 58.

<sup>40</sup> ‘L’infelice che vergò queste righe morì nel manicomio di Milano l’11 settembre 1865’ (Tarchetti, ‘La lettera U’, cit. p. 64).

<sup>41</sup> M.C. Camerino, ‘Ragione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti’, in: Guglielminetti et al. (a cura di), *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura*, cit., p. 65.

del narratore di un accordo con i lettori, da conquistare tramite un esercizio di straniamento condiviso, mirato a validare l'assurdo. Siamo nel quadro dell'operazione tipicamente fantastica di rendere familiare lo straordinario tramite una messa in crisi dello statuto certo del quotidiano; operazione che in questo caso appare ancora più significativa dal momento in cui coinvolge un elemento minimo del linguaggio, qui ridotto a puro significante e poi lasciato deflagrare, incontrollato, verso la sua dimensione di ordigno magico, con esiti che dal punto di vista della sperimentazione espressiva sono stati spesso associati alle avanguardie futuriste e surrealiste.<sup>42</sup> Ma l'itinerario eccentrico che conduce alla deformazione della lettera, dagli esercizi, alle memorie, alla propaganda, è solo un primo, più immediato, livello di defamiliarizzazione delle cose; se da un lato, in sintonia con le intenzioni del narratore, l'accumulo di procedimenti stranianti aspira a restituire una visione nuova del grafema, caricaturizzata e iperbolica, da un altro lato tali procedimenti sembrano minare, nel loro insieme, il cuore stesso del discorso del narratore: il segno, interponendosi ostinatamente nella continuità del discorso, lascia infatti risuonare nel racconto un ritmo frenetico, impedito, profondamente alternativo a quello di una supposta logica raziocinante.

### **Monomania, idea fissa, straniamento**

Il racconto non fornisce elementi precisi a proposito di questa alterazione fondamentale, e fa rientrare la malattia nell'ambito generico della follia. Si può tuttavia ipotizzare che essa sia da ricondurre al dominio di un'ossessione, un'*idea fissa* legata a uno stato patologico particolare, nello specifico a quelle forme cosiddette di 'delirio parziale', riunite sotto la categoria di 'monomanie' a partire da Jean Étienne Dominique Esquirol (1772-1840).<sup>43</sup> Sebbene non vi sia una diretta correlazione tra la letteratura scientifica intorno alla monomania e il racconto tarchettiano, il decorso psicologico del protagonista sembra infatti fare riferimento a questa precisa tipologia di delirio; tanto più che esiste una certa 'aria di famiglia' tra *La lettera U* e *Berenice* di Edgar Allan Poe,<sup>44</sup> racconto che probabilmente Tarchetti conosceva, come è stato rilevato dalla critica,<sup>45</sup> e nel quale il riferimento alla monomania è esplicito.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> A tal proposito Stagnitti scrive: 'il testo può annoverarsi, sul piano ideologico e stilistico, tra i precedenti ottocenteschi dell'avanguardia futurista' (Stagnitti, p. 89). Ancora prima Glauco Viazzi affermava che 'se come ebbe a dire il Magris, è accertato che Hoffmann anticipava le tecniche del futurismo e del surrealismo, a maggior ragione la cosa andrebbe segnalata per Tarchetti, per questo suo *La lettera U*, tanto impeccabilmente costruito come teorema della logica dell'assurdo'. Viazzi, 'Lettura della *Lettera U*', cit., p. 80.

<sup>43</sup> Esquirol è il primo a proporre di parlare di follia parziale con il nome di monomania e a distinguerla, a seconda dell'oggetto principale di tale delirio, in monomania ipocondriaca, religiosa, erotica, suicida, omicida. Sul concetto di monomania in Esquirol si veda J.M. d'Estienne, 'La folie selon Esquirol. Observations médicales et conceptions de l'aliénisme à Charenton entre 1825 et 1840', in: *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, 40 (2010), pp. 95-112.

<sup>44</sup> Intorno alla ricezione di Edgar Poe in Italia e in particolare in ambito scapigliato si veda lo studio di C. Melani, *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006. Sull'influenza di Poe nella narrativa di Tarchetti rimando a N. Pireddu, 'Poe spoetizzato, l'esotismo tarchettiano', in: R. Cagliero (a cura di), *Fantastico Poe*, Verona, Ombre Corte, 2004, pp. 157-156; C. Apollonio, 'La presenza di Edgar Poe in alcuni Scapigliati lombardi', in: *Otto/Novecento*, 1 (1981), pp. 107-140; S. Rossi, 'E.A. Poe e la scapigliatura lombarda', in: *Studi americani*, 5 (1959), pp. 119-139.

<sup>45</sup> Mariani ha segnalato nello specifico una chiara influenza di *Berenice* nel racconto *Le leggende del castello nero* (*Racconti fantastici*, 1869). Cfr. G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971, p. 412.

<sup>46</sup> Uno studio di Van Zuylen sulla monomania in letteratura segnala la comparsa del termine in letteratura a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento e attribuisce a Charles Nodier il ruolo di essere stato uno dei primi scrittori a servirsene. Cfr. M. Van Zuylen, *Monomania: The Flight from Everyday Life in Literature and Art*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2005, p.62-63. A tal proposito è utile citare a titolo d'esempio la feticistica passione per i libri di Théodore nel racconto del 1831 *Le Bibliomane*, e il saggio

La descrizione del disturbo nel racconto di Poe è piuttosto precisa, come si evince dal frammento che segue:<sup>47</sup>

Contemporaneamente, il mio proprio male (era stato assicurato, essere della stessa origine) cresceva rapido rapido, sino a che - aggravandosi per un immoderato uso di oppio - prese in fine il carattere d'una monomania tutta straordinaria e nuova. D'ora in ora, di minuto in minuto la sua energia cresceva, e col volger dei dì giunse a tale che nella più singolare ed incomprensibile maniera dominava tutto il povero mio individuo. Questa monomania - giacché è necessario la chiami con tali parole, - consisteva in una morbida irritabilità delle facoltà dello spirito, stato che in linguaggio filosofico si chiama facoltà d'attenzione. Probabilmente io non sarò qui compreso, o ben poco; ma temo davvero di trovarmi nell'assoluta impossibilità di dare alla comune dei lettori un'idea esatta di questa nervosa intensità d'interesse con cui nel mio caso (per evitare termini tecnici) la facoltà meditativa si fissava e si approfondava nella contemplazione degli oggetti i più volgari della vita.<sup>48</sup>

Il racconto di Poe, come è noto, tratta della fissazione del narratore per i denti della cugina morta prematuramente: 'ed ecco in un sorriso singolarmente significativo lenti lenti apparire al mio sguardo *i denti* della nuova Berenice. Mio Dio, mio Dio, quei *denti!* Oh, non li avessi mai veduti quei *denti*, o - visti appena - fossi morto!'.<sup>49</sup> L'immagine dei denti perseguita il protagonista che studia ogni loro dettaglio: 'lo me li vedeva presenti le intiere giornate, io li considerava, li passava persistentemente ad esame per tutti i versi; ne studiava tutti i caratteri - ne osservava le particolari loro linee - ne meditava la conformazione - rifletteva all'alterazione di loro natura'.<sup>50</sup> Infine i denti vengono sottoposti a un classico procedimento straniante, uno straniamento condotto cioè tramite un espediente simile a quello indicato da Šklovskij con il celebre esempio della parola 'fustigazione' in *Vergogna* di Tolstoj, per il quale si adoperano nella descrizione dell'oggetto 'non le denominazioni abituali delle sue parti bensì quelle delle parti corrispondenti ad altri oggetti',<sup>51</sup> come se la parola, in definitiva, non esistesse. Il racconto si conclude con un cofanetto andato in frantumi:

Ma non ebbi la forza di aprirlo e, in quel mio tremito nervoso sguizzatomi di mano, pesantemente cadde e andò in minuzzoli. E rotolando sul pavimento con enorme fracasso, quasi suono di vecchie ferramenta, vidi uscirne alcun'istrumenti di chirurgia dentaria, e tra essi *trentadue* coselline bianche bianche, come l'avorio, che scricchiolando si sparpagliarono sul nudo pavimento...<sup>52</sup>

In *Berenice*, come ne *La lettera U*, l'oggetto viene straniato attraverso l'adozione di un punto di vista eccentrico, quello di un osservatore la cui percezione e le cui azioni

---

su Piranesi del 1836: *Piranèse. Contes psychologiques à propos de la monomanie réflexive*. Sulla monomania in letteratura si veda anche N. Barberger, *Penser pour rien. Littérature et monomanie*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

<sup>47</sup> Riporto il testo nella traduzione di Baccio Emanuele Maineri (*Le storie incredibili*, 1869). Prima della versione di Maineri i racconti di Poe circolavano (oltre che nella versione francese di Baudelaire del 1856, *Les Histoires Extraordinaires*) nel 'Gabinetto di lettura', che propone nel corso del 1857 quattro racconti tra cui *Berenice*, pubblicato nel numero del 12 settembre. Nel 1858, un racconto di Poe compare nel volume *Storie orribili*, approntato da Savinio Savini per la collana 'Biblioteca delle stravaganze' dell'editore Botta di Torino, e infine nel 1863 nelle *Storie incredibili* a cura di Guido Cinelli, pseudonimo con il quale si firmava Eugenio Camerini. Come segnalato da Melani, Maineri prende come modello proprio la traduzione di Camerini. Sull'argomento si veda Melani, 'Effetto Poe', cit., pp. 29-34. Cfr. sull'argomento anche F. Foni, C. Gallo, *Ottocento nero italiano: narrativa fantastica e crudele*, Torino, Aragno, 2009, p. 46.

<sup>48</sup> E.A. Poe, *Storie incredibili*, Milano, Pirola, 1869, p. 87.

<sup>49</sup> Ivi, p. 93.

<sup>50</sup> Ivi, p. 94.

<sup>51</sup> Šklovskij, 'L'arte come procedimento', cit., p. 12.

<sup>52</sup> Poe, 'Storie incredibili', cit., p. 99.

sono condizionate dal predominio di un'idea fissa. Se tuttavia, nel racconto di Poe, lo straniamento è l'esito ultimo del processo psichico, e l'attenzione morbosa si traduce in una decostruzione dell'oggetto, al punto che se ne perde perfino il nome, nel racconto di Tarchetti, l'artificio straniante sembra riflettere invece la logica stessa che presiede all'interiorità del personaggio monomaniaco. In questo senso, se è vero, come è stato notato, che le strategie attraverso le quali un punto di vista può diventare straniante sono più che altro relative al *vedere come* che al *vedere che*,<sup>53</sup> si può tentare di riflettere sull'idea fissa come meccanismo che definisce il particolare punto di vista straniante del narratore.

Con il termine 'monomania' Esquirol intendeva designare 'cette espèce de folie dans laquelle l'aliéné, conservant l'usage de presque toute sa raison, ne délire que sur un objet ou sur un petit nombre d'objets',<sup>54</sup> indicando così la possibilità di un delirio riguardante un solo frammento della personalità, 'che non comunicherebbe in nulla con il resto dell'edificio psicologico dell'individuo'.<sup>55</sup> Intorno alla metà del secolo, il dibattito sulla monomania era diffuso anche in Italia, in particolare in relazione alla monomania omicida, date le implicazioni che questo tipo specifico di delirio assumeva nell'ambito della psichiatria legale; rispetto cioè a una concezione della follia del tutto coincidente con il crimine, per cui 'almeno agli ultimi limiti della follia, vi è il crimine'.<sup>56</sup> Eugenio Quintavalle, medico all'università di Pavia, riprende a esempio il discorso nel saggio del 1859 *Della monomania*, dove si parla appunto, sulla scorta di Esquirol e degli alienisti, di un 'delirio parziale, limitato ad un'idea sola, fissa e predominante'.<sup>57</sup> Qui il monomaniaco è descritto come colui

nelle cui azioni emergerà sempre l'oggetto da cui sono costantemente e unicamente determinate; esse dunque tutte vengono subordinate alle esigenze di un'idea fissa, predominante, al cui soddisfacimento un impulso interno, irresistibile sospinge il monomaniaco a avvalersi di qualsiasi mezzo, di quegli fors'anco da cui aborre egli stesso, ma pure più non gli giova la forza morale per potersene astenere.<sup>58</sup>

In Francia, il discorso sulla monomania viene ripreso da un allievo di Esquirol, Jules Baillarger (1809-1890), nell'articolo del 1847 *Quelques considerations sur la monomanie*, poi raccolto nel volume *Recherches sur les maladies mentales*.<sup>59</sup> Baillarger si inserisce all'interno del dibattito sulla reale esistenza della 'follia parziale', e quindi della monomania, rispetto all'insieme più vasto del delirio comunemente detto. Il problema posto da Baillarger è il seguente: 'Comment une idée fixe souvent absurde se maintient elle ainsi isolée au milieu d'une intelligence saine en apparence? Voilà ce qu'on ne s'explique pas aussi bien que la perversion complète des facultés'.<sup>60</sup> Baillarger si propone anzitutto di confutare la tesi esposta da Achille-Louis François Foville (1799-1878) nel *Dictionnaire de médecine pratique*, secondo la quale la monomania nella sua conformazione più semplice, come cioè relativa ai casi nei quali il delirio è limitato a una sola idea o a una serie d'idee invariate, sia da considerare uno stato *eccessivamente* raro. A differenza di Esquirol che considera la monomania una tipologia piuttosto comune di patologia mentale, Foville ritiene che in

---

<sup>53</sup> Gabbani, 'Epistemologia, straniamento e riduzionismo', cit., p. 100.

<sup>54</sup> J.E. Esquirol, *Note sur la monomanie-homicide*, Paris, J.B. Baillière, 1827, p. 4.

<sup>55</sup> M. Foucault, *Gli anormali*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 142.

<sup>56</sup> Sul concetto di monomania omicida cfr. M. Foucault, 'L'evoluzione della nozione di "individuo pericoloso" nella psichiatria legale del XIX secolo', in: idem, *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 43-63; p. 50.

<sup>57</sup> E. Quintavalle, *Della monomania. Dissertazione inaugurale*, Pavia, Fusi, 1959, p. 12.

<sup>58</sup> Ivi, p. 19.

<sup>59</sup> J. Baillarger, *Recherches sur les maladies mentales*, Paris, Masson, 1890.

<sup>60</sup> Ivi, p. 244.

essa si possano riconoscere tratti molto più vasti di delirio e che dunque sia più corretto parlare di polimania, intendendo con questo termine cogliere appunto la natura non circoscritta del delirio. Baillarger sostiene al contrario che vi sono molte forme di delirio limitate a un'idea o a una serie di idee persistenti che pure non conducono verso un delirio più generale, e di cui non si ha cognizione per la sola ragione che il malato, generalmente sano, intraprende contro di esse una lotta isolata e nascosta agli sguardi esteriori.<sup>61</sup>

Se in uno stato di normalità le idee tendono a rinnovarsi senza bisogno di alcuno sforzo, Baillarger spiega come nella monomania questa disposizione al rinnovamento delle idee venga sostituita da una tensione opposta, per la quale la volontà non può impedire in nessun modo ch'esse si ripresentino costantemente.<sup>62</sup> Nella visione di Baillarger, secondo cui tutti i fenomeni della follia, compresa la monomania, si dispiegherebbero a partire da un disordine che si crea sull'asse del volontario/involontario,<sup>63</sup> il folle sarebbe colui 'chez qui la délimitation, le jeu, la hiérarchie du volontaire et de l'involontaire se trouve perturbée', e le manifestazioni dell'alienazione mentale quindi, 'les hallucinations, les délires aigus, la manie, l'idée fixe, le désir maniaque, tout cela est le résultat de l'exercice involontaire des facultés, prédominant sur l'exercice volontaire par suite d'un accident morbide du cerveau'.<sup>64</sup> Sostiene dunque Baillarger, in disaccordo con Esquirol su questo punto, che all'origine della monomania non vi sarebbe una lesione dell'attenzione, che altro non sarebbe che una 'volonté appliquée',<sup>65</sup> ma un esercizio involontario della memoria e dell'immaginazione; la monomania si caratterizzerebbe in particolare per l'insorgere di un'idea fissa o di un sistema di idee indipendente dalla volontà dell'individuo, e che anzi la volontà non è in nessun modo in grado di reprimere:

Loin que le monomane ait besoin d'efforts d'attention pour garder ses idées fixes, toute la puissance de sa volonté ne peut au contraire les empêcher de se représenter à son esprit. C'est ce fait que tous les malades expriment en disant que telle idée *les poursuit, les domine*, qu'il ne dépend pas d'eux de n'y plus penser, que c'est plus fort qu'eux, etc.<sup>66</sup>

La descrizione del delirio nel racconto tarchettiano sembra corrispondere nelle sue linee generali al delirio monomaniaco così come appare dalle parole di Baillarger, in particolare per ciò che concerne l'elemento persecutorio, sul quale si avrà modo di tornare. Ciò che mi pare interessante sul profilo narrativo è il forte potenziale straniante dello sguardo del monomaniaco. Il circuito dell'idea fissa sembra infatti dotare il punto di vista del narratore della peculiare capacità di mantenere intatto lo stupore nei confronti di uno stesso oggetto, il quale conserva, a ogni nuova

---

<sup>61</sup> 'Nous pensons donc que la monomanie dans son état le plus simple est plus fréquente qu'on ne le prétend, par cette seule considération que cette variété de délire persiste souvent pendant plusieurs années sans entraîner d'actes déraisonnables, ce qui permet souvent aux malades de continuer à rester dans le monde, où beaucoup échappent à l'observation du médecin' (ivi, pp. 244-245).

<sup>62</sup> 'Les idées ont dans l'état normal une tendance à se renouveler, et nous avons besoin de faire des efforts d'attention pour les conserver plus ou moins longtemps. Il en est autrement dans la monomanie. Cette tendance au renouvellement des idées n'existe plus; elle est remplacée par une disposition opposée. Loin que le monomane ait besoin d'efforts d'attention pour garder ses idées fixes, toute la puissance de sa volonté ne peut au contraire les empêcher de se représenter à son esprit' (ivi, p. 267).

<sup>63</sup> Foucault, *Gli anormali*, cit., p. 143. Nel capitolo intitolato *Theorie de l'automatisme*, Baillarger spiega meglio quello che verrà in seguito definito 'il principio Baillarger'. L'autore distingue due stati differenti tra loro, in grado di alternarsi in modo equilibrato negli individui sani: un esercizio intellettuale volontario, nel quale il soggetto ha un controllo delle proprie facoltà e delle proprie idee, e uno stato di automatismo dell'intelligenza, caratterizzato al contrario dall'esercizio involontario della memoria e dell'immaginazione.

<sup>64</sup> Baillarger, 'Recherches sur les maladies mentales', cit., p. 267.

<sup>65</sup> Ivi, p. 498.

<sup>66</sup> Ivi, p. 267.

apparizione, il suo aspetto enigmatico. Al ritorno di un identico oggetto (in questo caso la *u*) non corrisponde mai un punto di saturazione, un punto limite oltre il quale si entra nella dimensione del noto, del già visto, del familiare: rinnovando continuamente l'ossessione, la monomania nega in qualche modo a queste continue apparizioni la possibilità di avanzare verso una dimensione di familiarità e di riconoscimento. In tal senso, lo sguardo del monomaniaco, così come messo in scena nel racconto, può essere considerato uno sguardo che per definizione si sottrae all'abitudine, che vede sempre gli stessi oggetti come se li vedesse per la prima volta; uno sguardo straniante, quindi, che rompe con l'abitudine negando la possibilità stessa dell'abitudine.

### **Modi di 'vedere altrimenti': fantastico e straniamento**

Come nel *Cholstomer* 'le cose vengono straniare non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo',<sup>67</sup> così nel caso de *La lettera U* lo straniamento non si dà come una deformazione episodica dei materiali compositivi, ma investe l'intero orizzonte discorsivo del narratore. Eppure possiamo osservare in filigrana il delinearsi di alcune differenze fondamentali. Nel caso di Tolstoj, lo sguardo del cavallo è straniante perché corrisponde allo sguardo vergine dell'ingenuo, del *naif*: le leggi, i rituali, le consuetudini, tutto ciò che per noi è familiare, compresi gli affetti e i valori di cui sono investiti gli oggetti, diventa qui assurdo. In un passo del suo saggio sullo straniamento, Ginzburg legge in questa chiave lo sguardo inedito sulla Francia di alcuni indigeni brasiliani, a cui fa riferimento Montaigne nel saggio *Des cannibales*:

'Naif', *nativus*: l'amore di Montaigne per questa parola, e il suo correlativo disgusto per l'artificialità. Ci portano al cuore della nozione di straniamento. Capire meno, essere ingenui, restare stupefatti sono reazioni che ci possono portare a vedere di più, ad afferrare qualcosa di più profondo, di più vicino alla natura.<sup>68</sup>

Nel caso del racconto di Tarchetti, lo straniamento non dipende da questa 'ingenuità originaria', dalla capacità di 'capire meno'; anche se si tratta sempre di riconoscere ciò che è occultato e reso invisibile dalle convenzioni, lo straniamento sembra qui provenire, all'opposto, da un abuso dello sguardo: ciò che si chiede ai lettori è infatti di 'raddoppiare' la loro 'potenza di intuizione', di osservare la lettera con uno 'sguardo più indagatore'.<sup>69</sup> Il procedimento straniante richiederebbe in questo caso, perché si possa 'vedere altrimenti',<sup>70</sup> di assumere l'eccesso e la dismisura come modi dell'osservazione. Questa frenesia (o indisciplina) dello sguardo è esibita sin dalle prime righe del racconto:

**U! U!**

Ho io scritto questa lettera terribile, questa vocale spaventosa? L'ho io delineata esattamente? L'ho io tracciata in tutta la sua esattezza tremenda, co' suoi profili fatali, colle sue due punte detestate, colla sua curva abborrita? Ho io ben vergata questa lettera, il cui suono mi fa rabbrivire, la cui vista mi riempie di terrore?

Sì, io l'ho scritta.

Ed eccovela ancora:

**U**

Eccola un'altra volta:

**U**<sup>71</sup>

<sup>67</sup> Šklovskij, 'L'arte come procedimento', cit., p. 83.

<sup>68</sup> Ginzburg, 'Occhiacci di legno', cit., p. 25.

<sup>69</sup> Tarchetti, 'La lettera U', cit., p. 59.

<sup>70</sup> M. Blanchot, *L'effetto di straniamento*, in: idem: *La conversazione infinita, La conversazione infinita*, Torino, Einaudi, 2015, p. 440.

<sup>71</sup> Ivi, p. 64.

Questo ritorno continuo e automatico della lettera, evocata più volte, osservata sotto luci diverse, letta, disegnata, riprodotta, sognata, espone la *u* a una ‘complicazione della forma’,<sup>72</sup> dalla quale la lettera esce ingigantita e deformata; non più ordinata all’interno di un sistema di senso, esposta a una nudità, la vocale perde la sua innocenza strumentale e si ridefinisce come un oggetto nuovo, che ambisce a essere riconosciuto dai lettori. Ma a lato di questo straniamento convenzionale, sembra emergere il rischio che l’oggetto nudo, privato della sua forma abituale, possa rivoltarsi contro colui che guarda, assurgere a essere autonomo che ‘divenuto indipendente, agisce da solo’.<sup>73</sup> Questa indisciplina dell’oggetto, il suo riscattarsi dallo sguardo del narratore, sembra progressivamente inserire l’intera situazione narrativa in una cornice agonistica; alla passività dell’osservatore dinanzi alle mutazioni della lettera si contrappone infatti un avanzare della *u* in quanto soggetto principale della narrazione. Nel racconto di Tarchetti, l’antagonismo si riduce in ultima istanza al solo dispotico dominio della lettera sull’esperienza del narratore, sino al punto limite per cui sfumano i confini tra il soggetto che guarda e l’oggetto che viene guardato. In questo caso, anzi, è l’oggetto stesso a essere dotato a sua volta di uno sguardo. Nel frammento che segue emerge apertamente la confusione tra i due piani:

Quella vocale era lì, e pareva guardarmi, pareva affissarmi e sfidarmi. Non so qual coraggio mi nascesse improvvisamente nel cuore: certo il tempo della rivelazione era giunto! Quella lettera ed io eravamo nemici; accettai la sfida, mi posi il capo tra le mani e incominciai a guardarla...<sup>74</sup>

Nel racconto, il rapporto si confonde al punto limite per cui è l’oggetto stesso a farsi soggetto, a dotarsi in qualche modo di una sua, per quanto spettrale, corporeità: ‘Un U gigantesco postosi sul mio petto mi abbracciava colle sue aste immense, flessuose... mi stringeva... mi opprimeva...’.<sup>75</sup> Ancora, in un passo successivo, il narratore mette in guardia i lettori da ‘quelle due punte che vi guardano immobili, che si guardano immobili’.<sup>76</sup>

È in questa occasione di ribaltamento che si crea una fessura per l’ingresso dell’ignoto, del magico, del soprannaturale: sottratto alla consuetudine del linguaggio, esposto alla vertigine della polisemia, l’oggetto fantastico congiura contro il suo osservatore, rivendica una propria sovranaturale autonomia, e aspirando a farsi soggetto muta quindi in fantasma.

E a questo modo su di me si chiuse la sera - e poi vennero le tenebre, e indugiarono, e se ne andarono - e di nuovo fu l’alba, e le nebbie di una nuova notte presero a raccogliersi - e sempre sedevo, solitario, in quella stanza solitaria; sedevo sepolto nella meditazione, e sempre i *phasmata* dei denti conservavano il loro terribile potere, e vividi, orribilmente nitidi, oscillavano frammezzo le luci e le ombre mutevoli della stanza.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> Šklovskij, ‘L’arte come procedimento’, cit., p. 83.

<sup>73</sup> Viazzi, ‘Lettura della Lettera U’, cit., p. 77

<sup>74</sup> Tarchetti, *La lettera U*, cit., p. 60.

<sup>75</sup> Ivi, p. 63.

<sup>76</sup> Ivi, p. 55.

<sup>77</sup> Cito in questo caso dalla traduzione di Giorgio Manganelli: Poe, *Racconti*, Torino, Einaudi, 1983, p. 129. Riporto anche l’edizione del ’69 di Maineri citata in precedenza: ‘E la notte scese su di me, - e vennero le tenebre, e dominarono - e poi lente lente a dileguarsi: - e venne un nuovo giorno, - e le ombre di una seconda notte si addensarono su me, - e sempre io rimaneva immobile in quella camera solitaria, - sempre seduto, sempre sepolto nella mia meditazione fittissima; - e sempre in *fantasma* quei denti lì lì a libramisi intorno, a mantenere quegli’influssi, così che *la larva* vivissima e ributtantissima volteggiava qua e là a traverso la luce e le ombre cangianti della camera’ (Poe, *Storie incredibili*, cit. p. 95).

Il racconto di Tarchetti mostra, in un certo senso, il dritto e il rovescio di un unico gesto, una divaricazione che lo stesso Šklovskij non aveva mancato di sottolineare: una idea di *ostranenie* come ‘stupore per il mondo, sottile percezione di esso’,<sup>78</sup> in opposizione allo straniamento inteso come distacco, allontanamento, alienazione.<sup>79</sup> I procedimenti stranianti del racconto sembrano esibire proprio il confine tra queste due concezioni tramite l’esplorazione delle condizioni di reversibilità dello sguardo; una oscillazione che fa vacillare il rapporto tipicamente unilaterale tra il soggetto osservatore e l’oggetto osservato, per cui più l’oggetto si dota di una sua fantastica autonomia, più lo straniamento si abbatte sul soggetto che guarda. L’ambigua trama di rimandi tra il punto di vista dell’uno e dell’altro lascia vibrare allora un altro tipo di tensione, il lato cieco dello straniamento: un punto limite oltre il quale lo straniamento smette di essere un mezzo per conoscere, una disposizione più acuta verso le cose, e instaura il dubbio nel cuore della percezione e delle sue possibilità di presa sul mondo.

### Parole chiave

straniamento, fantastico, Tarchetti, idea fissa, monomania

**Claudia Murru** è docente a contratto di Letterature Compare e assegnista di ricerca presso l’Università di Udine. Il progetto di ricerca, parte del progetto PRIN ‘Nievo e la cultura letteraria del Risorgimento. Contesti, paradigmi, riscritture (1850-1870)’, si propone di indagare i rapporti di Ippolito Nievo con la fase germinale della Scapigliatura compresa tra il 1857 e il 1862, con particolare attenzione agli scambi letterari, diretti o indiretti, con i futuri autori scapigliati.

Università degli Studi di Udine  
Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale  
Vicolo Florio, 2/b - 33100 Udine  
Udine (Italia)  
claudia.murru@uniud.it

### SUMMARY

#### Repetition and estrangement

#### The fixed idea in a tale of I. U. Tarchetti

The article aims to investigate the process of estrangement through the tale *La lettera U*, by Iginio Ugo Tarchetti. By adopting the point of view of a madman, Tarchetti stages an estrangement that affects the entire discourse of the character. The fixed idea, a symptom of monomania (the psychiatric definition of this type of delirium at the time) gives rise to a narrative device with a strong alienating potential, able to highlight the differences between the notion of Šklovskij’s *ostranenie* and estrangement as presented in fantastic literature.

---

<sup>78</sup> ‘C’è un vecchio termine ‘ostranenie’ [straniamento] che spesso scrivono con una sola enne anche se deriva dalla parola ‘stranny’ [strano], ma il termine è entrato in uso nel 1916 con questa grafia. Oltre a ciò è spesso inteso male e chiamato ‘otstranenie’ [distacco, allontanamento], che significa rifiuto del mondo. *Ostranenie* è invece stupore per il mondo, sottile percezione di esso. Questo termine può essere rafforzato solo includendovi il concetto di “mondo”. Presuppone l’esistenza anche del cosiddetto contenuto, intendendo per contenuto l’attenta e meditata osservazione del mondo’ (Šklovskij, *Simile e dissimile*, cit., p. 97).

<sup>79</sup> Ivi, p. 112.



Anno 36, 2021 / Fascicolo 1 / p. 30-44 - [www.rivista-incontri.nl](http://www.rivista-incontri.nl) - <http://doi.org/10.18352/inc11006>  
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License -  
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by openjournals.nl

## Naufragare per giardini Straniamento e spaesamento nell'*Isola Felsenburg* di Johann Gottfried Schnabel

Emanuela Ferragamo

### Introduzione

Una spiaggia inondata dal sole, una striscia di sabbia. In lontananza: un relitto scosso pigramente dall'oceano addormentato. La storia raccontata dal patriarca dell'*Isola Felsenburg*, Albert Julius, poteva suonare nota al lettore settecentesco. Perciò l'autore precisava per bocca di un editore fittizio nella prefazione: non si trattava dell'ennesima rivisitazione del *Robinson Crusoe*, di una 'Robinsonade'.<sup>1</sup>

Così Johann Gottfried Schnabel inventava assieme alla sua fortunatissima *Isola Felsenburg* anche il genere entro il quale sarebbe stata discussa<sup>2</sup> e la legava a una metafora ricca di incrostazioni semantiche: il naufragio.<sup>3</sup> Il carosello di storie dei

<sup>1</sup> J. G. Schnabel, *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, Francoforte, Zweitausendeins editore, 1997 [1731], volume 1, p. 13. Le traduzioni in italiano sono mie [n.d.A.].

<sup>2</sup> D. Grohnert, 'Aufbau und Selbsterstörung einer literarischen Utopie. Untersuchungen zu Johann Gottfried Schnabels Roman *Die Insel Felsenburg*', in: *Schnabeliana*, 3 (1997), pp. 139.

La questione di come il romanzo di Schnabel si collochi nella tradizione della 'Robinsonade' è stata affrontata anche da Claudio Magris. Con 'Robinsonaden' egli intende una serie di riscritture del palinsesto robinsoniano fiorite nel trentennio fra il 1720 e il 1750: si trattava in esse di esprimere nell'eroismo del naufrago abbandonato sull'isola l'affermazione sociale dell'uomo nuovo sulla vecchia aristocrazia ed è perciò significativo che la prima traduzione tedesca del romanzo di Defoe venga pubblicata nella libera città anseatica di Amburgo (C. Magris, 'Le Robinsonaden fra la narrativa barocca e il romanzo borghese', in: AA.VV., *Arte e storia. Studi in onore di Lionello Vincenti*, Torino, Giappichelli, 1965, pp. 248-249). Magris sosteneva poi la relativa modernità del romanzo schnabeliano che, pur se ancora ibridato di reminiscenze barocche, tentava un affresco della borghesia tedesca (ivi, p. 262). A questo proposito vanno però aggiunte, senza dilungarsi più oltre sulla questione della 'Robinsonade', le constatazioni di D. Grohnert riguardo all'imaturità socio-economica della classe borghese tedesca che difficilmente si sarebbe potuta riconoscere nell'eroe di Defoe (Grohnert, 'Aufbau und Selbsterstörung einer literarischen Utopie', cit., pp. 140-141).

<sup>3</sup> Si vuole qui rimandare brevemente allo stato della ricerca sull'autore, che viene ripreso nello studio del primo Settecento sia da G. Dammann in merito all'evoluzione del genere romanzesco (2008), che da J. Bertsch, che ne esamina la narratologia insieme a quella di Bunyan, Grimmshausen e Defoe (2004). Per quanto concerne l'*Isola Felsenburg*, il romanzo gode di un'ottima fortuna nel discorso letterario. Già una scorsa allo stato della ricerca testimonia della varietà degli approcci metodologici al testo. Si segnalano da una parte prospettive inedite, come quella femminista dei lavori di T. Hartmann, 'Fleischeslust mit Gottes Segen', in: J. Harst & C. Meierhofer (a cura di), *Ehstand und Ehesachen*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2018, pp. 157-179 e U. Rotmann, *Geschlechterbeziehung im utopischen Roman. Analyse männlicher Entwürfe*, Blaufelden, Königshausen & Neumann, 2003 e un'incursione negli *animal studies* di un articolo del 2016 di R. Borgards, 'Einleitung: Cultural Animal Studies', in: idem, *Tiere*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2016, pp. 2-7. Dall'altra, vengono ripresi i temi classici del dibattito sul romanzo. Essi comprendono la sua collocazione di genere, esaminata a esempio recentemente da W. Vosskamp, 'Homo Oeconomicus und Homo Poeticus', in: A. Lemke & A. Weinstock (a cura di), *Kunst und Arbeit*, Leiden, Brill, 2014, pp. 177-188 e da A. Heyder, 'Robinsonade und Utopie', in: P. Bohnsack & H.-F. Foltin (a cura

quattro voluminosi libri dell'*Isola* (1731-1743) trova infatti la propria occasione narrativa nel naufragio di due vascelli diretti nelle Indie Orientali: sono i sopravvissuti a formare il primo insediamento della futura comunità utopica.

Immaginando naufragi, il Settecento esaudisce la curiosità epistemologica sollevata dai viaggi e dai resoconti di esplorazione. Il metaforico naufragare diventa allora, per usare le parole di Hans Blumenberg, il prezzo da pagare perché 'l'assoluta calma di vento non renda l'uomo impassibile al rapporto con il mondo':<sup>4</sup> il desiderio di sperimentare un nuovo rapporto con il reale, di provare stupore.

C'è una sete di realtà anche in Schnabel: se il paradigma insulare pone la questione del radicale isolamento dell' 'asilo' utopico, l'impegno profuso nella verosimiglianza storica e topografica delle vicende narrate depone, però, in favore di un radicamento sociale della finzione schnabeliana. Ne emerge, così suggerisce Dietrich Grohnert, un'intenzionalità politica volta alla critica dell'assolutismo tedesco.<sup>5</sup> In maniera per certi versi analoga, Merio Scattola sostiene come l'idealità di Felsenburg esprima un 'lusus ingenii' che diletta l'immaginazione, proponendosi al contempo di orientare l'azione politica.<sup>6</sup>

Stupore e immaginazione utopica fanno eco nel romanzo schnabeliano ai resoconti di viaggio dell'epoca. Negli esiti migliori, essi sollecitano un approccio sociologico ai paesaggi esplorati, indagati come espressione dell'articolazione sociale delle comunità umane che li abitano<sup>7</sup> all'interno di un paradigma epistemologico orientato all'esperienza empirica di scoperta.<sup>8</sup>

Testimonia di questa nuova centralità assunta dal paesaggio l'utopia schnabeliana: qui esso 'non si propone più [...] come contesto naturale in cui l'utopia si rivela, ma come interlocutore primario per la sua costruzione'.<sup>9</sup>

Entro tali premesse, questo articolo si propone l'analisi di due configurazioni del paesaggio del primo volume dell'*Isola Felsenburg*: il giardino del patriarca Albert Julius e la selva vergine che questi attraversa durante una delle prime perlustrazioni dell'isola.

Il paesaggio viene analizzato nella prospettiva della 'meraviglia', definita da Raffaele Milani come la relazione di *thea* e *thauma*, visione e stupore.<sup>10</sup> L'unione di questi momenti permette di articolare esaustivamente l'emozione del paesaggio: laddove questo si esprime nel Settecento in una teoria del 'vedere' partecipe in eguale misura di scienza e arte paesaggistica, la sensazione di meraviglia dà alla visione una risonanza emotiva, mediando tra sguardo soggettivo e contemplazione intellettuale.<sup>11</sup>

Il senso di meraviglia è qui esplorato attraverso il concetto di 'straniamento'. Come tale, il *Dizionario di estetica* curato da Gianni Carchia e Paolo D'Angelo intende

---

di), *Lesekultur*, Marburg, Universitäts-Bibliothek, 1999, pp. 71-82; la dimensione utopica dell'isola schnabeliana, della quale si è occupato R. Hillenbrand, *Problematische Idyllen von Schnabel, Kleist und Heyse*, Hamburg, Dr. Kovač, 2016. Il dibattito circa l'apporto del pietismo al romanzo è inoltre arricchito dalla prospettiva di H. Nenoff circa l'influenza del giusnaturalismo (*Religions und Naturrechtsdiskurs in Johann Gottfried Schnabels Wunderliche FATA einiger Seefahrer*, Leipzig, Leipziger Universitätsvlg, 2016), mentre il lavoro di R. Stockhammer interpreta il romanzo attraverso la topografia letteraria (*Kartierung der Erde*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007).

<sup>4</sup> H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 54.

<sup>5</sup> Grohnert, 'Aufbau und Selbsterstörung einer literarischen Utopie', cit., p. 111.

<sup>6</sup> M. Scattola, *L'utopia delle passioni. Ordine della società e controllo degli affetti nell'isola di Felsenburg (1731-1745) di J. G. Schnabel*, Padova, Unipress, 2002, p. 124.

<sup>7</sup> M. Vitta, *Il paesaggio. Una storia tra natura e architettura*, Torino, Einaudi, 2005, p. 195.

<sup>8</sup> H.J. Schneider, 'Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 3, p. 177.

<sup>9</sup> Vitta, *Il paesaggio*, cit., p. 205.

<sup>10</sup> R. Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 92.

<sup>11</sup> Ivi, p. 93.

un 'procedimento del linguaggio poetico e letterario, e più in generale della produzione artistica, teso a strappare l'oggetto rappresentato dalla serie delle associazioni abituali in cui è inserito'.<sup>12</sup> Sebbene il concetto sia di conio novecentesco e si debba al critico russo Viktor Šlovskij, esso impiega espedienti già conosciuti dalla storia letteraria: per primo Marco Aurelio guarda alle cose 'come se non avessero senso alcuno',<sup>13</sup> intuendo l'affinità strutturale dello 'straniamento' con l' 'enigma'.<sup>14</sup>

È però la relazione che lo straniamento intrattiene con la finzione utopica a costituire l'interesse principale di questo contributo, articolato in due momenti. In primo luogo, viene esaminata la funzione della prospettiva straniante nella descrizione del giardino del patriarca Albert Julius nel contesto della riproposizione intertestuale dell'archetipo edenico nella struttura del paesaggio utopico.

Attraverso il concetto di 'spaesamento' viene in secondo luogo ampliata la semantica dello 'straniamento', operazione legittimata dal problema del 'riconoscimento' presente nella storia del termine.<sup>15</sup> Il senso di spaesamento è infatti inteso come il divenire problematico della possibilità di riconoscersi nel paesaggio: un'esperienza che Albert Julius prova nei primi giorni del naufragio quando, spintosi in una radura per cacciare della selvaggina, distrugge l'armonia creaturale che là vi regna. Volontà di dominio e rammarico per la perdita infanzia del paesaggio (e dell'uomo che lo abitava) coesistono così nell'immaginario schnabeliano del giardino paradisiaco.

#### **Racconto e luoghi dell'utopia. Prime considerazioni generali sullo straniamento**

Una terribile tempesta tormenta per giorni il ricco mercantile sul quale Albert Julius, segretario del nobile olandese Karl von Leuven, viaggia verso le Indie orientali. Onde altissime squassano i fianchi della nave con il fragore di 'colpi di cannone' e la schiantano infine sulle sponde di un'isola sconosciuta.<sup>16</sup>

Riavutosi, Albert Julius si scopre su di una spiaggia e vede con orrore che dell'equipaggio e dei passeggeri non rimangono che il suo padrone, la sua sposa Concordia Plüers e il capitano Lemelie.<sup>17</sup> Per quattordici giorni i naufraghi scrutano l'orizzonte aspettando soccorso, prima di convincersi a ripararsi sulle alte rocce dell'isola. È qui che sarà poi fondata la comunità utopica di Felsenburg.

Lukas Werner propone per l'*Isola Felsenburg* l'etichetta di 'realismo formale', già adottata da Ian Watt a definire l'ibridazione di 'Robinsonade' e utopia nella cornice di una generale ripresa degli stilemi narrativi del Barocco, come l'idillio pastorale e l'avventura picaresca.<sup>18</sup> A tali suggestioni si può aggiungere che nell'*Isola* persiste ancora la tradizione del romanzo galante: da essa deriva la particolare 'consistenza' del tempo narrativo, organizzato secondo un'estetica 'numerica' che non rendiconta soltanto i giorni o il denaro, bensì anche gli animali, le nascite e le morti.<sup>19</sup>

Rüdiger Campe riconduce questa tendenza all'inventariazione alla nascita del romanzo moderno, influenzato dal problema della 'verosimiglianza' mutuato dalla statistica: le tabelle presenti nel romanzo schnabeliano sollecitano a riflettere sulla

<sup>12</sup> G. Carchia & P. D'Angelo (a cura di), *Dizionario di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 285.

<sup>13</sup> C. Ginzburg, 'Straniamento. Preistoria di un processo letterario', in: idem, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 21.

<sup>14</sup> V.B. Šlovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano, Mursia, 1982, p. 30.

<sup>15</sup> Carchia & D'Angelo, *Dizionario di estetica*, cit., p. 285.

<sup>16</sup> Schnabel, *Insel Felsenburg*, cit., p. 161.

<sup>17</sup> Ivi, p. 165.

<sup>18</sup> L. Werner, *Erzählte Zeiten im Roman der frühen Neuzeit*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, p. 339.

<sup>19</sup> Ibidem.

veridicità della narrazione, perdendo in ciò lo statuto di categoria epistemologica per quella di categoria estetica.<sup>20</sup>

L'uso delle tabelle rende inoltre trasparente la contrapposizione di 'narrazione' e 'descrizione': del racconto delle biografie degli abitanti di Felsenburg e di quello dell'isola stessa, nella quale non è ambientata quasi nessuna delle storie del romanzo.<sup>21</sup> Benché ciò si possa spiegare con la difficoltà implicita nella valorizzazione settecentesca di trame moralmente eccezionali - nelle quali però è difficile trovare qualcosa da raccontare - Campe trae dalla vuotezza di azione dell'*Isola Felsenburg* una considerazione interessante.

Poiché l'isola non è che un palcoscenico delle vicende narrate, essa si presenta come un' 'u-topia' in senso 'interamente strutturale': un 'posto nel quale sono narrate vite passate, ma dove non possono avere luogo né rovesciamenti di sorte, né serie contingenti di eventi'.<sup>22</sup>

L'osservazione sollecita una breve interrogazione della semantica dell'utopia.

Nel coniare il neologismo 'utopia' Tommaso Moro omette di decidere se questa sia da intendersi come un' 'eutopia' (un buon luogo) o un' 'outopia' (un non-luogo).<sup>23</sup> Si può allora accettare come definizione operativa la proposta di Bronisław Baczko, per il quale l'utopia è sinonimo 'di paese immaginario che non esiste in alcun luogo, ma [...] anche di qualsiasi progetto di governo ideale'.<sup>24</sup>

Che sia o non sia, l'utopia media il rapporto con il reale attraverso il modo della 'finzione'. Da qui deriva una certa 'riluttanza' a chiarire le circostanze della sua fondazione<sup>25</sup> e la sua differenza dal contratto sociale, con il quale pure condivide l'essere parte dell'immaginario socio-politico: calata nel contesto storico, l'utopia manifesta 'una delle forme della società ideale'<sup>26</sup> ed esprime in termini mitologici il *telos* della vita sociale.<sup>27</sup>

La correlazione di utopia e mito è preziosa per la ricerca sul paesaggio, che da essa può trarre l'impulso ad approfondire il proprio oggetto di studio al di là dei tracciati tassonomici di questa o quella disciplina.

La stessa interdisciplinarietà del paesaggio incita del resto ad abbandonare la pretesa di una definizione esaustiva: nei contributi più recenti, il paesaggio si esplora nelle 'connessioni' con gli elementi dello spazio reale e immaginario, definendosi come una 'mappa di relazioni'.<sup>28</sup> Va nel senso di queste riflessioni la proposta di Massimo Venturi Ferriolo circa l'affinità del paesaggio con il mito, inteso come l' 'intreccio dei fatti' di una narrazione eternamente vera:<sup>29</sup> 'intreccio' e 'mappa di relazioni' possono considerarsi metafore affini.

Scrivere che il paesaggio è, come il mito, portatore di una 'leggibilità' universale non significa tanto riprendere l'assunto metodologico di una vicinanza strutturale dello spazio scritto e di quello esperito con l'immagine. La 'leggibilità' del paesaggio presuppone piuttosto un godimento estetico fondato sul riconoscersi del soggetto nel

---

<sup>20</sup> R. Campe, *The game of Probability. Literature and Calculation from Pascal to Kleist*. Stanford, Stanford University Press, 2013, pp. 220-221.

<sup>21</sup> Ivi, p. 238.

<sup>22</sup> Ibidem. [trad. mia, E.F.].

<sup>23</sup> U. Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013, p. 305.

<sup>24</sup> W. Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1978, p. 31.

<sup>25</sup> C. Ferns, *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. 27.

<sup>26</sup> J.C. Davis, *Utopia and the ideal society. A study of English utopian writing 1516-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 19.

<sup>27</sup> N. Frye, *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, London, Methuen and Co Ltd, 1970, p. 109.

<sup>28</sup> Milani, *L'arte del paesaggio*, cit., p. 166.

<sup>29</sup> M. Venturi Ferriolo, *Oltre il giardino: filosofia di paesaggio*, Torino, Einaudi, 2019, p. 12.

luogo osservato: leggere paesaggi è per Venturi Ferriolo un processo di contemplazione attiva degli spazi e dell'identità che in essi abita.<sup>30</sup>

Questo dimorare esprime l'appartenenza della vicenda umana all'ambiente naturale e all'affabulazione mitologica: l'uomo modifica la natura con l'azione e l'immaginazione, instaurando 'una relazione stretta e condizionante con il suo luogo, dando realtà e forma alla propria dimora, al paesaggio con un determinato spirito che ritrova in se stesso'.<sup>31</sup>

Una forma di tale abitare viene espressa dal giardino come realizzazione dell' 'eutopia', nel senso attribuitale da Lewis Mumford: uno stato presente nello spazio o nel tempo portato 'ai limiti delle sue possibilità ideali'.<sup>32</sup> I luoghi dell'utopia offrono infatti spazi morali di riflessione e di ricostruzione sociale: pur nelle variabili storiche e culturali del contesto nel quale si colloca, l'invenzione di una comunità ideale risponde al desiderio di 'curare il proprio ambiente' e recuperare il senso di una collettività tesa al bene comune.<sup>33</sup>

Il dimorare nell'utopia è tuttavia aperto, instabile. Secondo Ernst Bloch l'utopia offre infatti la formulazione più autentica del 'problema incostruibile' dell'identità: dal sentimento di incertezza nei confronti di un futuro anche solo immaginato nasce un moto di speranza, l'emozione dell'essere nel mondo.<sup>34</sup>

La riflessione di Bloch esordisce dal postulato che la 'tensione verso la domanda originaria', ovvero l'impulso all'interrogazione del sé e del mondo, emerga nella sfera pre-logica dell'emotività.<sup>35</sup> Così è lo stupore davanti all'inaspettato che strappa l'uomo alle sue consuetudini e lo consegna a un'esperienza della 'non-identità' centrale per il sorgere dell'immaginario utopico che egli definisce dello 'straniamento'.<sup>36</sup>

Il termine descrive il confronto con qualcosa di non conosciuto e tuttavia di non completamente estraneo: in una sorta di smottamento epistemologico 'i reticolati concettuali a partire dai quali si era data la comprensione, si rivelano in tutta la loro precarietà, e [...] si interrompe l'incantesimo grazie al quale l'estraneo è reso familiare'.<sup>37</sup>

Tale indecidibilità è dovuta al fatto che l'istante vissuto non si lascia esaurire completamente dal presente, né confinare del tutto nel passato.<sup>38</sup> Bloch concepisce infatti in generale il rapporto dell'uomo con il mondo come un 'farsi' processuale e incompleto.<sup>39</sup> Perciò lo 'straniamento' non scardina soltanto le epistemologie familiari, bensì permette di approfondire quanto inizialmente era stato omesso nel pensiero del presente: di esperire nello scarto tra noto e ignoto un 'sovrappiù utopico', capace di mobilitare l'immaginazione del futuro attraverso la potenzialità 'latente' del presente.<sup>40</sup> Un' 'apertura', questa, che si manifesta compiutamente nell'utopia.<sup>41</sup>

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 24.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Cit., in: ivi, p. 13.

<sup>33</sup> L. Mumford, *Storia dell'utopia*, Bologna, Calderini, 1969, p. 216.

<sup>34</sup> E. Bloch, *Spirito dell'utopia*, Firenze, La nuova Italia, 1980, p. 233.

<sup>35</sup> M. Latini, 'Le emozioni dell'utopico: Stupore e spaesamento in Ernst Bloch', in: P. Venditti (a cura di), *La filosofia e le emozioni*, Atti del XXXIV Congresso Nazionale della Società Filosofica Italiana, Urbino, Le Monnier, 2011, p. 389.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ivi, p. 391.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> A. Bidmon, *Denkmodelle der Hoffnung in der Philosophie und Literatur. Eine typologische Annäherung*, Berlino, Boston, de Gruyter, 2016, p. 299.

<sup>40</sup> Latini, 'Le emozioni dell'utopico: Stupore e spaesamento in Ernst Bloch', cit., p. 392.

<sup>41</sup> La processualità utopica dà conto della predilezione blochiana per le metafore: come l'utopia, esse indicano da un punto di vista teoretico 'la forma e la possibilità di ciò che, non ancora definibile, si

L'indecidibilità dell'immaginario utopico tra realizzazione e realizzabilità è ripresa da Pierre Hadot, che nello 'straniamento' vede la messa in atto di una prassi della filosofia come 'esercizio spirituale': come pratica vissuta della 'contemplazione dell'universo', esperienza stupefacente della 'presenza del mondo e della nostra appartenenza al mondo'.<sup>42</sup>

Lo stupore 'straniante' provato davanti a ciò che non è completamente noto si rinnova nell'utopia anche in virtù del suo paradigma narrativo. Per Chris Ferns esso consta di una sorta di dialogo socratico tra una guida esterna alla comunità utopica e un narratore a lei interno.<sup>43</sup> Ibridata poi con il resoconto di viaggio,<sup>44</sup> questa impostazione contempla quasi naturalmente la meraviglia del lettore, estraneo al pari della voce narrante a ciò che viene raccontato.

Questo appare tanto più vero per il romanzo di Schnabel. La metafora del naufragio è permeata infatti della nuova epistemologia elaborata dagli esploratori davanti alla grandiosità delle distese oceaniche e alla ferocia delle foreste e testimonia di una ripresa del tema classico del *saltus*: l'approdo sull'isola vergine segna la fine di ogni certezza acquisita.<sup>45</sup>

Così Felsenburg non è solo un'oasi lussureggiante, ma anche il luogo del terrore sacro davanti alla natura inesplorata: il capitano Wolfgang, abbandonato a morirvi dopo l'ammutinamento della sua ciurma, vede con orrore come il rivolo d'acqua a cui si stava dissetando si secchi improvvisamente. E, colmo di 'meraviglia' e 'spavento', attribuisce alla collera divina ciò che altrimenti è 'contrario alle leggi di natura'.<sup>46</sup>

Si tratta qui del sentimento che Hadot considera parte dello spettro emotivo dello 'straniamento': il 'brivido sacro' provato dagli antichi e da alcuni filosofi moderni come Friedrich Nietzsche e Maurice Merleau-Ponty davanti allo spettacolo dell'esistenza.<sup>47</sup> Il timore reverenziale del capitano Wolfgang anticipa l'intervento della Provvidenza divina ed egli viene infine soccorso dagli isolani perché si prostra in preghiera davanti alla fonte disseccata, pentendosi dei suoi peccati.<sup>48</sup>

Nel giardino di Albert Julius lo straniamento è determinato dalla struttura palinsestuale del paesaggio, costruito sulla rimemorazione dell'Eden. Nella capacità di questo giardino di evocare il ricordo del suo archetipo biblico va inteso il senso dello straniamento blochiano come facoltà di fare risuonare l'attimo presente delle sue radici più profonde, di cogliere nell'osservazione del paesaggio il fantasma intertestuale di quello che lo precede.

### Giardino e utopia

Il paesaggio dell'utopia è spesso modellato attorno al giardino. Esso manifesta la forma psicologica dell'esilio utopico e la struttura economica che le corrisponde: l'autosussistenza.

Il riparo dalle burrasche del mondo che si cerca nel rifugio utopico trova allora nella clausura confortevole del giardino una facile allegoria.<sup>49</sup> Nell'*Utopia* di Moro si

---

presenta come "alterità" realizzabile' (A. Bidmon, *Denkmodelle der Hoffnung in der Philosophie und Literatur*, p. 391). [La traduzione è mia ed è una parafrasi del testo originale, E. F.].

<sup>42</sup> P. Hadot, 'Il discorso filosofico come esercizio spirituale', in: *La filosofia come modo di vivere*, Torino, Einaudi, 2008, p. 130-131.

<sup>43</sup> C. Ferns, *Narrating Utopia*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999, p. 13.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Vitta, *Il paesaggio*, cit., p. 201.

<sup>46</sup> Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 108.

<sup>47</sup> Hadot, *La filosofia come modo di vivere*, cit., p. 233.

<sup>48</sup> Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 109.

<sup>49</sup> C. Schelle-Wolf, *Gärten in den frühneuzeitlichen Utopien*, in: I. von der Lühe (a cura di), *Landschaften - Gärten - Literaturen, Festschrift für Hubertus Fischer*, Monaco, AVM, 2013, pp. 149-150.

curano gli orti fuori dalle mura e i giardini interni e già nella descrizione di Atlantide nel *Timeo* il giardino è un archetipo dell'immaginazione utopica.<sup>50</sup>

A partire dalle isole utopiche cinquecentesche, il paesaggio del giardino si modella sugli orti di sussistenza e di ornamento delle comunità monastiche.<sup>51</sup> Un modello che ritorna anche nel giardino di Albert Julius:

questo giardino che misurava in lunghezza e ampiezza circa un quarto di miglio tedesco lo aveva diviso attraverso un crocevia in quattro parti uguali. Nel primo appezzamento rivolto ad est c'erano i più ricercati alberi da frutto in più che cento varietà; il secondo appezzamento verso sud custodiva molte viti, cariche di grappoli e bacche straordinariamente grandi, ora rosse, ora verdi, blu, bianche e d'altri colori. Il terzo appezzamento, quello a nord, contava innumerevoli specie di piante di fiori e nel quarto appezzamento, il cui angolo puntava a est, si potevano trovare gli aromi e le erbe più delicate e utili.<sup>52</sup>

Come il chiostro conventuale, anche questo giardino è attraversato da due stretti sentieri che lo dividono in quattro parti formando una croce, chiaro riferimento alla Passione: il giardino monastico è intessuto di riferimenti simbolici, non da ultimo al paradiso.<sup>53</sup>

Prima di approfondire questa suggestione è però interessante tratteggiare il rapporto che l'immaginario utopico del giardino intrattiene con le estetiche del paesaggio che si andavano confrontando negli anni della pubblicazione dell'*Isola Felsenburg*, quando al giardino barocco si affiancava il 'landscape garden'.

Detto anche 'giardino all'inglese' o 'paesaggistico', esso oppone un approccio empirico al reale al modello barocco di organizzazione dei giardini, che nell'ordinata geometria delle piante e dei viali realizza un paradigma estetico-scientifico fondato sulla regolarità delle forme, correlato della fascinazione per la meccanica celeste e le leggi della geometria.<sup>54</sup>

Nel 'giardino paesaggistico' il coinvolgimento emotivo dello spettatore rispecchia invece l'affermarsi dell'arte settecentesca come espressione dell'individuo e l'avvento della fisica newtoniana e del sensualismo di John Locke: con le volute ampie, gli anfratti e le pause, questo giardino permette di accumulare esperienze diverse.<sup>55</sup>

La nuova valorizzazione della soggettività implica una secolarizzazione della trascendenza, evidente nel lavoro del giardiniere che perfeziona attraverso la sua arte l'opera di Dio.<sup>56</sup> Una concezione, questa, che segna in generale il passaggio da una visione incentrata sull'attesa del divino a una considerazione della storia come intervento di formazione attiva della realtà.<sup>57</sup> Questo mutamento sostituisce all'opposizione tra trascendenza e realtà quella di presente e futuro,<sup>58</sup> ponendo con ciò le premesse per la '*Verzeitlichung*' del pensiero utopico.<sup>59</sup>

Da una parte, l'utopia settecentesca risente di questo nuovo approccio e sposta il centro della sua riflessione nel tempo: la nascita delle ucronie viene

---

<sup>50</sup> Ivi, pp. 147-149.

<sup>51</sup> Ivi, p. 149.

<sup>52</sup> Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 127.

<sup>53</sup> D.S. Lichačev, *La poesia dei giardini*, Torino, Einaudi, 1996, p. 52.

<sup>54</sup> M. Baridon, *Les jardins. Paysagistes-jardiniers-poètes*, Paris, Laffont, 1996, p. 125.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> A. Siegmund, *Der Landschaftsgarten als Gegenwart. Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenüberklärung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, p. 89.

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Ivi, p. 47.

<sup>59</sup> R. Koselleck, 'Die Verzeitlichung der Utopie', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 3, p. 1.

convenzionalmente fissata al 1770 con la pubblicazione del romanzo *L'anno 2440* di Louis-Sébastien Mercier. Dall'altra, permangono nel pensiero utopico elementi contraddittori.

In particolare, è la descrizione del paesaggio a manifestare nelle utopie l'ambivalenza del progetto settecentesco: se anche il soggetto si propone di realizzarsi nella felicità terrena, deve però riconoscersi vittima di forze superiori alla sua volontà.<sup>60</sup> Si spiega allora perché il paesaggio utopico oscilla tra desideri progressivi e regressivi<sup>61</sup> e come questa caratteristica segni anche Felsenburg, i cui prati e giardini, benché apprezzati nelle loro doti di domesticità e ruralità, sono colti nel momento del loro definirsi, quasi *in fieri*.<sup>62</sup> Anche la storia del giardino settecentesco è del resto segnata dal 'contrasto stilistico' (quando non dalla coesistenza) delle due varianti 'geometriche' e 'paesaggistiche'.<sup>63</sup>

Questo *excursus* sull'architettura del giardino vuole infatti evidenziare come il suo paesaggio venga come sovrascritto dalle teorie estetiche settecentesche, che a partire da John Addison attingono da esso il repertorio simbolico di un discorso incentrato sulla rivalutazione della natura.<sup>64</sup>

Analogamente, il giardino del patriarca articola attraverso la ripresa del modello rinascimentale monacense e del riferimento al testo biblico una riflessione sulla natura organizzata secondo il connubio di 'bellezza' e 'utilità'.

*Bello e utile* è il primo nucleo del giardino: l'orto che Albert Julius inizia nella primavera del 1647<sup>65</sup> non per sopperire alle necessità della famiglia formata con Concordia e con la figliuola, cui non manca 'nulla né di beni di sussistenza, né di altri bisogni o comodità', bensì per non starsene 'in ozio'.<sup>66</sup>

In questo senso, l'orto rappresenta una sorta di palinsesto da cui derivare gli ideali di cittadinanza operosa e di pratica attiva del messaggio cristiano sviluppati dalla legislazione dell'isola. L'intraprendenza di Albert Julius lo contrappone infatti al malvagio capitano Lemelie che nelle prime giornate dopo il naufragio non solo non partecipa in alcun modo alla ricerca di cibo, bensì dilapida le risorse a disposizione dei naufraghi saccheggiando il relitto della nave e banchettando con le ultime provviste.<sup>67</sup>

Questo egoismo testimonia della follia di Lemelie. Già durante i preparativi per il trasporto dei viveri e delle vettovaglie sulle rocce dell'isola Albert Julius nota con sconcerto come questi non faccia che 'mangiare e bere, fumare tabacco e di quando in quando passeggiare per le rocce, facendosi sentire che cantava e fischiava come un pazzo, senza avere sul suo futuro la benché minima preoccupazione'.<sup>68</sup> È il delirio del tiranno, che secondo la teoria politica seicentesca è incapace di porre freno alle proprie passioni.<sup>69</sup> Perciò la sua fisionomia si contrae in punto di morte a svelarne la sozzura morale, confessata nella lista di turpitudini che iniziano con l'incesto e l'infanticidio e finiscono con l'omicidio di von Leuven e la tentata violenza a Concordia.<sup>70</sup>

---

<sup>60</sup> Schneider, *Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert*, cit., p. 175.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> S. Höppner, 'Neuland - Johann Gottfried Schnabels Insel Felsenburg und die Tradition der utopischen Insel', in: G. Schubert (a cura di), *Jahrbuch der Schnabel-Gesellschaft 2006-2008*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2008, pp. 26-27.

<sup>63</sup> E. Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Milano, Guerini Associati, p. 18.

<sup>64</sup> Lichačev, *La poesia dei giardini*, cit., pp. 150-152.

<sup>65</sup> Schelle-Wolf, *Gärten in den frühneuzeitlichen Utopien*, cit., p. 156

<sup>66</sup> Schnabel, *Insel Felsenburg*, cit., p. 273.

<sup>67</sup> Ivi, p. 176.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Scattola, *L'utopia delle passioni*, cit., p. 192.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 240-244.

All'incapacità tirannica di porre freno agli istinti, l'orto di Albert Julius oppone l'arte dell'amministrazione razionale della creazione divina.<sup>71</sup> Il Settecento inizia infatti a riconoscere all'agricoltura una funzione rilevante nella formazione dell'immaginario sociale.<sup>72</sup> Così l'amministrazione della natura avviata con la pratica della coltivazione anticipa e prepara le pratiche politiche della società di Felsenburg: comunità patriarcale basata sulla famiglia, che secondo Lutero obbedisce a un comando imposto da Dio al mondo ed è dunque immediatamente 'cristiana'.<sup>73</sup> È questa trascendenza che il giardino di Albert Julius lascia emergere, manifestando e perfezionando con il lavoro umano il dono divino della natura.<sup>74</sup>

### **Il giardino e l'utopia come non-luogo. Paradiso e spaesamento**

L'organizzazione modulare dello spazio del giardino di Albert Julius non depone soltanto in favore dell'ipotesi di Schelle-Wolf che esso derivi dal modello monacense dell'orto di sussistenza,<sup>75</sup> bensì rileva anche di quella che Lars Gustafsson definisce la 'generalizzazione' del racconto utopico.<sup>76</sup>

Le premesse di questo concetto stanno nella connotazione negativa dell'utopia come 'outopia', radicata, come accennato, nella storia etimologica del termine.

Nel discorso critico sull'*Isola Felsenburg* l'utopia schnabeliana è spesso un 'non-luogo'. Qui si ricordano solo le posizioni di Campe, per il quale la negatività attiene alla struttura formale del romanzo,<sup>77</sup> e di Scattola, che ne riconduce l'idealità a una concezione pre-moderna del tempo storico. Secondo lo studioso, Schnabel recepisce il tempo 'abderitico' dello scritto kantiano del *Confitto delle facoltà*: una concezione della storia priva di divenire.<sup>78</sup> Poiché bene e male sono in essa indivisibili, la comunità di Felsenburg è 'outopica': è realizzabile solo nell'immaginazione, non ha cittadinanza nella realtà.<sup>79</sup>

Il 'non-luogo' Felsenburg è ricondotto quindi da Campe e Scattola rispettivamente al problema del rapporto di 'narrazione' e 'descrizione' e alla relazione dell'utopia con la filosofia della storia. Si deve a ciò aggiungere quanto Baczkowski osserva circa la funzione sociale della negatività dell'outopia settecentesca che non si limita a criticare l'esistente, bensì, come la satira, ne propone un miglioramento.<sup>80</sup>

Questo intento etico è del resto ben presente al dibattito settecentesco che riflette sull'applicazione pratica di questa o quella invenzione utopica.<sup>81</sup> Un'accoglienza, che consegue all'inedito ruolo attribuito dall'*Enciclopedia* all'immaginazione come funzione dell'intelletto umano attraverso cui osservare la

---

<sup>71</sup> La tensione emotiva scaturita dalla morte di Lemelie è presto stemperata da Schnabel, che intende sottolineare piuttosto con la nascita della figlia di Concordia l'avvento di una fase sociale ormai slegata dalla cabala della società europea, rappresentata dall'intrigante francese.

Grohnert, 'Aufbau und Selbstzerstörung einer literarischen Utopie', cit., p. 148.

<sup>72</sup> Siegmund, *Der Landschaftsgarten als Gegenwelt*, cit., p. 170.

<sup>73</sup> Scattola, *L'utopia delle passioni*, cit., pp. 220-222

<sup>74</sup> Siegmund, *Der Landschaftsgarten als Gegenwelt*, cit., p. 108.

<sup>75</sup> Schelle-Wolf, *Gärten in den frühneuzeitlichen Utopien*, cit., p. 156.

<sup>76</sup> L. Gustafsson, 'Negation als Spiegel. Utopie aus epistemologischer Sicht', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 1, p. 281.

<sup>77</sup> Campe, *The game of probability*, cit., p. 9.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 169-171.

<sup>80</sup> Ivi, p. 22.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 37-38.

natura nei moti del suo trasformarsi:<sup>82</sup> anche all'idealità 'outopica' viene dunque attribuita una rilevanza conoscitiva.

Da un punto di vista epistemologico, l'outopia è però problematica: se ne si postula un'affinità con la negazione comune, si rischia infatti di incorrere nel paradosso per il quale la negazione non riesca a causa della sua genericità informativa a perseguire il suo scopo di 'trovare uno spazio vuoto nell'immaginazione e colmarlo'.<sup>83</sup> Da un punto di vista logico, il valore informativo di una frase negativa è infatti estremamente generico.<sup>84</sup>

La questione si risolve ricordando che la negazione utopica è riferita a un contesto pragmatico condiviso dal lettore e dall'autore: è un atto di significazione sociale.<sup>85</sup> Esso si articola in due momenti: alla negazione della realtà attuata dall'utopia segue una 'generalizzazione', la sostituzione del reale con 'unità interscambiabili' slegate dal contesto grazie a un processo di astrazione.<sup>86</sup> Tra le strategie che realizzano questo procedimento, Gustafsson annovera la resa geometrica dello spazio, formalizzato nell'utopia in moduli ordinati e razionali.<sup>87</sup>

Elaborato sulla scorta del pensiero leibniziano, il concetto di 'generalizzazione' permette di riportare il giardino di Albert Julius all'affinità teorica di paesaggio e mito sollecitata da Venturi Ferriolo. Nello specifico, la definizione formulata dallo studioso circa l'immaginario del paesaggio fornisce il contesto nel quale intendere la 'generalizzazione' utopica del giardino di Felsenburg. Non solo entrambi i procedimenti presuppongono un processo di astrazione inteso a superare il dato contingente: l'affinità strutturale del mito con il paesaggio consente di riflettere sulla qualità intertestuale di quest'ultimo. Al mito come 'intreccio'<sup>88</sup> corrisponde il paesaggio come tessuto di relazioni, come testo.

Ripercorrendo la storia della metafora della 'leggibilità' del paesaggio e il fondamento antropologico della tendenza umana a ricercarvi elementi culturalmente significanti, Matteo Meschiari ha promosso l'intertestualità come approccio strutturalmente portato a cogliere il potenziale semiotico del paesaggio: come 'la semiologia del paesaggio è spaziale' perché 'si affida al potere di spazializzazione dell'immagine e al potere che ha lo spazio di tradursi in immagini significanti', così 'l'intertestualità è spaziale perché mette in connessione spazi diversi che generalmente non si incontrano'.<sup>89</sup>

Nel caso del giardino di Albert Julius si tratta in realtà di 'connettere' spazi già percorsi dalla tradizione letteraria: la ricchezza intertestuale di quel paesaggio è tutta compresa nell'ultima, vivissima immagine, con la quale Schnabel si congeda dalla sua descrizione: quella di un 'piccolo paradiso'.<sup>90</sup>

Secondo Rosario Assunto l'Eden biblico esprime ciò che l'uomo da sempre cerca nel giardino: la contemplazione della bellezza 'auto-finalizzata' della natura non ancora disgiunta dall'utilità, 'il bello essendo anche utile e l'utile essendo bello'.<sup>91</sup> È la separazione di questi due momenti il segno della caduta dell'uomo, allegorizzata

---

<sup>82</sup> V. Ferrone, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 41-47.

<sup>83</sup> Gustafsson, 'Negation als Spiegel. Utopie aus epistemologischer Sicht', cit., p. 281.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ivi, p. 287.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ivi, p. 290.

<sup>88</sup> Ferriolo, *Oltre il giardino*, cit., p. 12.

<sup>89</sup> M. Meschiari, *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*. Palermo, Sellerio, 2008, pp. 239-240.

<sup>90</sup> Ivi, p. 126.

<sup>91</sup> R. Assunto, 'Fuga dal giardino e ritrovamento del giardino (con alcune variazioni intorno ai consigli del Serpente)', in: A. Tagliolini & M. Ferriolo Venturi (a cura di), *Il giardino. Idea natura realtà*, Milano, Guerini e Associati, 1987, p. 18.

nella profanazione di ciò che doveva essere soltanto guardato: l'albero della conoscenza del bene e del male.<sup>92</sup>

Da una parte, il giardino del patriarca Albert Julius recupera con le sue colorate piante da frutto e le sue erbe aromatiche 'delicate e utili'<sup>93</sup> il connubio di bellezza e utilità caratteristico del giardino biblico; dall'altra esso cerca di riguadagnare l'accesso al Paradiso. Si ricorda a questo proposito come il Settecento operi una sorta di 'mondanizzazione' dell'idea di salvezza e prediliga perciò la figura di Adamo, cui anche Albert Julius è a più riprese accostato.<sup>94</sup>

Giorgio Agamben ha di recente intrapreso un'archeologia etimologica e teologica del 'paradiso', ponendolo in relazione con il concetto di 'Regno' al fine di tratteggiare una storia parallela del pensiero politico occidentale nella sua riflessione sul governo dell'uomo.<sup>95</sup> Le sue considerazioni sono qui di interesse, perché evidenziano due caratteristiche del giardino edenico: come esso diventi nel corso del tempo lo specchio della fragilità umana e come si sdoppi in due figurazioni inconciliabili, il giardino e il Regno delle eresie millenariste.

Nato come un giardino di delizie e di voluttà, l'Eden diventa già con Ambrogio la triste allegoria della natura umana decaduta dalla sua giustizia originaria attraverso il peccato.<sup>96</sup> La tesi agostiniana del 'peccato originale' è però irta di paradossi: non è l'azione dell'individuo a venire riconosciuta colpevole, né la sua ripetizione nella collettività, bensì la vita stessa in tutte le sue funzioni.<sup>97</sup> Con ciò, il tema della salvezza di tradizione agostiniana o luterana infligge una ferita tremenda all'integrità della natura umana lenita solo dall'attesa dell'avvento del Regno divino e del ritorno alla pienezza dello stato creaturale. È nel millenarismo che il giardino edenico torna sulla terra: nel *Libro Etiope* di Enoc l'avvento del regno escatologico coincide con la riapparizione dell'albero della vita e nella teologia del regno di Ireneo con la restituzione dell'integrità originale della creatura.<sup>98</sup>

Colin J. Davis interpreta il millenarismo e l'utopia come forme diverse e dialoganti di rappresentazione e strutturazione dell'immaginario sociale. Laddove il primo si propone come un 'movimento religioso con una fantasia di salvezza che è collettiva (condivisa da un gruppo di fedeli), terrena, imminente [...] e realizzato da agenti che sono consciamente visti come soprannaturali', esso ha però in comune con l'utopia l'attenzione alle dinamiche del vivere comune e la volontà di perfezionamento raggiunta attraverso una ferrea disciplina.<sup>99</sup> Un'affinità, questa, che pare confermata dall'*Isola Felsenburg*, nella quale l'insistenza sulla 'processualità'<sup>100</sup> rientra nelle caratteristiche narrative del millenarismo.

Anche se l'accento posto da Schnabel sul progressivo delinearsi di un nuovo ordine sull'isola è in parte da addebitare al rapporto intertestuale con il *Robinson Crusoe*, dove si documenta proprio una secolarizzazione del millenarismo,<sup>101</sup> esso consente di applicare all'analisi del giardino di Albert Julius le considerazioni fatte da Agamben sull'ambivalenza dell'Eden biblico. Regno e giardino ne costituirebbero secondo il filosofo 'due frazioni che risultano dal tentativo dei teologi di pensare la

---

<sup>92</sup> Ivi, pp. 19-25.

<sup>93</sup> Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 127.

<sup>94</sup> Schneider, *Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert*, cit., p. 179.

<sup>95</sup> G. Agamben, *Il Regno e il giardino*, Milano, Neri Pozza, 2019, pp. 119-120.

<sup>96</sup> Ivi, p. 17.

<sup>97</sup> Ivi, p. 31.

<sup>98</sup> Ivi, pp. 107-111.

<sup>99</sup> C.J. Davis, *Utopia and the ideal society. A study of English utopian writing 1516-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 35-37.

<sup>100</sup> Ivi, p. 36.

<sup>101</sup> J. Schlaeger, 'Die Robinsonade als frühbürgerliche "Eutopia"', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, p. 282.

natura umana e la sua possibile beatitudine. Queste si scindono in un elemento pre-storico (il Giardino in Eden) e in un elemento post-storico, il Regno, che restano però separati e incomunicanti'.<sup>102</sup>

*Separati e incomunicanti* rimangono anche due figurazioni del paesaggio paradisiaco dell'*Isola Felsenburg*: il giardino del patriarca Albert Julius e la radura silvestre che questi attraversa nei primi giorni dopo il naufragio prima che con la colonizzazione si affermi l'amministrazione razionale delle zone selvagge.

Schnabel narra quest'ultimo episodio in una delle prime pagine del racconto del patriarca. Durante una delle ricognizioni sull'isola, egli scorge da un alto sperone roccioso una radura di una tale bellezza da sembrargli un miraggio:

Però infine quando mi fui sincerato che i miei occhi e i miei pensieri non mi avrebbero ingannato cercai e trovai una strada per scendere in questa piacevole valle anche abbastanza comoda, posto che in un solo posto dovetti saltare da una roccia all'altra e che tra le due stava un orrendo crepaccio e un precipizio crudelmente profondo. Mi stupì ancora di più appena mi trovai nel mezzo di questo *paradiso* di trovare la cacciagione, i cervi, i caprioli, le scimmie, le capre e altri animali a me sconosciuti, ben più docile di quella europea. [...] Dopo il primo sparo trasalirono violentemente tutte le creature, andavano e fuggivano via, ma sempre piuttosto prudentemente, e si rifugiarono nel bosco e per questo a me quasi voleva dispiacere, di essermi così privato di questa piacevole compagnia [corsivo mio, N.d.A.].<sup>103</sup>

Questa radura impone una considerazione circa la differenza postulata da Frye tra utopia e Arcadia, che divergerebbero rispettivamente per l'accento posto ora sulla razionalizzazione della natura, ora sull'integrazione dell'uomo con l'ambiente fisico.<sup>104</sup>

La cesura non è in realtà così netta. Benché le fonti umanistiche dell'Arcadia non siano più accessibili all'Illuminismo che ne travisa quindi l'immaginario in una sorta di tranquilla rusticità campestre,<sup>105</sup> qualcosa dell'ideale arcadico rimane nel concetto giusnaturalista dello 'stato di natura'<sup>106</sup> che in parte influenza anche il romanzo schnabeliano.<sup>107</sup>

D'altro canto, tuttavia, l'introduzione della violenza nella 'piacevole valle' pare respingere la fantasia arcadica in un'indeterminata preistoria del paesaggio di Felsenburg. Benché la descrizione della vita del primo nucleo di coloni sembri deporre in favore di un idillio pastorale, esso è infatti marginalizzato dal valore morale accordato alla trasformazione operosa della natura. Mentre Frye individua nell'immediato soddisfacimento dei desideri la caratteristica dell'Arcadia,<sup>108</sup> Schnabel enfatizza invece l'inclinazione di Albert Julius alla coltivazione della terra, che pure avrebbe provveduto da sola a esaudirne ogni bisogno.

Nel contesto della valorizzazione dell'intervento umano sul paesaggio resta però da spiegare il rammarico che assale il cacciatore nel trovarsi 'privo della piacevole compagnia' degli altri animali. È qui di aiuto la coppia concettuale teorizzata da

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 119.

<sup>103</sup> Schnabel, *Die Insel Felsenburg*, cit., p. 182-183.

<sup>104</sup> Frye, *The stubborn structure*, cit., pp. 125-126.

<sup>105</sup> R. R. Grimm, 'Arcadia und Utopia', in: W. Voßkamp (a cura di), *Utopieforschung*, Stuttgart, Suhrkamp, 1985, volume 2, p. 95.

<sup>106</sup> Frye, *The Stubborn Structure*, cit., p. 127.

<sup>107</sup> Scattola propone di ricondurre allo stato di natura la reazione violenta di Karl von Leuven alla proposta di Lemelie che il possesso di Concordia non sia esclusivo. Il pugno sferrato da von Leuven al capitano francese è un esempio di come, abbandonata ogni forma sociale, gli uomini facciano affidamento solo sulle proprie forze fisiche.

Scattola, *Utopia degli affetti*, cit., p. 211.

<sup>108</sup> Frye, *The Stubborn Structure*, cit., p. 125.

Agamben intorno all'Eden biblico.<sup>109</sup> Se ci si conforma all'opposizione diacronica di due momenti del paradiso biblico si può interpretare la radura inviolata come l'originario giardino paradisiaco, di cui quello di Albert Julius non è che una copia. Frutto del tentativo di riproporre il tema della salvezza a fondazione della comunità utopica, esso realizza il palinsesto edenico nell'accezione politica del 'regno'. Si chiarirebbe così come mai il 'piccolo paradiso' di Albert Julius è privo di recinzione, caratteristica invece fondamentale dell'*hortus conclusus* biblico:<sup>110</sup> sono le mura di Felsenburg a servire ora da recinto - a mostrare che il giardino delle delizie informa simbolicamente l'isola e il suo assetto socio-politico.

L'articolazione del rapporto tra Arcadia e utopia nell'*Isola Felsenburg* consente di arricchire la suggestione intertestuale soggiacente al giardino del patriarca del tema della rimemorazione: si tratta infatti di riproporre là non solo il modello biblico, bensì anche la sua variazione nella placida 'valle' dell'isola che funge da 'fantasma' del paesaggio coltivato da Albert Julius.

L'idea di un paesaggio fantasmatico emerge in Meschiari nel corso dello studio dell'apporto della fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty a una definizione meno 'astratta' dell'immagine del paesaggio nel testo, delineata come la relazione tra un corpo che 'si auto-percepisce come spazio' e a uno 'spazio percepito che si costituisce in modo relazionale a esso'.<sup>111</sup>

Si passa così da una considerazione meramente spaziale dei rapporti con l'oggetto a una riflessione 'situazionale' nella quale l'oggetto testuale si iscrive in un'elaborazione esistenziale del vissuto spaziale attraverso fattori complessi della persona, come la memoria.<sup>112</sup>

Per illustrare il concetto di fantasma e la sua applicazione all'analisi del giardino schnabeliano si ripercorre brevemente il pensiero di Paul Ricoeur sulla funzione della memoria in *Percorsi del riconoscimento*. Benché in questo saggio 'riconoscere' sia parte della storia e dei motivi filosofici della formazione dei processi della percezione del sé, esso è altresì un momento fondamentale della semiotica del paesaggio, incentrata sin dalla preistoria dell'uomo nella capacità di muoversi nello spazio come in un tessuto di tracce, volti e luoghi riconosciuti o riconoscibili.<sup>113</sup>

Dell'esame di Ricoeur sulla correlazione di riconoscimento e memoria viene qui solo ricordata l'attenzione prestata alla facoltà umana di richiamare immagini alla mente e soprattutto allo studio dell'interpretazione bergsoniana della rimozione.<sup>114</sup>

Da una parte, Henri Bergson ritornava infatti attraverso l'analisi della 'traccia' psichica e del lavoro di emersione del rimosso della psicanalisi freudiana allo statuto ambiguo dell'immagine rammemorata già studiato da Aristotele come l'enigma 'della presenza in immagine di una cosa assente che l'immagine rappresenta'.<sup>115</sup> Dall'altra, Bergson ricomponeva questa ambivalenza magistralmente: il ricordo ha, certo, profonde radici nel passato, però 'se una volta realizzato, non risentisse della sua virtualità originaria, se non fosse contemporaneamente uno stato presente e qualcosa che si contrappone al presente, noi non lo riconosceremmo mai come ricordo'.<sup>116</sup> In altre parole, si presuppone la sopravvivenza del ricordo: ritrovato, esso rimane disponibile - anche se non accessibile.<sup>117</sup>

---

<sup>109</sup> Agamben, *Il Regno e il giardino*, cit., pp. 119-120.

<sup>110</sup> Lichačev, *La poesia dei giardini*, cit., p. 55.

<sup>111</sup> Meschiari, *Sistemi selvaggi*, cit., p. 124.

<sup>112</sup> Ivi, p. 128.

<sup>113</sup> Ivi, p. 219.

<sup>114</sup> P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, Milano, Cortina, p. 142.

<sup>115</sup> Ivi, p. 129.

<sup>116</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>117</sup> Ivi, p. 143.

Nel senso del ricordo bergsoniano nella sua formulazione nella dinamica del riconoscimento di Ricoeur si può interpretare la proposta di Meschiari che il paesaggio si basi su di una sorta di 'notte dei sensi': su ciò 'che non si vede, e che funge da impalcatura silenziosa per il paesaggio diurno della scrittura'.<sup>118</sup>

Di questa fantasmagoria del paesaggio testimonia il giardino di Albert Julius, organizzato anche nel ricordo della 'valle' vergine: presente alla memoria come icona del primo paesaggio edenico, la rimemorazione della placida conca verde lascia emergere il ricordo dell'esilio dell'uomo dopo la caduta nel peccato e la sua condizione di essere 'spaesato' - di creatura *senza paesaggio*.

### Qualche considerazione conclusiva

In uno degli scritti di *Profanazioni* Agamben interpreta il mito dell'allontanamento dal paradiso come una frattura insanabile dell'ontologia. Perdendo il proprio posto nel disegno divino, l'uomo è sospinto in una sorta di periferia del linguaggio, incapace di catturare il cuore delle cose e dunque 'parodistico' nel senso etimologico del termine: simile alla parodia, che letteralmente è ciò che sta 'accanto' al 'canto'.<sup>119</sup> Nel romanzo schnabeliano tuttavia lo spaesamento è da intendersi in un'accezione meno provocante che emerge se si riportano le considerazioni fatte sinora sulla rimemorazione e sul rapporto 'straniante' di presente e passato al tema della scrittura del paesaggio.

Nel saggio incompiuto sulla *Prosa del mondo* Merleau-Ponty esamina la tesi dell'affinità della pittura al linguaggio. Nonostante ne elogi la validità semiotica, egli traccia un importante distinguo a proposito del rapporto che pittura e lingua intrattengono con il passato: nota cioè come, a differenza del pittore, lo scrittore non 'perpetua la lingua che ha ricevuto, bensì vuole nello stesso tempo realizzarla e distruggerla, realizzarla *distruggendola* o distruggerla *realizzandola*'.<sup>120</sup>

Mentre un dipinto cerca cioè sempre fuori di sé il suo oggetto, la scrittura aderisce così intimamente al linguaggio, che anche la discontinuità con la tradizione non può prescindere da un suo recupero. Così le trasformazioni operate dalla scrittura sulla parola ne fanno una sorta di terreno stratificato, percorso dalle esperienze accumulate nella storia della lingua: 'Ciò significa che il passato del linguaggio non è solo un passato superato ma è anche un passato compreso', conclude Merleau-Ponty.<sup>121</sup>

Analogamente, la descrizione del giardino di Albert Julius non consiste soltanto del recupero palinsestuale del racconto biblico dell'Eden perduto, quanto nella comprensione dell'esilio umano dallo stato di beatitudine creaturale, palesata nella morte dell'Arcadia. La solitudine del cacciatore esprime l'abbandono nell'immaginario arcadico di unione con la natura. È così emblematico che dal suo orto, che poi sarà il suo giardino, Albert Julius tenga a tiro di moschetto le scimmie, che con la loro 'leggerezza' mettono a repentaglio il raccolto.<sup>122</sup>

La diffidenza nei loro confronti fa della difesa dello spazio coltivato un'allegoria di come il progetto utopico schnabeliano si articola in una tassonomia della separazione, quasi linneiana nel tentativo di collocare gli eventi e gli oggetti attraverso il reciproco distanziamento. (Il dibattito settecentesco si appassiona del resto alla questione della classificazione dell'essere umano anche a partire dalla ricerca sulle scimmie antropomorfe).<sup>123</sup>

<sup>118</sup> Meschiari, *Sistemi selvaggi*, cit., p. 135.

<sup>119</sup> Agamben, 'Parodia', in: idem, *Profanazioni*, Milano, Nottetempo, 2005, p. 125.

<sup>120</sup> M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Torino, Einaudi, 1987, p. 110.

<sup>121</sup> Ivi, p. 111.

<sup>122</sup> Schnabel, *Insel Felsenburg*, cit., p. 265.

<sup>123</sup> F. Venturi, *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 130-135.

Questi accenni conclusivi palesano la vocazione *metaspaziale* del giardino: luogo ‘in cui lo spirito si oggettiva e l’oggetto si spiritualizza’.<sup>124</sup> Esso accoglie lo straniamento come l’esperienza della meraviglia davanti alla capacità evocativa dell’attimo presente che, nutrito del fantasma di un altro paesaggio, appare sempre dissimile da se stesso. Al posto del pozzo che nei giardini monastici serviva a bagnare le piante, sta in centro al giardino schnabeliano la rimemorazione del paradiso del quale l’uomo è, sì, privato (‘spaesato’) e del quale però, avendo memoria, ha compreso il senso: la conoscenza del bene e del male cui allude infatti la rigogliosa vite<sup>125</sup> del giardino di Albert Julius.

### Parole chiave

Johann Gottfried Schnabel, utopia, giardino pittorico, Settecento, paesaggio

**Emanuela Ferragamo** è una germanista italiana. Si è addottorata in cotutela tra le università di Torino, Genova e Basilea con una tesi sulla poetica parodistica di Christian Morgenstern, *Paradies Parodie* (Königshausen & Neumann, 2021). Dall’ottobre del 2020 è assegnista di ricerca del Dipartimento di Lingue e Letterature e Culture Straniere dell’Università di Torino sotto la supervisione del prof. Riccardo Morello. Si occupa di *landscape theory* e della rappresentazione dello spazio alpino nelle utopie tedesche dalla fine del Secolo fino agli anni ’50 del Novecento.

Università degli Studi di Torino  
Via Sant’Ottavio 20  
Torino (Italia)  
emanuela.ferragamo@unito.it

### SUMMARY

#### **A Shipwreck in the Garden**

#### **Estrangement and Confusion in Utopian Landscape in Johann Gottfried Schnabel’s *Isle Felsenburg***

This essay analyses the description of the garden in the first volume of *Isle Felsenburg* (1731), a utopian novel by Johann Gottfried Schnabel. The paper aims to underline the central role of both ‘wonder’ and ‘estrangement’ in creating a utopian landscape by focusing on the garden of Albert Julius, patriarch of the community. While the beauty of the garden astonishes the narrator, it also results in estrangement, as it drives the reader away from the present into the creatural past of humankind, a lost Eden. Such estrangement is a form of displacement: the subject is incapable of finding its own place in nature.

---

<sup>124</sup> Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, cit., p. 12.

<sup>125</sup> Lichačev, *La poesia dei giardini*, cit., p. 65.

## Lo spaesamento delle viaggiatrici europee al nord Straniamenti odeporici

Ellen Patat

### Introduzione

Nel corso dell'Ottocento si assiste a un mutamento delle condizioni di vita e dei trasporti che, di fatto, modificano e sradicano la consueta fissità femminile portando alcune donne al di fuori dei confini domestici. Indubbiamente, quando a viaggiare è una donna, si innescano dei meccanismi di valutazione diversi rispetto alla controparte maschile,<sup>1</sup> in quanto le dinamiche che sottendono alla mobilità femminile di questo frangente storico sono ancora strettamente legate *in primis* alle norme sociali di stampo patriarcale, che tingono l'esperienza concreta di tratti simbolici; la mera distanza geografica inquadra distanze ben più intime: l'erranza femminile pone, infatti, le viaggiatrici fuori dalla norma, fuori anche dalla riconosciuta dimensione d'accettazione e percezione dei valori e del corpo stesso.

La motilità, che spesso si riverbera nella vita del soggetto viaggiante come un sentimento di spaesamento, è il cardine dell'odeporia, genere che, prendendo il via dall'atavica esigenza conoscitiva dell'essere umano, porta il/la viaggiat-ore/trice a esplorare l'Altrove e l'Altro fuori dalla sua quotidianità. Si va così creando un'intensa dialettica tra la soggettività faziosa e la decostruzione della realtà che essa compie: l'estraneità si trasforma lasciando spazio all'approvazione o al riconoscimento degli altri o di sé stessi.

Il corpus del presente saggio è composto dalle narrazioni odeporiche di quattro viaggiatrici europee che hanno sperimentato e descritto il grande nord europeo<sup>2</sup> dalla seconda metà dell'Ottocento: in ordine cronologico, Ida Laura Pfeiffer con *Visit to Iceland and Scandinavia North*<sup>3</sup> (1853), Carla Serena e il suo *Mon voyage: souvenirs*

<sup>1</sup> Cfr. M. Morris & L. O'Connor, *The Virago Book of Women Travellers*, London, Virago, 1996, p. xvii.

<sup>2</sup> Meno esotico dell'Oriente, che aveva raccolto così tanta curiosità e dato vita ad altrettanti resoconti, il Nord Europa diventa meta di un crescente interesse; negli studi accademici, tale attenzione si manifesta tardi in raccolte quali J. Hill, *White Horizon: The Arctic in the Nineteenth-Century British Imagination*, Albany, State University of New York Press, 2008 oppure A. Ryall, J. Schimanski & H.H. Waerp, *Arctic Discourses*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010. Resoconti e riferimenti sulla Scandinavia, in particolare sulla *gamle*, ossia 'vecchia', Norvegia, vengono riportati in K. Walchester, *Gamle Norge and Nineteenth-Century British Women Travellers in Norway*, London-New York, Anthem Press, 2014. 'Il Grande Nord quello con la maiuscola', soggetto anch'esso, così come l'Oriente, alla rielaborazione delle culture di matrice europea, 'evoca generalmente l'idea di un luogo di frontiera dai connotati estremi e disumani' (E. Camanni, *Il Grande Libro del Ghiaccio*, Bari, Laterza, 2020, cap. VIII [Kindle]).

<sup>3</sup> I. Pfeiffer, *Visit to Iceland and Scandinavian North*, London, Ingram, Cooke, and Co., 1853. Nell'ambito del progetto Gutenberg è possibile trovare la trascrizione della traduzione dal tedesco della seconda edizione del 1853 (<https://gutenberg.unblockit.win/files/1894/1894-h/1894-h.htm>, 18 aprile 2020) utilizzata nel presente saggio in conversione pdf dell'ebook [#1894 - 07.05.2007]. Il testo originale del 1846 in tedesco - I. Pfeiffer, *Reise nach dem skandinavischen Norden und der Insel Island*, Leipzig,

personnels. *De la Baltique à la Mer Caspienne*<sup>4</sup> (1881), Mrs Alec-Tweedie con *A girl's ride in Iceland*<sup>5</sup> (1889), e, infine, Elisa Cappelli con *In Svezia. Impressioni di viaggio. Libro per la gioventù*<sup>6</sup> (1902).

L'austriaca Pfeiffer, la belga Carla Serena, l'inglese Alec-Tweedie e l'italiana Cappelli si ritagliano delle nuove dimensioni all'insegna di una diversa autoconsapevolezza e conoscenza del mondo, eppure riportano nelle loro scritture un continuo tentativo di riduzione di questo atteggiamento ritenuto socialmente inopportuno o trasgressivo. Nonostante i viaggi delle inglesi siano famosi, frequenti e più documentati<sup>7</sup> rispetto, ad esempio, alle esperienze delle italiane, è indubbio che il viaggio non necessariamente scortato, quasi impensabile nei periodi antecedenti a quello in esame, sia compiuto da donne con una certa personalità, curiosità, formazione e classe sociale, ma anche incoscienza e ostinazione. Tale reputazione si accompagna all'analisi scrutinante dello sguardo femminile sulla vita locale, le culture e le tradizioni di luoghi poco noti, scaturendo poi in pagine diaristiche e nozionistiche di notevole interesse.

Questi resoconti della seconda metà e tardo Ottocento diventano, quindi, dei raccordi tra vissuti e interpretazioni del reale, pur non pervenendo a uniformità stilistiche. Nel presente saggio si vuole indagare il rapporto formale nonché ideologico tra di essi, esplorando le diverse soluzioni a cui le viaggiatrici giungono, tenuto conto di tutti i limiti a cui esse erano sottoposte. Con l'obiettivo di contestualizzare i resoconti odeporeici, si partirà dal rispondere a dei semplici quesiti mirati ad analizzare i motivi che le spingono a viaggiare, evidenziandone le modalità (con chi e come) e, successivamente, a scrivere esplorando la presenza dell'io-narrante. Per comprendere le immagini e i temi, si useranno come chiave esegetica le tre categorie proposte da Pratt (1992) nella retorica della scoperta: l'estetizzazione del paesaggio, la ricerca di densità di significato e la padronanza dello scarto tra realtà e aspettative.<sup>8</sup>

### Il femminile tra viaggio e società

Il dibattito sul ruolo della donna in Europa a metà Ottocento è di certo complesso, tanto che tracciarne un quadro esaustivo risulta particolarmente complicato poiché la condizione femminile è strettamente radicata nel tessuto socio-culturale del paese di provenienza.<sup>9</sup> Altrettanto tortuoso e intricato è il percorso della letteratura di viaggio

---

Heckenast, 1846 - è disponibile al seguente link [http://baekur.is/bok/000311077/2/247/Reise\\_nach\\_dem/?iabr=on&ui=embed#page/Saurbla%C3%B0++\(4+/-+276\)/mode/2up](http://baekur.is/bok/000311077/2/247/Reise_nach_dem/?iabr=on&ui=embed#page/Saurbla%C3%B0++(4+/-+276)/mode/2up) (20 aprile 2020).

<sup>4</sup> C. Serena, *Mon voyage: souvenirs personnels. De la Baltique à la Mer Caspienne*, Paris, Maurice Dreyfous, 1881, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k28629p/f1.image.textelimage> (29 marzo 2020).

<sup>5</sup> E.B. Alec-Tweedie, *A Girl's Ride in Iceland*, London, Horace Cox, Windsor House, Bream's Buildings, E.C. 1894. Il testo è disponibile nell'ambito del Progetto Gutenberg (<https://gutenberg.unblockit.win/ebooks/26006> 12 maggio 2020) in formato mobi. Per convenienza, tale formato è stato convertito, quindi le citazioni faranno riferimento alla versione pdf dell'ebook [#26006 - 8 luglio 2008].

<sup>6</sup> E. Cappelli, *In Svezia. Impressioni di viaggio. Libro per la gioventù*, Firenze, Bemporad e Figlio, 1902, p. 1.

<sup>7</sup> Nel XVIII secolo, tra le illustri viaggiatrici si annoverano: le britanniche Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), Mary Wollstonecraft (1759-1797) e Ann Radcliffe (1764-1823), nonché l'irlandese Lady Mount Cashell (1773-1835). Nel XIX secolo, si aggiungono, ad esempio, Maria Graham (1785-1842), Elizabeth Strutt (1805-1863), Isabella Bird (1831-1904) e Mary Kingsley (1862-1900). In aggiunta, cfr. Morris & O'Connor, *The Virago Book*, cit.

<sup>8</sup> 'Analyzing Victorian discovery rhetoric, I have found it useful to identify three conventional means which create qualitative and quantitative value for the explorer's achievement. [...] First, and most obvious, the landscape is *aestheticized*. [...] Second, *density of meaning* in the passage is sought. [...] [t]he relation of *mastery* predicated between the seer and the seen' (M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London & New York, Routledge, 1992, pp. 204-205). Si procederà quindi con il metodo del campionamento intenzionale.

<sup>9</sup> È innegabile che fenomeni e periodi di varia natura, quali, a esempio, l'Illuminismo, la Rivoluzione francese, la proto-industrializzazione sul continente, ma anche le spinte colonialiste abbiano

ottocentesca<sup>10</sup> che, in linea temporale, si colloca tra il ‘secolo d’oro dei viaggi’,<sup>11</sup> il Settecento, che vede il soffermarsi dello sguardo dei viaggiatori sul passato nel presente - ovvero un viaggio nel tempo tra monumenti e rovine storiche - e la letteratura di viaggio del Novecento, in cui i resoconti puntano anche sulle capacità affabulatorie dei loro autori per fornire una rilettura di luoghi oramai noti anche al vasto pubblico, caldeggiando una prospettiva straniante.

Vi è uno straniamento letterario, teorizzato dai formalisti russi, in particolare da Šklovskij (1893-1984),<sup>12</sup> fondato sulla concezione di *otstranenie*, straniamento appunto, che si raggiunge quando i meccanismi interpretativi della percezione della realtà perdono il loro naturale automatismo. A esso, si aggiunge lo straniamento del teatro epico, *verfremdungseffekt*, postulato da Brecht,<sup>13</sup> che mira a stimolare un atteggiamento analitico rispetto ai fatti rappresentati sulla scena con tecniche di distanziamento emotivo che offrono allo spettatore l’occasione di sviluppare un pensiero critico. Tuttavia, si ritiene fondamentale esplorare anche uno spaesamento di derivazione percettiva concreta, che, riecheggiando la matrice brechtiana dell’analisi critica, si innesca dalla profonda interconnessione tra spazio e individuo nella loro influenza reciproca. Seppur più fisico e spaziale, esso conduce a forme di straniamento altrettanto significative per cui l’esplorazione effettiva dello spazio e la lente interpretativa socio-culturale del viaggiante portano a esiti dai variegati toni e registri narrativi: ‘L’essere “straniero” è già, quasi etimologicamente, una manifestazione di “straniamento”, poiché in un paese straniero si vede tutto per la prima volta, e la percezione è dunque più intensa’.<sup>14</sup>

Spazio e tempo vengono filtrati dalla percezione del viaggiat-ore/-rice; di fatto

[l]’esperienza non risiede più nel lungo sviluppo, nel faticoso cammino di formazione, ma nel dettaglio, nell’apparentemente insignificante. E, in fondo, l’esperienza della fugace apparizione in un oggetto di un significato che va al di là di quello quotidiano, che Joyce chiamava *Epiphany*, non sembra molto lontana da questa ricerca. Tutta la grande letteratura del Novecento, da Proust a Kafka, da Musil a Joyce appunto, riletta in questo senso, appare come una ricerca nell’apparente insignificante, di una autenticità che si rivela nell’oggetto, o meglio, nella percezione non automatica, ‘straniata’, ‘epifanica’ dell’oggetto.<sup>15</sup>

Le viaggiatrici in esame nel presente saggio giungono da realtà eterogenee. Tra aprile e ottobre 1845, dopo la dovuta preparazione linguistica e scientifica, Ida Pfeiffer (1797-1858),<sup>16</sup> nata in una famiglia benestante di commercianti viennesi e famosa per

---

profondamente modificato il ruolo delle donne nella società d’appartenenza; società europee che hanno vissuto gli eventi precedentemente menzionati con modalità e conseguenze dissimili (Cfr. J. Hurl-Eamon, *Women’s role in Eighteenth Century Europe*, Santa Barbara, Greenwood, 2010).

<sup>10</sup> Come nota Rossi: ‘Tornando all’Ottocento, la rarità di nomi femminili nelle file delle scienze territoriali ancor più che nelle altre scienze, va appunto ricondotta al carattere marcatamente strategico dei saperi geografici e alla carta come strumento di simbolo del potere piuttosto che al disinteresse delle donne per questi studi o alla presunta incapacità di misurarsi con le difficoltà e le ostilità della pratica del terreno’ (L. Rossi, *L’Altra Mappa. Esploratrici, Viaggiatrici, Geografe*, Reggio Emilia, Diabasis, 2005, p. 28).

<sup>11</sup> Cfr. A. Brilli, *Quando viaggiare era un’arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 2017.

<sup>12</sup> Cfr. V. Šklovskij, *L’arte come artificio*, Milano, Garzanti, 1917. Lo straniamento, come artificio sperimentale, ha diverse finalità e si attua sia attraverso interventi sul piano linguistico sia di focalizzazione.

<sup>13</sup> Mutuando dal teatro, distacco e distanza diventano le chiavi di lettura dell’esperienza per poter giungere alla conoscenza (Cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali I*, Torino, Einaudi, 1975).

<sup>14</sup> L. Antoccia, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Edizioni Dedalo, 1994, p. 35.

<sup>15</sup> Ivi, p. 35.

<sup>16</sup> Nata Ida Laura Reyer a Vienna, in Austria, morì nella città austriaca per una malattia che aveva contratto durante il suo ultimo viaggio in Madagascar. Il matrimonio combinato con Mark Anton Pfeiffer, un avvocato di Lemberg (Lviv, Ucraina), 24 anni più grande, durò, anche se ufficiosamente, una decina d’anni. Il primo viaggio, nel 1842, avvenne, inizialmente, sotto il falso pretesto di una visita ad amici a Costantinopoli e,

essere stata la prima donna europea ad aver esplorato l'interno dell'isola del Borneo, si dirige nel nord Europa, che sembra però deludere le sue aspettative giacché nelle campagne visitate non vi trova l'idillio sperato. Pfeiffer, collezionista di oggetti naturali ed etnografa, tende le rigide maglie della società di metà Ottocento sfruttando l'età, 45 anni al momento del suo primo viaggio, visto che le donne mature erano meno soggette al controllo maschile.<sup>17</sup> Da quest'esperienza deriva il volume in esame, *Visit to Iceland and Scandinavia North*, la cui traduzione in inglese è corredata da numerose note esplicative, otto litografie a colori, un saggio sulla poesia islandese, una traduzione della poesia islandese *La profezia del veggente*,<sup>18</sup> e un breve riassunto della storia islandese. Nella prefazione stilata dall'autrice si forniscono le linee essenziali di un quadro composito: di una società non avveza, come anzidetto, al viaggio di una donna in solitaria, di una viaggiatrice consapevole dei freni esterni imposti, di un'autrice che apre la sua stesura servendo la 'dovuta' giustificazione ai lettori:

'Another journey - a journey, moreover, in regions which everyone would rather avoid than seek. This woman only undertakes these journeys to attract attention'.

'The first journey, for a woman ALONE, was certainly rather a bold proceeding. Yet in that instance she might still have been excused. Religious motives may perhaps have actuated her; and when this is the case, people often go through incredible things. At present, however, we can see no just reason which could excuse an undertaking of this description'.

Thus, and perhaps more harshly still, will the majority judge me. And yet they will do me a grievous wrong. I am surely simple and harmless enough, and should have fancied anything in the world rather than that it would ever be my fate to draw upon myself in any degree the notice of the public. I will merely indicate, as briefly as may be, my character and circumstances, and then I have no doubt my conduct will lose its appearance of eccentricity, and seem perfectly natural.

[...] And now, dear reader, I would beg thee not to be angry with me for speaking so much of myself; it is only because this love of travelling does not, according to established notions, seem proper for one of my sex, that I have allowed my feelings to speak in my defence.

Judge me, therefore, not too harshly; but rather grant me the enjoyment of a pleasure which hurts no one, while it makes me happy.<sup>19</sup>

---

in un secondo momento, sotto le false spoglie di un pellegrinaggio religioso. L'intenzione della casalinga viennese, divenuta una grande e affermata viaggiatrice, era quello di uscire dalle mura domestiche per esplorare il mondo in modo indipendente. Sulla vita e i viaggi di Ida Pfeiffer si vedano: D. Jedamski, *Images, Self-Images and the Perception of the Other: Women Travellers in the Malay Archipelago*, Hull (UK), University of Hull, Center for South-East Asian Studies, 1995; Agosin & J.H. Levison, *Magical Sites: Women Travels in 19th C. Latin America*, Buffalo (NY), White Pine Press, 2010, pp. 191-206; J. Michaels, 'Ida Pfeiffer's Travels in the Dutch East Indies and Madagascar', in: *Austrian Studies*, 20 (2012), pp. 60-74; J. Michaels, 'An Unusual Traveler: Ida Pfeiffer's Visit to the Holy Land in 1842', in: *Quest. Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, 6 (december 2013), <http://www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=340> (21 maggio 2020); J. Van Wyhe, *Wanderlust. The amazing Ida Pfeiffer. The First Female Tourist*, Singapore, NUS Press, 2019.

<sup>17</sup> All'epoca, oltre alla già citata Lady Montagu, altre donne, quali Isabella Frances Romer (1798-1852) e Lady Hester Stanhope (1776-1839), viaggiavano con i loro mariti o *chaperone* di sesso maschile oppure in compagnia della madre come Helen Emily Lowe (-1882), mentre Pfeiffer non solo non avrebbe trovato nel marito un compagno di viaggio - si ricorda che il fallimento del matrimonio e l'età avanzata erano aspetti critici - ma si ritrova spesso in situazioni di viaggio pessime. Pfeiffer affronta il tema dell'età con vena ironica - 'All who are accustomed to the sea will testify that I have adhered strictly to the truth. But to return to the sloop. Its age emulated mine, she being a relic of the last century' (Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 128).

<sup>18</sup> 'Völuspá' è il primo nonché il più famoso poema gnomico dell'*Edda Poetica* o *Canzoniere eddico*, una raccolta di poemi in norreno in cui la veggente (*vǫlva*), interpellata da Odino, evoca la creazione, la distruzione e la rinascita dell'universo (Cfr. M. Polia, *La voluspá. I detti di Colei che vede*, Rimini, Il Cerchio, 1983).

<sup>19</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., pp. 35-36.

Una simile premessa pre-partenza giunge da Mrs Alec-Tweedie, ovvero Ethel Brilliana Tweedie (1862-1940),<sup>20</sup> che, invece, a 24 anni, deve ricorrere al sostegno del fratello<sup>21</sup> per poter affrontare la visita dell'Islanda nel 1886. Con conoscenze di rilievo nel campo dell'esplorazione, la viaggiatrice inglese, dopo una stagione londinese,<sup>22</sup> attende con trepidazione il viaggio verso 'Ultima Thule'.<sup>23</sup> Oggi è forse conosciuta maggiormente per i suoi resoconti di viaggio, ma fu anche fotografa, pittrice e filantropa - esempio di come la classe fosse essenziale in quanto la scrittrice indugia talora su aspetti triviali, quali la scomodità dei trasporti, gli acciacchi dovuti al viaggio, talora su attività sportive, come l'andare a cavallo e lo sci, narrate in modo tale da poter spostare l'attenzione dalla violazione delle tipiche convenzioni vittoriane. Il volume di Tweedie è composto da XII capitoli con varie sezioni suddivise per argomento e un'appendice tematica sui geysir redatta dal padre, Dr George Harley. Mondana, talvolta estrosa, l'autrice spazia dai mezzi di trasporto alla moda, dal paesaggio ai costumi riportando con chiarezza espositiva, precisione pseudo-scientifica<sup>24</sup> e schiettezza di giudizio le sue impressioni sull'Islanda.

Spesso paragonata a Pfeiffer, Carla Serena (*nom de plume* di Caroline Hartog Morgensthein, 1820-1884), belga di nascita e italiana d'adozione,<sup>25</sup> comincia a viaggiare da sola sulla cinquantina; nel 1874 è ospite a Stoccolma di Re Oscar II (1829-1907) e, successivamente, si reca sul Mar Caspio e sul Mar Nero dove per due anni studia la popolazione locale. In linea con le prime due autrici, anche la scrittrice belgo-italiana conferma la peculiarità del suo viaggio in solitaria fornendo, tuttavia, una nota sulle sue modalità, tipiche del periodo in considerazione, basato sulle lettere di

<sup>20</sup> L'estesa bibliografia dell'autrice, dal 1889 al 1936, include diversi articoli e volumi (*A Girl's Ride in Iceland*, 1889, *A Winter Jaunt to Norway*, 1894, e *Through Finland in Carts*, 1897) che offrono un contributo sostanziale nella definizione della cultura finno-scandinava e ridefinizione dei confini europei per il pubblico di lingua inglese. Cfr. A. Ryall, 'Europe's Northern Periphery and the Future of Women in the Travel Narratives of Ethel Tweedie', in: *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 17, 4 (2009), pp. 273-288.

<sup>21</sup> Il gruppo è composto da cinque viaggiatori tra cui, oltre a Tweedie, si annovera una sola donna, Miss T., il futuro marito e il fratello, così descritto: 'First, my brother, whom, for convenience sake in these pages, I will call by his Christian name, "Vaughan", and whom I looked upon as the head of the expedition, as, without his protection, I should never have been allowed to undertake the trip. He was a medical student in Edinburgh (since fully qualified), and well suited to the enterprise, being of a scientific turn of mind, as well as practical and energetic, - a first-rate rider, an oarsman, and a good sailor, whilst he had spent his vacations for some years in travelling' (Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., p. 17).

<sup>22</sup> Tweedie aveva sperato di poter incontrare il famoso esploratore norvegese, Fridtjof Nansen (1861-1930), proprio durante la stagione.

<sup>23</sup> Così come per R.F. Burton (1821-1980), l'Ultima Thula era rappresentata da 'a holiday in the emptiness for the Victorians, the northern lands a playground for summer trippers in crinolines and smart collars' (J. Kavenna, *The Ice Museum: In Search of the Lost Land of Thule*, London, Penguin, 2005, p. 55).

<sup>24</sup> Nel quartetto in esame, Tweedie è l'autrice più ligia nel fornire indicazioni geografiche (es. 'Iceland lies between N. Lat. 63, 23, 30, and 66, 32; and W. Long. 13, 32, 14, and 24, 34, 14; is 280 miles in length, and 180 to 200 miles in breadth', Tweedie, *A girl's ride*, cit. p. 29), di livello pratico sulle spese (es. 'our tickets were at once procured; not expensive by any means, being only £8 each person to Iceland and back, including the trip round the Island; our food being charged at the rate of 6s. 6d. per day extra', ivi, p. 22), e sulle qualità, condizioni e difficoltà dei trasporti.

<sup>25</sup> Caroline Hartog Morgensthein nasce ad Anversa ma nel 1848 si trova a Venezia quando sposa Leone Serena, proscritto dopo il crollo della Repubblica di San Marco. Nel 1858 la famiglia è a Londra dove giunge dopo Francia e Belgio. Assunta come corrispondente per un giornale di Anversa, Carla Serena, così si firmerà sempre, comincia il suo viaggiare da sola per il mondo (Cfr. M. Scriboni, 'Il Viaggio Al Femminile Nell'Ottocento: La Principessa Di Belgioioso, Amalia Nizzoli e Carla Serena', in: *Annali D'Italianistica*, 14 (1996), pp. 304-325). All'età di 50 anni parte per un lungo viaggio solitario di sei anni nell'Impero Ottomano (1874-75), nell'Impero Russo (1874, 1875-77, 1878-79, 1881) e nell'Impero Persiano (1877-78). Sull'autrice, si vedano, inoltre, il volume di D. Pizzagalli, *Il viaggio del destino: Carla Serena da Venezia al Caucaso*, Milano, Rizzoli, 2006 e il saggio di F. Ardillier-Carras, 'Carla Serena. La prima donna in viaggio solitario nel Caucaso', in: F. Frediani, R. Ricorda & L. Rossi, *Spazi, Segni, Parole. Percorsi di Viaggiatrici Italiane*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 51-64.

raccomandazione: ‘Je partis seule. Pour une femme un voyage lointain étant toujours hasardeux, je m’assurai moralement. Munie de lettres amicales, je me mis, en outre, sous l’égide officielle de plusieurs puissances par des recommandations d’ambassadeurs, ministres, etc.’.<sup>26</sup> Il volume è diviso in nove sezioni, di cui la prima d’interesse per il presente saggio (‘En Scandinavie et en Russie’), precedute da quattro pagine in cui l’autrice spiega come si sia rivolta alla scrittura, e seguite da un epilogo.<sup>27</sup>

A cavallo tra i due secoli, in Italia, nazione dalle forti dicotomie - Nord/Sud, Stato/Chiesa, città/campagna, scienza-tecnologia/religione, società patriarcale/emancipazione femminile<sup>28</sup> - il viaggio per le giovani donne veniva scoraggiato; le viaggiatrici tra Sette e Ottocento<sup>29</sup> che contribuiscono alla diffusione della pratica sono di fatto poche e si dividono in coloro che si spostano per lavoro, le artiste professioniste (attrici, pittrici), oppure donne a seguito delle famiglie, come Amalia Nizzoli (1806-1845) in Egitto o Cristina Trivulzio di Belgiojoso (1808-1871), o coloro che praticano un *tour* culturale, come Isabella Teotochi Albrizzi (1760-1836).<sup>30</sup> Certa è la classe sociale a cui queste donne appartengono: dalle dame *salonnières*<sup>31</sup> alle borghesi altolocate. È in questo contesto che Elisa Cappelli, insegnante ed educatrice fiorentina, s’inserisce con il suo resoconto - corredato da 28 fototipie, pubblicato nel 1902 dopo che l’autrice si era recata in Scandinavia nel 1898<sup>32</sup> - fedele al suo ruolo educativo sia negli intenti, poiché i destinatari sono i discenti, sia nella forma, nello sforzo di perpetrare una forzata obiettività. Cappelli viaggia in compagnia di Ebba Atterbom, ex-allieva e amica svedese, a cui il volume è dedicato. L’io errante-narrante crea sin dalle prime righe una comunanza con il femminile ‘straniero’, tanto da descrivere la sua compagna di viaggio come ‘più italiana che svedese, sia per la consuetudine dell’aver abitato molto tempo a Firenze, come per il sentimento’.<sup>33</sup>

Diversi sono i mezzi di trasporto utilizzati e descritti: dagli omnibus<sup>34</sup> - presi da Pfeiffer alle cinque del mattino del 10 aprile 1845 - alle imbarcazioni di vario genere, carri, tram di circonvallazione e treni - su cui Cappelli sale per la prima volta -

<sup>26</sup> Serena, *Mon voyage*, cit., p. 6. Fondamentali saranno i contatti altolocati che la introdurranno in cerchie d’élite, a partire dal Re Svedese, il quale, interessato al suo viaggio, l’accoglie con cordialità e pianificò la sua visita in Norvegia, luogo da cui si accomiatò in illustre compagnia: ‘Le jour de mon départ, à cinq heures du matin, je le [le chambellan] vis à la gare m’attendant un bouquet en main. Je pris place dans une voiture de première. M’y voyant seule, il chercha quelqu’un pour me mettre sous sa protection apercevant le poète norvégien Ibsen, installé avec sa famille dans un wagon de seconde, il les pria de passer dans mon compartiment, [...]’ (Serena, *Mon voyage*, cit., p. 9). Con l’approvazione del Re, questo soggiorno tra Svezia e Norvegia verrà pubblicato con il titolo di *Lettres Scandinaves* (1874).

<sup>27</sup> Carla Serena ribadisce la sua posizione eurocentrica, esplicitata in precedenza nella dicotomia *noi-Europei/ loro-Turchi*: ‘De l’Europe j’étais partie. En Europe je suis revenue, heureuse d’avoir réalisé mon but. A l’Europe afflue tout ce que l’esprit humain crée, invente, exécute. A l’Europe, souveraine du monde de la-pensée, sont présentes les créations des intelligences supérieures et tout modeste labeur. L’Europe, centre suprême de la civilisation ressemble à la vaste mer où arrive aussi bien que le tribut du fleuve grandiose le plus mince filet d’eau. Tout y trouve place. A l’Europe donc je présente aussi mon faible travail’ (Serena, *Mon voyage*, cit., p. 358).

<sup>28</sup> Cfr. C. Gori, ‘Oltre domani: futuro, progresso e divino nell’emancipazionismo italiano tra Otto e Novecento’, in: *Storia delle donne*, 1 (2005), pp. 239-255.

<sup>29</sup> Cfr. Frediani, Ricorda & Rossi, *Spazi, Segni, Parole*, cit.

<sup>30</sup> R. Ricorda, *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall’Adriatico all’altrove*, Bari, Palomar, 2011, p. 17.

<sup>31</sup> Ivi, p. 18.

<sup>32</sup> La prima annotazione risale all’8 giugno 1889, partenza da Firenze e direzione Monaco; attraversando la Germania e la Danimarca, raggiunge la Svezia. L’ultima annotazione è del 29 luglio di ritorno a Firenze. Tale precisione temporale cronachista è peculiare del resoconto cappelliano, presente con lassi temporali importanti in Pfeiffer e pressoché assente in Tweedie e Serena, nei cui volumi si prediligono i sottotitoli.

<sup>33</sup> Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 1.

<sup>34</sup> ‘Our omnibuses are so small and narrow, that one would suppose they were built for the exclusive accommodation of consumptive subjects, and not for healthy, and in some cases portly individuals, whose bulk is further increased by a goodly assemblage of cloaks, furs, and overcoats’ (Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 7).

importanti in quanto ricreano forme di socialità temporanee, permettendo alle viaggiatrici di venire a contatto con l'Altro e cambiano la finestra d'osservazione, introducendo inoltre il concetto di velocità nel movimento tanto fisico quanto narrativo. Tali annotazioni pratiche (i mezzi disponibili per alcune tratte, i costi dei biglietti, le tempistiche e le modalità) diventano dunque utili nella rappresentazione della pratica ma gettano anche le basi per confronti socio-culturali:

[...]the distances are long, the roads bad, and large rivers, moorlands, and swamps must frequently be passed; so every one rides, both men, women, and children. The use of carriages is as totally unknown throughout the island as in Syria.<sup>35</sup>

La connessione spaziale e culturale proposta da Pfeiffer tra Islanda e Siria comporta uno scarto non solo geografico ma immaginativo: il lettore, infatti, deve proiettarsi all'improvviso in un'area ben diversa e crearsi una nuova immagine mentale. Tale artificio - ovvero l'imporre un'associazione che porta colui che legge a sentirsi temporaneamente spaesato - viene, inoltre, stimolato dall'intertestualità e la referenzialità,<sup>36</sup> caratteristiche essenziali nella produzione odepórica del periodo, che evidenziano altresì l'estrazione socio-economica delle viaggiatrici.

Nei resoconti di esperienze di viaggio in forma di *journal intime*, una forma *in primis* intimistica e poi divulgativa, l'io viaggiante corrisponde con l'io narrante; il narratore diventa dunque portatore di significato e significante. Nonostante l'uso della prima persona, va ricordato che a giocare un ruolo importante nella stesura di un diario di viaggio, ma soprattutto nella sua rielaborazione per la pubblicazione, è il 'lirismo del viandante',<sup>37</sup> ovvero una libertà poetica di cui il viaggiatore-scrittore può avvalersi. L'io narrante è in costante ed esplicito dialogo con il suo lettore in Pfeiffer - 'My readers must bear in mind, however, where I came from, and how long I had been imprisoned in a vessel in which I scarcely had space to move' -,<sup>38</sup> e anche in Tweedie,<sup>39</sup> benché in forma meno preponderante - 'It may be well here to introduce our party individually to my readers'.<sup>40</sup> Questo dialogare con il proprio lettore è assente, invece, in Cappelli, la quale oscilla tra prima persona singolare e plurale e, in caso di necessità, predilige le interiezioni e le domande retoriche, come in Carla Serena, che ricorre piuttosto ai dialoghi - inserendo una plurivocità e uno sdoppiamento enunciativo.

### **Il Nord di Pfeiffer, Serena, Tweedie e Cappelli a confronto**

Il nord Europa diventa fonte di interesse pur restando meta inconsueta. Svitati erano i riferimenti letterari<sup>41</sup> per le viaggiatrici inglesi - dalla prosa alla narrativa di viaggio,

---

<sup>35</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 49. Lo stesso accade in altre circostanze, ad esempio, nel visitare Stoccolma, Pfeiffer paragona due palazzi reali, svedese e napoletano: 'It would fill a volume were I to enumerate and describe the treasures, curiosities, and beauties of its construction, or its interior arrangement; I can only say that I never saw any thing to equal it, except the royal palace of Naples' (Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 162).

<sup>36</sup> Per intertestualità e referenzialità s'intende 'l'esito organico della commistione degli appunti presi in loco e di quella che si potrebbe definire la biblioteca universale del viaggiatore' (E. Patat, 'La visionarietà della parola in *Istanbul. Il doppio viaggio* di Adele Cambria', in: M. Marino & G. Spani (a cura di), *Donne del Mediterraneo. Saggi interdisciplinari*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 76-83; 76).

<sup>37</sup> Ricorda, *Viaggiatrici italiane*, cit., p. 12.

<sup>38</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., pp. 6, 20, 36, 44, 59, 91, 105, 113, 128, 130, 133, 139, 152, 161, 188, 190, 205.

<sup>39</sup> Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., pp. 17, 36, 40, 47, 78, 87, 90.

<sup>40</sup> Ivi, p.17.

<sup>41</sup> Alla metà del secolo, risale *Feats on the Fjord: A Tale of Norway* (1841) di Harriet Martineau (1802-1876), mentre verso la fine del secolo si trova *A Hardy Norseman* (1889) di Edna Lyall (1857-1903) (P. Fjågesund & R.A. Syme, *The Northern Utopia: British Perceptions of Norway in the Nineteenth Century*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, pp. 73-75).

alle guide turistiche - richiesti soprattutto da molti turisti che affollavano i fiordi<sup>42</sup> poiché divenuti di moda per l'attività fisica all'aria aperta. Questa crescente attenzione non coinvolge "tutto" il nord; nell'incipit Alec-Tweedie scrive:

When I ventilated the idea outside my private 'den,' wherein it first arose, it was treated as far too wild a scheme for serious consideration -for 'Iceland,' to Londoners, seems much the same in point of compass as the moon! And there really is some similarity in the volcanic surface of both. Here, however, the similarity ends, for while the luminary is indeed inaccessible, the island can easily be reached without any very insurmountable difficulty.<sup>43</sup>

Certo, non si parla della zona dei fiordi - nel brano citato, infatti, la meta è l'Islanda -, tuttavia il paragone alla superficie lunare è d'indubbia forza evocativa, determinando la sublimazione di un luogo remoto così distante esteticamente dalla quotidianità. Si noti, inoltre, la poetica del contrasto, ovvero la tendenza a presentare un luogo, un paesaggio o un oggetto, descrivendone alcune caratteristiche per poi smentirle o limitarne la validità nella continua logica oppositiva tra conosciuto e sconosciuto. In questa realtà lunare, le donne sono presenza ben rara: 'Ladies are such rare visitors in Iceland, that little or no preparation is made for their comfort',<sup>44</sup> annota Alec-Tweedie. E già in quest'ampia area geografica, in un 'Nord' in senso lato, si evidenziano le prime gerarchie 'turistiche', luoghi che sono più frequentati di altri; dato rilevante in quanto lo spaesamento del soggetto viaggiante è direttamente proporzionale alla popolarità dei luoghi visitati.

### L'estetica del paesaggio

Come sottolinea Pratt (1992), nel resoconto il piacere estetico della vista diventa il valore e il significato stesso del viaggio.<sup>45</sup> La conformità dei canoni estetici emerge nelle descrizioni di diapositive di quotidianità:

Quivi [Monaco di Baviera], come ordinariamente nei paesi del Nord, sogliono esporre i fiori in vasetti eleganti di tutte le fogge e di tutte le grandezze, che sembrano messi lì come per ornamento di un salotto. E sotto i fiori scintillavano anche i vasi incisi e dipinti, essendo i lavori sul vetro una delle industrie più sviluppate in questa città.<sup>46</sup>

Cappelli qui offusca i confini spaziali - mescolando esterno e interno - così come le dimensioni in un gusto prettamente femminile del decoro e nel contempo accenna allo sviluppo industriale tipico della zona. L'eleganza, la brillantezza e la ricercatezza dei vasi di vetro e la policromia dei fiori in essi riposti vengono indicati come tratti 'ordinari' dei paesi che si appresta a visitare. È compito del 'pittore verbale' rendere 'estremamente significativo ciò che è, soprattutto dal punto di vista narrativo, praticamente un non-evento'.<sup>47</sup> Soffermarsi sugli oggetti d'ordine comune sembra smorzare la potenziale percezione di spaesamento dell'io viaggiante canalizzandolo nuovamente nella sfera domestica, spazio normativo per eccellenza. Il resoconto cappelliano si fonda sulla ripetizione dei dettagli: minuziosi sono i particolari e ristretti i lassi temporali tra le azioni; la tendenza è di guidare il lettore nell'esperienza vissuta, in cui l'indugiare su elementi noti - siano essi architettonici, naturali, comuni, spesso banali - ricrea un senso di familiarità pur riportando lo stupore o l'idiosincrasia verso

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 74.

<sup>43</sup> Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., p. 17.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> 'It is important to note that within the text's own terms the aesthetic *pleasure* of the sight singlehandedly constitutes the value and significance of the journey' (Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 204).

<sup>46</sup> Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 6.

<sup>47</sup> Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 202.

episodi in cui l'io narrante è consapevole del suo essere straniero. In contrasto, gli altri resoconti, in alcuni brani veri e propri manuali, forniscono nozioni più storiche, letterarie, scientifiche e tecniche.

Dal sud al nord della Germania, il paesaggio sembra mutare; Pfeiffer scrive:

The first fourteen miles are very agreeable; gardens, fields, and meadows, pine forests in the plain and on the hills, and between these, villages, farms, country houses, and solitary chapels, combine to form a very pretty landscape. But the scene soon changes [...]. From here to Leipzig we travel through a wearisome monotonous plain, enlivened at long intervals by villages and scattered farms. There is nothing to see but a great tunnel, and the river Pleisse - the latter, or rather the Elster, is rendered famous by the death of Prince Poniatowski.<sup>48</sup>

Natura e storia si mescolano in pagine odepistiche dai passaggi spaziali ed emozionali anche qui repentini. Per Pfeiffer, la commerciale Leipzig è affollata, 'disfigured with announcements, in all sizes and shapes, covering its walls';<sup>49</sup> la *grandeur* della città viene sminuita nonostante le imponenti costruzioni architettoniche.

Parte integrante dei paesaggi nordici sono i suoni: mentre le pagine di Cappelli risuonano di musica - le bande, ad esempio, usate a pretesto per le descrizioni fisiche dei loro componenti - Pfeiffer, più critica, sembra ridurre la presenza musicale sovrapponendovi caratteristiche prevalentemente negative dei luoghi visitati, e Tweedie ne fa appena un accenno a Reykir, nel nord dell'isola - 'Curiously enough, there is little or no native music, however'.<sup>50</sup> Diversa è la casistica per Serena, la quale riporta musica in occasione di eventi importanti in compagnia di altrettanto illustri personalità. Al di fuori dai centri abitati, tuttavia, i suoni si affievoliscono lasciando spazio al solo sguardo.

La natura del Nord viene descritta soprattutto per i suoi colori predominanti - le gradazioni dal verde al blu; si prenda come esempio una delle innumerevoli descrizioni elaborate da Alec-Tweedie:

So calm and beautiful was the scene, that all our party agreed it was worth a few days' discomfort in order to revel in the beauty of this bold Icelandic approach. The water was perfectly green, and as clear as possible, revealing innumerable yellow jelly-fish disporting themselves. We did not, however, see any of the sharks which are so frequently met with in these waters.<sup>51</sup>

In questo passaggio, ma si potrebbe generalizzare e applicare questa tendenza a tutti i resoconti analizzati, la vista, mediante un campo visivo ampio e inclusivo, e l'udito sono predominanti nell'osservazione dell'ambiente; nel brano sopracitato la presenza umana non irrompe, così come è assente una fauna potenzialmente inquietante. Se in Cappelli, Pfeiffer e Alec-Tweedie natura e architettura, esterno e interno, si controbilanciano, in Serena, più mondana e socialmente inserita, si ripresentano, in maggioranza e nella sezione in esame, ambienti vissuti e chiusi.

Interessante è l'attenzione che Cappelli rivolge ai fiori; menzionati *en passant* da Alec-Tweedie - 'Although there are no butterflies, and but few insects, flowers abound'<sup>52</sup> - e osservati con curiosità scientifica da Pfeiffer, sono caricati di significati plurimi, fino a farle affermare commentando l'uso di donarli o esporli: 'Gli Svedesi sentono la religione delle cose poetiche e gentili'.<sup>53</sup> Ai fiori affida anche il compito di

---

<sup>48</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 15.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., p. 52.

<sup>51</sup> Ivi, p. 29.

<sup>52</sup> Ivi, p. 38.

<sup>53</sup> Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 44.

una fisicità stereotipica: ‘Nell’uscir da lì incontrammo dei bimbi timidi e rispettosi che s’inclinavano al nostro passaggio, con un inchino che pareva fatto a molla. Avevano gli occhi azzurri come il cielo e come i fiori che ornano i loro prati’.<sup>54</sup>

Nell’eventualità in cui il paesaggio perda il suo fascino, Cappelli viaggiatrice ridimensiona l’elemento negativo:

Io mi sgomentavo ad andare avanti. Il piede affondava fra le pozzanghere di un terreno ineguale e ciottoloso, fiancheggiato da lunghi boschi di abeti e laghi e prati. Il paesaggio pittoresco sotto quell’imperversar di natura diveniva orrido, senza essere meno attraente; ma non c’era tempo né voglia di osservare, tanto ci sentivamo impazienti, ed io per la prima, di arrivare a questa benedetta stazione a cui non giungevamo mai.<sup>55</sup>

Impietose invece l’austriaca e l’inglese che, ritrovandosi in situazioni meno comode, raccontano in toni critici la monotonia, la povertà, le condizioni di vita dei luoghi visitati.

### La ricerca di significato

La densità di significato si esplica in rappresentazioni estremamente ricche di sostanza materiale e semantica.<sup>56</sup> L’uso di modificatori aggettivali e l’introduzione di oggetti o materiali aggiuntivi nel discorso narrativo contribuiscono all’alterazione di tratti significativi di base caricandoli di sfumature di ordine soggettivo e migliorativo.

Questa tendenza è manifesta soprattutto nelle pagine italiane. Riprendendo l’atmosfera quasi lunare suggerita da Tweedie in merito all’Islanda, il paesaggio di un mondo ‘altro’ sembra emergere in Cappelli: ‘Se non fosse il bisogno di dormire, in Svezia, specialmente in campagna, metterebbe conto passar le notti all’aperto, tanto è dolce sognare e fantasticare sotto quel cielo bianco, bianchissimo senza luna e senza stelle’.<sup>57</sup> Le ripetizioni e l’enfasi cromatica procurata dal superlativo insieme all’implicito chiarore vacuo conducono a una potenzialità d’azione seppur irreali in un ambiente quasi latteo. In una logica espositiva che si fonda sulla sottrazione - del sonno e degli astri - e sulla dialettica vicinanza-lontananza, ci si avvicina a una dimensione onirica, indefinita, che sembra riflettere un’idealità esistenziale: risalta, infatti, nel resoconto cappelliano la tendenza a idealizzare i paesi del Nord, le sue popolazioni, le abitudini e i costumi. Più mondana ma pur sempre idillica la seguente immagine:

Le donne di servizio eran cariche di vettovaglie, e sull’erba folta un vasto prato, all’ombra di alberi secolari, fu imbandita la mensa copiosa e succulenta, inaffiata dal vino del Reno e dall’allegria schietta dei convitati, circa una ventina, fra uomini e signore.<sup>58</sup>

Lo sguardo della viaggiatrice italiana, nella generale positività espressa nei confronti dei luoghi visitati e delle persone incontrate, coglie passaggi in cui elementi naturali e presenza umana si mescolano, facendo emergere scene di armoniosa convivialità. Una socialità contenuta, mai esagerata, e spesso in osmosi con l’ambiente circostante. ‘La foresta è silenziosa, il paesaggio è grandioso, solenne, calmo come gli abitanti di queste placide regioni’.<sup>59</sup>

Alterazioni osmotiche investono, contestualmente, elementi architettonici e umani: ‘Con un treno da bambole, tanto era piccino e breve (una specie dei nostri trams con due o tre carrozze) fummo in un paesello vicino a Ludvika a vedere una

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 92.

<sup>55</sup> Ivi, p. 52.

<sup>56</sup> Pratt, *Imperial Eyes*, cit., p. 203.

<sup>57</sup> Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 122.

<sup>58</sup> Ivi, p. 20.

<sup>59</sup> Ivi, p. 96.

vecchina, la quale abitava una casetta tutta per sé'.<sup>60</sup> Ridimensionato dal circoscritto sguardo d'osservazione, il paesaggio e i suoi oggetti risentono, anche linguisticamente tramite le forme diminutive, di tale riduzione. Affascinata dal treno ma spaesata nel suo uso all'inizio del viaggio, Cappelli crea una percezione diversa dell'oggetto, esprimendo intimità rievocando una dimensione giocosa e fanciullesca prima, quasi fiabesca poi.

### Tra aspettative e realtà

Il movimento nello spazio, uno spostamento puramente geografico, diventa un vero e proprio *displacement*. La prevalenza dell'io delle autrici che avvilluppano la più arida trattazione saggistica con le proprie emozioni, come si è visto nei confronti del paesaggio e degli individui che gli danno vita, parte da istanze vissute precise per sfociare in interpretazioni talvolta pregiudizievoli della realtà circostante. La visione della realtà Altra che le viaggiatrici percepiscono e riportano poi su carta non solo è, di fatto, modellata dalle loro esperienze pregresse e dall'io viaggiante-narrante ma, soprattutto, risulta essere fondamentale nella creazione della (tras)formazione identitaria e anche nella diffusione di un modello socio-culturale:

Le *dépayement* désigne donc le sentiment du personnage/voyageur qui vit un écart entre la réalité imaginée et le monde réel, entre l'espace mental et l'espace réel; il s'agit d'un écart qui souvent amène d'une part à la détérioration des représentations classiques de lieux auparavant inconnus et de l'autre à la construction d'une nouvelle image de soi-même.<sup>61</sup>

Tutte e quattro le viaggiatrici sono consapevoli della loro posizione esterna 'altra', portatrici di un punto di vista etico (da *outsider*);<sup>62</sup> una citazione per tutte spiega la loro posizione: 'I had seen things which never occur in our common life, and had met with people as they are rarely met within their natural state'.<sup>63</sup> Uno 'stato naturale' loro, diverso, che crea distonie, innanzitutto, di matrice culturale derivanti dalle disuguaglianze nelle abitudini: nel desinare,<sup>64</sup> nel viaggiare,<sup>65</sup> nel fare acquisti,<sup>66</sup> a esempio, che vergono sul confronto-scontro tra sistemi socio-culturali dissimili,

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 128.

<sup>61</sup> A. Giro, 'L'influence de Pétrarque dans *Le venturier au sommet* de Michaël La Chance. *Dépayement et étranngisation dans la représentation du Mont Ventoux*', in: *Viaggiatori Journal. Circolazioni scambi ed esilio*, 3, 2 (marzo 2020), pp. 170-207; 172.

<sup>62</sup> In chiave antropologica, si distingue tra un punto di vista etico (dell'*outsider*), tipico dell'osservatore esterno che è 'altro' rispetto alla società osservata, ed emico (dell'*insider*), del soggetto parte della società osservata (M. Aime & D. Papotti, *L'altro e l'altrove*, Torino, Einaudi, 2012, p. 136).

<sup>63</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 190.

<sup>64</sup> 'Quel sistema di servirsi e di mangiare, nuovo a noi italiani, mi fecero un effetto singolare' (Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 35), in un teatro a Leipzig in presenza di uno spuntino singolare - 'I could not believe my eyes, and had made up my mind that the sausages were artificially formed out of some kind of confectionery - but alas! my nose came forward but too soon, as a potent witness, to corroborate what I was so unwilling to believe!' (Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 16); si abbandona la descrizione dell'oggetto (una salsiccia ritenuta inappropriata per il luogo), cedendo all'olfatto il potere descrittivo; o ancora 'Alas! we had no spoons, and how to eat our cream and apricots was a puzzle. Our guide, whom we had christened 'Johnny,' to his great delight, helped us out of this difficulty' (Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., p. 77). Non solo emergono le diversità culturali ma anche la predominanza socio-culturale tipica del viaggiatore europeo che riporta la realtà al suo conosciuto - qui assegnando un nuovo nome alla propria guida.

<sup>65</sup> 'Si mon voyage, entrepris seule, avait été un sujet d'étonnement en Europe, peu s'en fallut qu'en Asie ce fait ne me fit déclarer une héroïne' (Serena, *Mon voyage*, cit., p. 52). Dal suscitare stupore a diventare un'eroina, l'alterazione è strettamente legata all'impresa e dunque alla dimensione spaziale nonché al soggetto coinvolto. Ingrandita esponenzialmente, l'autrice è consapevole dell'unicità del suo viaggio e della sua posizione.

<sup>66</sup> 'Much of the sale was carried on by barter, a system of trading not wholly comprehensible to us strangers' (Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., p. 46).

evidenziando la propensione a istanze dicotomiche - primitività/modernità, arretratezza/emancipazione - e pregiudizievoli.<sup>67</sup>

Vi è inoltre uno scarto legato alla topicità che produce effetti dissimili seppur spesso convergenti, espressi con tecniche diverse:

Mi levai col sole già alto spaventata per il timore che fosse troppo tardi. Invece erano le prime ore della mattina, e bisognava ch'io m'assuefacessi a vedere il sole sorgere prestissimo e tramontare ad ora tarda.<sup>68</sup>

Disorientata dalla presenza del sole sopra l'orizzonte, Cappelli ammette la necessità di abituarsi al fenomeno di tali latitudini.<sup>69</sup> Pfeiffer ispira, invece, un sentimento più suggestivo chiamando in causa la 'dea della luce', ingaggiando la fantasia del lettore: 'To-day I still rose with the sun; but that will soon be a difficult matter to accomplish; for in the north the goddess of light makes amends in spring and summer for her shortcomings during the winter'.<sup>70</sup>

Nello studio dei diari di viaggio di penne femminili, la ricerca del pensiero, dell'interpretazione e del giudizio che le autrici riportano sulle donne degli altri paesi, una sorta di 'fusione' tra punti di vista etici ed emici, non è un aspetto marginale. Nei quattro resoconti si delineano posizioni diverse. Carla Serena tende a porre attenzione alla condizione delle donne, ritenuta indicatore di civiltà; tuttavia, nella sezione in esame poco emerge sull'argomento. Elisa Cappelli è altresì accurata nell'osservare gli individui, partendo da una considerazione generale: 'Si suol dire che i nordici<sup>71</sup> sono freddi; io non potrei asserirlo'<sup>72</sup> svelando quindi la sua chiara posizione critica. Ciò nonostante, per quanto concerne le figure femminili che popolano il suo viaggio sembra esserci un'oscillazione significativa di pensiero: al 19 giugno risale una testimonianza di matrice tradizionalista - ovvero 'In questo paese, ove i giorni si prolungano straordinariamente in estate quanto le notti nell'inverno, la donna, dedita alla casa, pone ogni sua cura e pensiero nell'abbellirla e far sì che l'uomo, tornando stanco dal lavoro assiduo della giornata, trovi in essa dolce e riposato asilo'<sup>73</sup> - in cui la donna è dominante nella cura della casa e, in linea con le usanze del tempo, al servizio del lavoratore. Le mura domestiche, regno femminile e rifugio maschile, rimarcano i classici ruoli della società patriarcale. Eppure, il 24 giugno, sempre a Leksand, in riva

---

<sup>67</sup> A esempio, a Reikjavik Pfeiffer nota: 'I was much surprised to find that nearly all the Icelanders can read and write' (Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 123).

<sup>68</sup> Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 41 (Gothemburgo, 16 giugno).

<sup>69</sup> Il bisogno di 'abituarsi' viene ripreso anche da Pfeiffer: 'At first it appeared strange to me to go to bed in broad daylight; but I soon accustomed myself to it' (Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 53).

<sup>70</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 24. Contribuisce anche Alec-Tweedie - 'At 10.30 p.m. the sun had not yet set, but was shedding its glorious evening glow over mountains which rose almost perpendicularly from the sea, and whose snowclad peaks caught the rosy hues and golden tints of departing day' (Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., pp. 28) - insistendo su forme geometriche e varie tonalità, optando per scelte semantiche dal forte potere evocativo.

<sup>71</sup> A più riprese, Cappelli sottolinea le qualità del popolo svedese - 'Un popolo che ha tali principi - pensavo - non può essere che forte e buono, e tali sono gli Scandinavi, non corrotti dal clima o dalle raffinatezze soverchie' (Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 120) - associando non solo i principi, come quelli qui menzionati che si riferiscono al rispetto che i figli dimostrano ai genitori con saluti, baciavano, e prontezza nel servire, bensì anche le caratteristiche fisionomiche. Tale tendenza descrittiva induce a pensare che Cappelli avesse familiarità con le teorie diffuse del secolo, in particolare di fisiognomica e frenologia, elaborate da Lavater a Lombroso, che mettevano in relazione l'aspetto fisico dell'individuo con i suoi caratteri psicologici e morali (Cfr. R. Perugi, 'Quando le italiane arrivarono al Nord; diari delle prime turiste in Scandinavia', in: *Settentrione: rivista di studi italo-finlandesi*, 28 (2016), pp. 313-324, 317). Il quadro si amplia poi all'ambiente: 'Infatti gli Svedesi, sì per la loro posizione geografica come per l'indole e per l'indirizzo dato alla loro educazione, sono un popolo talmente disciplinato che rifugge da qualunque dissidio o turbamento' (Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 158).

<sup>72</sup> Ivi, p. 47.

<sup>73</sup> Ivi, p. 56.

al lago nel vedere le barche, afferma: ‘Esse in questi paesi sono più forti e attive degli uomini’.<sup>74</sup> Successivamente, il 30 giugno, evidenzia una parità tra i sessi annotando: il paesetto di Ludvika ‘deserto nei giorni feriali, perché tutti occupati, uomini e donne, nelle officine’.<sup>75</sup> Il 2 luglio a Grangesberg, i ruoli rientrano nei limiti tradizionali: ‘Qui le mogli seguono i mariti nei loro viaggi scientifici e dilettevoli, e lasciano i bambini in custodia alle donne di servizio le quali, non v’è dubbio, disimpegnano con scrupolosa coscienza il loro ufficio’.<sup>76</sup>

Pfeiffer, che sovente si sofferma sulle descrizioni dell’abbigliamento, non sviluppa affinità con le donne locali, anzi sembra che i piani interpretativi si ribaltino: da osservatrice diventa, con sommo fastidio, l’osservata:

I was, it appeared, quite a novel phenomenon in the eyes of these good people, and so they came one and all and stared at me; the women and children were, in particular, most unpleasantly familiar; they felt my dress, and the little ones laid their dirty little countenances in my lap. Added to this, the confined atmosphere from the number of persons present, their lamentable want of cleanliness, and their filthy habit of spitting, [etc.], all combined to form a most dreadful whole.<sup>77</sup>

Tale inversione di ruoli si consolida nella disattesa delle aspettative dei locali: ‘I could not but wonder at the fact that most of these people expected to find me acquainted with a number of things generally studied only by men; they seemed to have a notion that in foreign parts women should be as learned as men’.<sup>78</sup>

Alec-Tweedie ripropone l’emancipazione della donna passando dalla libertà di potersi muovere, fare sport e relazionarsi con l’ambiente. Rievocando le intime e reciproche connessioni spazio-individuo, approdando nella ‘*terra incognita* to most Europeans, viz., “Iceland”’<sup>79</sup> non rifugge dal notare:

The first thing that struck us on landing was the sad, dejected look of the men and women who surrounded us. There was neither life nor interest depicted on their faces, nothing but stolid indifference. This apathy is no doubt caused by the hard lives these people live, the intense cold they have to endure, and the absence of variety in their every-day existence. What a contrast their faces afforded to the bright colouring and smiling looks one meets with in the sunny South.<sup>80</sup>

Analogamente, netto è il giudizio sui Lapponi di Cappelli che li descrive come ‘piccoli e brutti’ e, aggiunge: ‘[...] per natura tristi e diffidenti, e non osammo rivolger loro la parola per timore di ricevere un mal garbo’.<sup>81</sup> Più ci si spinge al Nord, più gli individui sembrano incupirsi e contrastare esteticamente con il paesaggio naturale che li circonda. Entrambe le autrici sono tanto generose nelle loro descrizioni naturali quanto apparentemente inclementi o meramente schiette nel racconto delle popolazioni locali. Tali posizioni sono supportate da Pfeiffer che con piglio riporta:

I think, indeed, that the Icelanders are second to no nation in uncleanliness; not even to the Greenlanders, Esquimaux, or Laplanders. If I were to describe a portion only of what I experienced, my readers would think me guilty of gross exaggeration; I prefer, therefore, to

---

<sup>74</sup> Ivi, p. 87.

<sup>75</sup> Ivi, p. 111.

<sup>76</sup> Ivi, p. 127.

<sup>77</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 91.

<sup>78</sup> Ivi, p. 91.

<sup>79</sup> Alec-Tweedie, *A Girl's Ride*, cit., p. 29.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>81</sup> Cappelli, *In Svezia*, cit., p. 165.

leave it to their imagination; merely saying that they cannot conceive any thing too dirty for Iceland delicacy.<sup>82</sup>

Pfeiffer nuovamente solletica la fantasia del lettore lasciando all'immaginazione il ruolo di colmare la mancanza testuale che la scrittrice evita di riportare in forma esplicita.

### Conclusioni

Nel presente saggio si è tentato di evidenziare spaesamenti concreti derivanti da discordanze percettive, di matrice socio-culturale e geografica e di genere, che tipicamente s'intrecciano alla realtà fattuale nella narrazione odepica, e straniamenti sia letterari, rintracciabili nelle scelte semantiche e stilistiche - che si identificano nell'offuscamento dei confini spazio-temporali (ridimensionando con opportune scelte semantiche la percezione degli oggetti, degli ambienti e degli individui) nonché nel capovolgimento dei piani d'osservazione - sia esistenziali, manifestazione dell'essere 'straniero' - riflessi nell'estetica descrittiva e nello scarto percepito tra realtà e aspettative. Il rapporto tra viaggio e scrittura s'innerva, infatti, su un'asse d'intima interdipendenza poiché in entrambi i processi di movimento, puramente fisico ma anche intimistico e narrativo, si produce un atto di spaesamento che si riverbera in uno straniamento letterario. In questa cornice, si ritiene, dunque, che lo spaesamento sia da intendersi come una condizione 'al di fuori' o di distonia con la realtà transitoria mentre lo straniamento sia la riformulazione di tale percezione, che a sua volta, conduce a nuove interpretazioni dell'io e dell'Alterità. Lo straniamento, riflesso nell'uso del linguaggio, negli intenti descrittivi e prospettici, che rendono l'oggetto insolito, si configura come cifra del mondo e la scrittura dello spaesamento diventa un varco di comprensione della realtà evenemenziale per un vasto pubblico eterogeneo.

Allontanatesi dalla dimensione conosciuta e familiare per confrontarsi con l'Altrove e l'Altro in un continuo incontro-scontro, nonostante i pregiudizi e le prescrizioni che gravano sulle donne che decidevano di mettersi in viaggio sole o per mete desuete, le quattro viaggiatrici prese in considerazione hanno affrontato in modo piuttosto simile la motilità che le ha portate nel Nord europeo giungendo, tuttavia, a interpretazioni e soluzioni dissimili. Le autrici, nella classica ermeneutica dello spaesamento che produce divergenze sostanziali tra realtà e immaginato, contribuiscono attivamente alla decostruzione e ricostruzione di stereotipi culturali tra i comuni lettori: ammantate di connotazioni positive sono indubbiamente le prospettive di Elisa Cappelli e, in un certo qual modo, le interpretazioni di Carla Serena, che parte però da un punto d'osservazione privilegiato; meno elogiative, più critiche e dirette, invece, le posizioni di Pfeiffer e Alec-Tweedie, quest'ultima particolarmente interessata agli aspetti scientifici.

Tanto mondana e ricca di personalità è la seppur breve trattazione di Carla Serena, quanto bucolica, pastorale, popolata da individui dalla peculiare 'bellezza nordica' (biondi, forti, silenziosi e rispettosi) è la Svezia di Elisa Cappelli. Lo sguardo dell'osservatrice italiana ridimensiona spazi, oggetti e persone, presentandoli in una luce spesso priva di storture, in linea, si ritiene, con gli intenti del volume, ossia di fornire uno strumento interpretativo ai discenti italiani. Dissimile è l'approccio di Pfeiffer, concorde con Alec-Tweedie: entrambe offrono un resoconto in accordo con i canoni del tempo arricchiti dall'intertestualità. Pfeiffer, in particolare, lascia al lettore il compito di colmare delle lacune immaginative; nel rovesciamento, in alcuni

---

<sup>82</sup> Pfeiffer, *Visit to Iceland*, cit., p. 125.

casi, dei piani interpretativi si rintracciano quei semi brechtiani di straniamento che consentono al lettore di sviluppare una prospettiva critica.

### Parole chiave

diari di viaggio, spaesamento, straniamento, Cappelli, Pfeiffer, Alec-Tweedie, Carla Serena

**Ellen Patat** è attualmente docente a contratto presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Milano, SSML "P.M. Loria" e Università degli Studi Bicocca. Dopo la laurea in Lingue e Letterature Straniere, ha conseguito il dottorato di ricerca in Plurilinguismo e Letterature Comparete presso l'Università degli Studi di Udine (Italia), un Master in Interpretazione di conferenza (EMCI) presso l'Università Boğaziçi (Istanbul, Turchia) e una seconda laurea in Lingua e cultura italiana per stranieri. I suoi studi riguardano la letteratura di viaggio moderna e contemporanea, la didattica EAP e ESP, e la scienza della traduzione. Tra le sue recenti pubblicazioni si ricordano: 'I "bellicosi" paesaggi anni '80. Le cronache di viaggio di Gianni Celati e Guido Ceronetti', in: *Quaderns d'Italia*, 24 (2019), pp. 113-126; 'Migrating identities. The Italian Female Gaze: Around the World in Thirty-four Stories', in: *In Passage: The International Journal of Writing and Mobility*, 1, 1 (2018), pp. 1-16; 'L'identità femminile - personale, sociale e globale - in *Love in a Headscrack* di Janmohamed e *The Caged Virgin* di Hirsi Ali', in: *Le Simplegadi*, XVI, 18 (2018), pp. 82-97.

Università degli Studi di Milano  
Facoltà di Studi Umanistici  
Dipartimento di Lingue e letterature straniere  
Piazza S. Alessandro 1  
20123 - Milano (Italia)  
ellen.patat@unimi.it

### SUMMARY

#### **The displacement of European female Travellers in the North Estrangements in travel writing**

The present paper focuses on the travel accounts written by four women who decided to visit the European North in mid- and late-Nineteenth century: Ida Laura Pfeiffer's *Visit to Iceland and Scandinavian North* (1853), Carla Serena's *Mon voyage personnels: souvenirs De la Baltique à la Mer Caspienne* (1881), Ethel Brianna Tweedies' *A girl's ride in Iceland* (1889), and Elisa Cappelli's *In Svezia. Impressioni di viaggio* (1902). The aim is to analyse these travel diaries to identify the various forms of displacement and estrangement presented to the readers. The term 'displacement' is here to be understood as the condition of the 'outsider', the perception of being 'the Other', whereas 'estrangement' could be considered the reformulation of this awareness. This paper highlights real displacements that derive from social, cultural, geographical, and gender discrepancies adopting a comparative approach, which concentrates on the textual and semantic solutions, also taking into account the interdependence of travel and writing and of space and people. These aspects intertwine with the factual reality of the travel discourse, ultimately leading to both 'literary' and 'existential' estrangements.

## ‘Coi libri o col mondo?’ Effetti di straniamento e spaesamento mancato nel *Viaggio e maravigliose avventure* di Francesco Contarini

Bianca Del Buono

### Un ‘ex patrizio veneto’ nella Milano della Restaurazione

Nel corso degli ultimi vent’anni, la critica ha posto più volte in rilievo la stretta relazione fra l’effetto di spaesamento, il procedimento di straniamento e la scrittura dell’esperienza di viaggio<sup>1</sup> - al punto che la loro interdipendenza potrebbe essere ragionevolmente considerata un elemento costitutivo della letteratura odepórica;<sup>2</sup> se le cose stanno così, non sembrerebbe fuori luogo chiedersi quali siano le forme e le funzioni rivestite da spaesamento e straniamento in un contesto di trasformazione (o di problematizzazione) del genere. Assumendo l’orizzonte critico della questione senza pretendere di esaurirne la complessità, il presente contributo propone dunque un’analisi del *Viaggio e maravigliose avventure d’un veneziano ch’esce per la prima volta dalle lagune e si reca a Padova e a Milano* (Milano 1818), opera di Francesco Contarini che - come si avrà modo di osservare - non soltanto si pone al confine fra *novel* e *travel literature*, ma accoglie anche numerosi elementi propri dell’*anti-récit de voyage*.<sup>3</sup>

Nella tradizione letteraria lombarda di primo Ottocento, e in particolare nel processo di consolidamento della cosiddetta ‘Scuola di Milano’,<sup>4</sup> Francesco Contarini rappresenta una poco nota quanto interessante figura di transizione dalla tarda età napoleonica alla nuova stagione romantica, inaugurata dai ‘manifesti’ del 1816.<sup>5</sup> La

<sup>1</sup> Fra i numerosi saggi che evidenziano questa compresenza si ricordano P. Fasano, *Letteratura e viaggio*, Bari, Laterza, 2004, R. Capoferro, *Frontiere del racconto. Letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra*, Roma, Meltemi, 2007 e N. Roelens, *Eloge du dépaysement. Du voyage au tourisme*, Paris, Kiné, 2015. Tra i recenti studi sulla letteratura di viaggio si segnala anche il numero monografico di *Annali di italianistica*, XXI (2003), dal titolo *Hodoeporics Revisited/ Ritorno all’odeporica*.

<sup>2</sup> Come ha sintetizzato Alessandra Giro, ‘en tant que vertige vécu par le voyageur/personnage lorsqu’il remarque l’écart entre la projection mentale d’un espace et sa forme réelle - entraînant aussi l’introspection -, le dépaysement peut être stylistiquement représenté dans un texte par le biais de l’étrangisation et/ou de la distanciation’ (A. Giro, ‘L’influence de Pétrarque dans *Le venturier au sommet* de Michaël La Chance. Dépaysement et étrangisation dans la représentation du Mont Ventoux’, in: *Viaggiatori, Circolazioni scambi ed esilio*, II (2020), p. 171).

<sup>3</sup> S. Pickford, *Le voyage excentrique. Jeux textuels et paratextuels dans l’anti-récit de voyage, 1760-1850*, Lyon, ENS Éditions, 2018, pp. 15-25.

<sup>4</sup> Si veda in merito G. Gaspari, *Il mito della “scuola di Milano”. Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

<sup>5</sup> Sulla ricostruzione dell’ambiente culturale milanese dei primi anni Dieci del XIX secolo si veda L. Sacchetti, *Il caso letterario dell’Ipercalisse. Ugo Foscolo, le feroci guerre di penna, l’Italia nell’età napoleonica*, Firenze, Atheneum, 2008; per i testi della polemica classico-romantica si rimanda invece a C. Calcaterra (a cura di), *I manifesti romantici del 1816*, Torino, Utet, 1951.

sua attività, discreta ma costante, all'interno della scena letteraria, inizia con la direzione della rivista l'*Antipoligrafo* - in un contesto molto vicino a quello dell'*Eunucomachia*: benché Foscolo non venga mai citato, il titolo della gazzetta è infatti sufficiente a indicare un'aperta reazione alle istanze conservatrici del *Poligrafo*, periodico settimanale nato 'in funzione quasi esplicitamente antifoscoliana'.<sup>6</sup> La familiarità di Contarini con la 'battaglia di gazzette e libelli' cui presero parte anche i fratelli Pellico, Pietro Borsieri e Michele Leoni,<sup>7</sup> consente di leggerne gli articoli in una prospettiva diacronica riservando un'attenzione specifica, più che al percorso individuale dello scrittore, all'esperienza politico-letteraria del *Conciliatore*, secondo una continuità di temi e questioni derivata dalla comune carica eversiva nei confronti di una cultura pedante ed erudita:<sup>8</sup> la replica puntuale e pungente riservata a Lamberti, Pezzi e Lampredi sottintende in effetti una riflessione diffusa sugli usi e sulle forme della comunicazione letteraria, dall'abuso del latino e del greco fino al ruolo della stampa periodica. Emblematico, in questa prospettiva, l'avviso di presentazione della gazzetta:

Nel marzo decorso sortì dalla Stamperia Veladini un Programma, che prometteva un Foglio periodico [il *Poligrafo*]. [...] L'intenzione e le promesse mi parvero belle e buone. Ma ciò che sto per dire non mi fece sperar bene per l'opera. Il programma d'un Foglio, che voleva adattarsi alle capacità di tutti, incominciava con tre righe greche, ed una latina. Perché non dire *Prospetto* anziché *Programma*? Perché non inventare qualche altro vocabolo Italiano piuttosto che il Greco *Poligrafo*? Perché non dire *Settimanale* piuttosto che *Ebdomadario*? Forse per evitare la contraddizione che involgono le parole *Giornale settimanale*? ma in tal caso la difesa è peggiore dell'accusa. Per qual ragione un testo? E per qual ragione un testo latino, in tanta abbondanza di buoni testi Italiani? Io andava ripetendo a me stesso queste interrogazioni e queste risposte, quando m'accorsi di alcune altre negligenze di stile, licenze, o affettazioni inutili di lingua, ed anche, con buon permesso, errori grossolani [...] Chi parla tre volte greco, e due volte latino, in un Programma *adattato alla capacità di tutti*, dovrebbe scriver meglio la propria lingua.<sup>9</sup>

Il rifiuto di un linguaggio arcaicizzante e retrivo, dove il ricorso alle lingue classiche per mero principio di autorità si contrappone all'ideale illuministico di una lingua della comunicazione diretta e spontanea, veicola implicitamente un modello culturale e letterario antipedantesco, non dissimile da quello che pochi anni dopo Pietro Borsieri - ponendosi in diretta continuità con la tradizione del *Caffè* - avrebbe delineato nelle sue *Avventure letterarie di un giorno*.<sup>10</sup>

Nell'additare sarcasticamente l'isolamento autoreferenziale degli eruditi, Contarini sembra mostrare un interesse specifico per il rapporto fra le parole e le cose, in perfetta consonanza con quello che sarà anche lo spirito dei conciliatoristi, sulla linea indicata da Locke e da Sterne:<sup>11</sup> l'ottusità che rende dotti e studiosi inadatti al

<sup>6</sup> Sacchetti, *Il caso letterario dell'Ipercalisse*, cit., p. 77.

<sup>7</sup> Cfr. R. Chini, 'Il Poligrafo e l'Antipoligrafo. Polemiche letterarie nella Milano napoleonica', in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CIL (1972), p. 88.

<sup>8</sup> Sulla posizione di 'perfetta continuità' [della polemica romantica] con il dibattito culturale italiano (in particolare milanese) dell'età napoleonica si veda G. Melli, 'Un progetto di politica culturale: il dibattito letterario nel "Conciliatore"', in: idem, *Un pubblico giudicante. Saggi sulla letteratura italiana di primo Ottocento*, Pisa, ETS, 2002, pp. 61-62.

<sup>9</sup> F. Contarini, *L'Antipoligrafo*, 1811, Milano, presso Giovanni Silvestri, pp. 1-2. Il periodico è stato interamente digitalizzato ed è disponibile all'indirizzo: [https://books.google.it/books?id=dZ0u-aceb8AC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&qf=false](https://books.google.it/books?id=dZ0u-aceb8AC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&qf=false) (30/07/2020).

<sup>10</sup> P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno, o, Consigli di un galantuomo a vari scrittori*, a cura di W. Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986, p. 86.

<sup>11</sup> Come ricorda Silvia Contarini, 'la parte più produttiva della ricezione di Sterne consiste proprio nella riscrittura, da parte di autori diversi, del rapporto difficile tra le parole e le cose, che dalle pagine del *Tristram Shandy* giunge fino a Manzoni e a Nievo passando attraverso il dibattito del "Conciliatore"' (S.

confronto concreto con la vita sarà del resto un elemento ricorrente nella scrittura d'invenzione del Contarini, dal *Viaggio e maravigliose avventure* fino alle prose pubblicate sul 'Conciliatore'. Sembra infatti ormai assodato che gli articoli del 'foglio azzurro' firmati 'F...o C....i' debbano essere attribuiti non a Federico Confalonieri, come pure è stato fatto anche in anni recenti, ma all'estensore dell'*Antipoligrafo*;<sup>12</sup> tra questi contributi si distingue il *Viaggio di un abitante della luna sul globo terrestre* (n. 27, 3 dic. 1818), sia per la coincidenza cronologica con la pubblicazione del *Viaggio e maravigliose avventure* sia per la testimonianza di un'attenzione costante verso il genere odepotico (già praticato all'altezza cronologica dell'*Antipoligrafo*, nella prosa *Viaggi per terra e per mare. Capo Primo*).<sup>13</sup>

La familiarità con la letteratura di viaggio si spiega inoltre attraverso l'attività di traduttore svolta per Giovanni Battista Sonzogno, impegnato dal 1815 in 'una delle iniziative più valide e qualificanti assunte da un editore milanese':<sup>14</sup> si tratta della *Raccolta dei viaggi più interessanti eseguiti nelle varie parti del mondo*, che pur ricollegandosi alla prassi delle collane di letteratura tradotta (piuttosto diffuse nella capitale lombarda)<sup>15</sup> se ne discosta per l'originalità del *corpus*; quest'ultimo, come rimarca più volte Berengo, propone infatti un canone del tutto nuovo di letteratura odepotica non finzionale, composto da relazioni e diari di viaggio posteriori alle esplorazioni di James Cook.<sup>16</sup> Per la raccolta Contarini firma, con l'epiteto di 'ex patrizio veneto', tre traduzioni dal francese e una dall'inglese, rivelando una confidenza linguistica alquanto significativa per la definizione degli ipotesti del *Viaggio e maravigliose avventure*; altrettanto interessante risulta il fatto che queste relazioni ospitino situazioni narrative ed elementi lessicali destinati a ripresentarsi nel testo del 1818: dalle 'maravigliose scoperte ed incredibili avventure' che caratterizzano le narrazioni di viaggio fino al ritratto poco lusinghiero dei loro estensori, definiti come 'scrittori d'esagerazioni' pronti ad approfittarsi della 'pubblica credulità'.<sup>17</sup>

### Pratiche intertestuali ed effetti di straniamento nel sistema dei generi

In questo contesto di intensa attività letteraria nasce il *Viaggio e maravigliose avventure*, opera emblematica, nonostante la limitata ricezione, di una stagione densa di sperimentazioni e di ricerche all'interno della forma-romanzo. Nell'arco di tempo che intercorre tra le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e i *Promessi Sposi* infatti, il *Conciliatore* si configura come un autentico cantiere del genere, dove l'articolata

---

Contarini, "Il Conciliatore" e la linea serpentina dell'umorismo', in: G. Alfano & F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. II. L'Ottocento*, Roma, Carocci, 2018, p. 76).

<sup>12</sup> Si veda la ricostruzione di M. Catucci, 'Francesco Contarini e "Il Conciliatore"', in: *Sincronie. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero*, X, 20 (2006), pp. 243-250 e idem, 'Introduzione', in: F. Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure di un veneziano ch'esce la prima volta delle lagune e si reca a Padova ed a Milano', in: idem (a cura di), *Viaggi improbabili e dimenticati dell'Ottocento italiano*, Roma, Robin Edizioni, 2012, pp. 21-23. L'attribuzione degli articoli a Federico Confalonieri è stata recentemente riproposta da P. Zagone, 'L'alba dell'umorismo: spigolature dal Conciliatore', in: B. Alfonzetti et al. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Roma, Adi editore, 2014.

<sup>13</sup> I testi si trovano rispettivamente in: V. Branca (a cura di), *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 430-433 e in: *L'Antipoligrafo*, XII, (5 ottobre 1811), pp. 199-200 e XIII, (18 ottobre 1811), pp. 214-15.

<sup>14</sup> M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 150.

<sup>15</sup> Altro esempio emblematico è la *Raccolta di romanzi per la maggior parte tradotti dal tedesco*, disposta da Destefanis fra il 1809 e il 1810 e citata in A. Cadioli, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore, 2001, p. 101.

<sup>16</sup> Berengo, *Intellettuali e librai*, cit., pp. 152-153.

<sup>17</sup> F. Levaillant, Premessa a *Primo viaggio di F. Le Vaillant nell'interno dell'Africa pel Capo Buona Speranza tradotto da F. Contarini ex patrizio veneziano*, Milano, Sonzogno, 1816, pp. IX-X. Per un inquadramento di questa traduzione si rimanda a Contarini, 'Introduzione', in: F. Levaillant, *Primo viaggio nell'interno dell'Africa*, a cura di S. Contarini, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 19-29.

riflessione teorica dedicata al teatro o alla poesia romantica lascia spazio a una diffusa pratica di recensioni, traduzioni e forme brevi dallo statuto fluido e incerto:<sup>18</sup> alcune di queste costituiscono, insieme alle *Avventure letterarie di un giorno* e al *Romitorio di Sant'Ida*, il gruppo dei cosiddetti 'romanzi del Conciliatore',<sup>19</sup> a cui può a buon diritto essere ricondotto anche il testo di Contarini. In effetti il *Viaggio* viene recepito dagli stessi contemporanei come un 'romanzetto',<sup>20</sup> e pur essendo pubblicato al di fuori della rivista condivide con le micro-narrazioni del 'foglio azzurro' numerosi elementi formali, tematici e stilistici: nella prospettiva che qui ci interessa, è sufficiente individuare il comune ipotesto del *Sentimental Journey*<sup>21</sup> e la spiccata inclinazione verso la parodia in reazione ai linguaggi letterari ufficiali.

La natura parodica del *Viaggio e maravigliose avventure* può essere infatti ricondotta, sulla scorta della teorizzazione di Šklovskij, a una singolare declinazione dello straniamento: in particolare, si dovrà riflettere sul forte grado di intertestualità che contraddistingue le forme della parodia,<sup>22</sup> e che determina non solo una risemantizzazione del materiale preesistente, ma anche un alto grado di riflessività rispetto all'ipotesto di partenza. È precisamente la coscienza meta-testuale sottesa a questa forma di (ri)scrittura<sup>23</sup> a rivelarne il potenziale effetto straniante, soprattutto nel caso in cui venga coinvolto, anziché un singolo testo, un intero genere letterario: lo 'sviamento parodistico'<sup>24</sup> rispetto all'orizzonte d'attesa sottrae infatti la narrazione alla 'serie di associazioni abituali' imposte dal sistema di generi in un determinato contesto storico-culturale - proprio come i procedimenti di Šklovskij permettono 'la sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione'.<sup>25</sup> In tale prospettiva il primo capitolo del *Viaggio* appare piuttosto eloquente:

La passione mia favorita fu sempre quella dei viaggi. Ma non potendo eseguirli, mi contentai di leggerli. La storia generale, che può dirsi confusion generale, e le particolari che sovente narrano il meno e tralasciano il più, furono da me avidamente trascorse. La scoperta delle due Americhe, e il giro del Capo principalmente, mi facevano bramare di essere morto adesso, per essere stato vivo a quei tempi. Noè, Giasone, Marco Polo, Colombo, Vasco de Gama, Magellano, s. Francesco Saverio, *Cook*, *Lapérouse*, mi eccitavano l'ammirazione e l'invidia, più che i Brutti e i Catoni, più che Maometto o *Nadir-Shah*. Quando poi giunsi ai mirabili viaggi presso i Patagoni

<sup>18</sup> 'L'aspirazione al romanzo [...] non suscita soltanto un nuovo interesse critico, ma si traduce anche attraverso i numeri della rivista in una serie di tentativi e di sperimentazioni stilistiche, in un accavallarsi di entusiasmi e di modelli, ma in modo, tuttavia, che ne esca sempre la voce, l'impronta di un gruppo unitario' (E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi Sposi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 141).

<sup>19</sup> La formula è stata usata per la prima volta in Cadioli, *La storia finta*, cit., pp. 133-143.

<sup>20</sup> Questo il termine usato dall'anonimo estensore della recensione *Viaggio e maravigliose avventure di un Veneziano ch' esce per la prima volta delle lagune, e si reca a Padova e a Milano, di F....O C....I, autore dell'Antipoligrafo - Milano, 1818, presso Giovanni Silvestri*, in: 'Biblioteca Italiana, o sia giornale di letteratura scienze ed arti compilato da varj letterati', XII (ottobre novembre e dicembre 1818), p.129.

<sup>21</sup> Si veda in particolare U.M. Olivieri, 'P. Borsieri e il romanzo d'area lombarda nella prima metà dell'Ottocento', in: G. Mazzacurati (a cura di), *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 121-143. Per una panoramica più recente cfr. G. Turchetta, 'Mescidanza di generi e pluri-stilismo nella critica del "Conciliatore"', in: G. Barbarisi & R. Cadioli (a cura di), *Idee e figure del "Conciliatore"*, Milano, Monduzzi editoriale Cisalpino, 2004, pp. 284-287; Contarini, "Il Conciliatore" e la linea serpentina', cit., pp. 77-87.

<sup>22</sup> Sulla centralità della pratica intertestuale nella definizione della scrittura parodica concordano i diversi teorici che hanno tentato di definirne i confini. Si segnalano in particolare L. Hutcheon, 'Ironie et Parodie: Stratégie et Structure', in: *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, XXXVI (1978), pp. 467-477; G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*; Paris, Seuil, 1982; D. Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.

<sup>23</sup> Cfr. a questo proposito M.A. Rose, *Parody//Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and the Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979.

<sup>24</sup> Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 22.

<sup>25</sup> V. Šklovskij, 'L'arte come procedimento', in: *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 83. Si vedano in proposito le considerazioni di Hutcheon, 'Ironie et Parodie', cit., pp. 473-475.

e le Amazzoni, a quelli ne' paesi delle simie e de' cinocefali, e quelli del capitano Gulliver a Lilliput ed altrove, a quelli intorno alla propria stanza e alle proprie saccoccie, alla Descrizione dell'isola immaginaria, e finalmente al celebre Viaggio da Parigi a s. Cloud per mare e ritorno per terra, mi sentii trasportato da una forza irresistibile e risolsi ad ogni costo di fare un viaggio.<sup>26</sup>

La situazione narrativa mette fin da subito in evidenza lo statuto parodico del narratore-personaggio, nei termini - indicati da Sangsue - di una 'prise de conscience par les héros de la nature "livresque", "intertextuelle" de son expérience'.<sup>27</sup> In questo modo condizione intertestuale del narratore e coscienza meta-testuale d'autore si fondono nello spazio del catalogo librario, che esibendo i generi e le tradizioni letterarie di riferimento agisce come una vera e propria dichiarazione poetica. Il corpus delineato da Contarini si presta infatti ad alcune interessanti osservazioni: accanto ai grandi navigatori della mitologia classica e cristiana vengono evocati gli esploratori che, con le loro relazioni, avevano formato il canone della letteratura di viaggio fino agli anni Ottanta del XVIII secolo, lo stesso che Sonzogno, con la sua collana, si era promesso di rinnovare. Tra le opere di fantasia, i *Gulliver's Travel* e i viaggi di Enrico Wanton confermano il gusto per il racconto satirico di viaggio,<sup>28</sup> mentre un interesse per gli esiti più sperimentali del genere è testimoniato dai 'viaggiatori sedentari' del *Voyage autour de ma chambre* e del *Voyages dans mes poches*.<sup>29</sup> Il riferimento a De Maistre potrebbe inoltre suggerire una vicinanza all'esperienza dell'*excentricité* romantica, teorizzata da Sangsue e approfondita da Pickford proprio in merito a una sua possibile variante odeporica;<sup>30</sup> tuttavia la stravaganza del *Viaggio e maravigliose avventure* appare circoscritta alla sola durata del viaggio, senza alcuna influenza sul piano tipografico o strutturale-narrativo. L'opera di Contarini infatti presenta non solo una forma tradizionale di testo, priva di quelle sperimentazioni grafiche che secondo Pickford costituiscono la cifra del *voyage excentrique*,<sup>31</sup> ma anche una progressione tendenzialmente lineare e dunque antitetica alle narrazioni di Sterne o di De Maistre: il percorso del narratore-protagonista, così come il suo racconto, acquista un andamento erratico e digressivo solo in corrispondenza delle visite a Padova e a Milano - dove, come si vedrà, la forma del viaggio sembra quasi trascolorare nel paradigma della passeggiata stravagante, piuttosto diffuso negli scritti dei conciliatoristi. Un'implicita conferma di questa ipotesi viene dalla citazione del *Voyage de Paris a S. Cloud*, letto con ogni probabilità nella versione integrale di Néel:<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 39.

<sup>27</sup> D. Sangsue, *Le récit excentrique: Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Corti, 1987, p. 123.

<sup>28</sup> Tra tardo Settecento e primo Ottocento, la nascita di una tradizione umoristica sentimentale determina una contrapposizione fra 'benevolent humour' e satira, di cui i testi swiftiani costituiscono un esempio paradigmatico: cfr. F. Gregori, 'Inverted Sublime: Humorism in the Nineteenth-Century Italian Reception of Swift and Sterne', in: H.J. Real (a cura di), *Reading Swift: Papers from the Fifth Münster Symposium on Jonathan Swift*, München, Fink Verlag, 2008, pp. 497-502 e M. Ward, 'Laughter, Ridicule, and Sympathetic Humor in the Early Nineteenth Century', in: *Studies in English Literature 1500-1900*, LVIII (2017), pp. 752-749.

<sup>29</sup> Il termine 'saccoccie'[sic] consente di ipotizzare una conoscenza, da parte dell'autore, della traduzione/riscrittura del *Voyage dans mes poches* attribuita a Giuseppe Montani; quest'ultima tuttavia sarà pubblicata solo nel 1824.

<sup>30</sup> Sangsue, *Le récit excentrique*, cit., pp. 19-47 e Pickford, *Le voyage excentrique*, cit., pp. 55-101.

<sup>31</sup> Ivi, p. 69.

<sup>32</sup> La prima edizione di *Voyage de S. Cloud* di Néel (La Haye, 1748) conteneva soltanto il racconto del viaggio da Parigi a Saint-Cloud, mentre il ritorno sarebbe stato aggiunto soltanto nella seconda edizione (La Haye, 1749). Nel 1750 venne stampata anonimamente una seconda versione del 'Ritorno a Saint-Cloud', molto più ampia e con significative variazioni rispetto al testo del 1749: le due versioni ebbero una circolazione ampia e indipendente fino al 1788, quando furono inserite l'una di seguito all'altra nei *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques*: in questa occasione il testo del *Retour de Saint-Cloud*, coincidente con la 'seconde partie' del 1750, venne attribuito ad August-Martin Lottin. La

considerato il modello principale del *Viaggio e maravigliose avventure*, questo testo è stato in effetti ricondotto da Pickford proprio alle prime manifestazioni dell'*anti-récit de voyage* precedenti alla nascita del *voyages excentriques*.<sup>33</sup>

La contaminazione di generi suggerita dal catalogo coinvolge infine la tradizione del *novel*, con il rinnovamento di quelle 'intersezioni tra letteratura odepórica e nascita del romanzo' caratteristiche del XVIII secolo:<sup>34</sup> sono in particolare le 'soglie' del *Viaggio* (una 'prima prefazione', una 'dedicatoria alla cieca maestà di talpone centesimo, re di tutte le talpe' e una 'prefazione' in forma di apologo)<sup>35</sup> a suggerire la presenza di un preciso modello romanzesco. Più che testimoniare 'la laboriosa ricerca di un *incipit* adeguato',<sup>36</sup> il composito paratesto rivela infatti un atteggiamento demistificatorio nei confronti delle tradizionali componenti del romanzo e delle contemporanee prassi editoriali, secondo una sensibilità analoga a quella mostrata da Laurence Sterne nelle sue prefazioni decentrate.<sup>37</sup> Si legga a questo proposito l'inizio della 'Prima prefazione':

Amico lettore, a me sembrava anche troppo, darti da leggere il solo *Viaggio*. Ma lo stampatore inorridì alla sua picciola mole. Invano gli rappresentai che la mole non è indizio di senno, che un libro non era mai terminato troppo presto, che già da qualche secolo i lettori avevan perduto la pazienza. Indi mi attaccò briga sul titolo. *Viaggio da Venezia a Milano*, era titolo secondo lui troppo umile e breve.[...] Nulla poté convincerlo. Dovetti allungare il titolo, dovetti allungare il libro almeno con una dedica ed una prefazione.<sup>38</sup>

L'effetto di de-automatizzazione straniante del codice odepórico si ottiene dunque sia attraverso una deformazione dei contenuti sia attraverso una problematizzazione dello statuto dell'opera, grazie a un preciso impiego dell'apparato paratestuale; ironizzando sull'eccessiva importanza attribuita alla dedica e alla prefazione, Contarini si inserisce in una linea che dal *Tristram Shandy* e dal *Sentimental Journey* arriva fino al *Battistino Barometro* di Pellico,<sup>39</sup> e in questo modo orienta il proprio anti-racconto di viaggio verso una forma specificamente (anti-)romanzesca. Non stupisce dunque che il *Viaggio e maravigliose avventure* condivida con il *Voyage autour de ma chambre* diversi elementi ascrivibili alla dimensione dell'*anti-roman*; come ha scritto Sangsue

Ce texte est bien une histoire, une série d'aventures dont le narrateur est le héros. Mais ces 'aventures', cet 'héroïsme' ne sont pas ceux auxquels les romans nous ont habitués. Dans les récits habituels (pensons au modèle amadien), le héros exécute des exploits dans des pays lointains. Dans celui-ci, l'anti-héros en chambre n'accomplit que des faits de plume [...]. Tel Don Quichotte, il se retrouve condamné à vivre le romanesque par procuration, en s'identifiant

---

traduzione pressoché esatta del titolo associato al testo di Néel del 1749 (*Voyage de Paris à St. Cloud, par mer; et retour de Saint-Cloud, par terre*) lascerebbe intendere che Contarini avesse in mente questa versione dell'opera, essendo la continuazione di Lottin divulgata sotto i titoli di *Voyage de S. Cloud. Seconde Partie* o di *Retour de Saint Cloud par mer & par terre*.

<sup>33</sup> Pickford, *Le voyage excentrique*, cit., p. 103.

<sup>34</sup> S. Garau, 'Intorno al romanzo. Finzionalità ed epistolarietà nell'odeporica settecentesca', in: F. Forner (a cura di), *Le carte false. Epistolarietà fittizia nel Settecento italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 586.

<sup>35</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., pp. 31-37.

<sup>36</sup> C. Silvestri, 'La fondazione incompiuta del romanzo ottocentesco: gli incipit narrativi dei romantici milanesi', in: *Keros*, I (2018), p. 158.

<sup>37</sup> L. Sterne, *The Life and the Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, New York, Barnes & Noble, 2005, pp. 157-166 e idem, *A sentimental Journey through France and Italy*, a cura di D. Stout Gardner, Berkeley, University Press of California, 1967, pp. 78-86.

<sup>38</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 31.

<sup>39</sup> S. Pellico, *Breve soggiorno in Milano di Battistino Barometro*, a cura di M. Ricciardi, Napoli, Guida, 1983, pp. 23-29.

aux personnages de ses lectures [...]. Dégradation de l'espace et des aventures, conscience "intertextuelle" du personnage: le récit prend des allures d'anti-roman.<sup>40</sup>

Se è vero che le esperienze descritte nel *Viaggio e maravigliose avventure* non sono meri 'faits de plume', è altrettanto vero che lo spazio e l'entità delle avventure subiscono un processo di degradazione o riduzione notevole rispetto ai modelli letterari di riferimento, mentre la 'conscience intertextuelle' del personaggio si trasforma in una vera e propria pretesa di identificazione con i protagonisti dei suoi libri.

La differenza fondamentale rispetto al Don Chisciotte o al narratore di De Maistre sta nella formazione erudita del protagonista, che similmente al giovane studioso del *Voyage de Paris à S. Cloud* vive e descrive il proprio viaggio mescolando elementi romanzeschi o meravigliosi, tratti in gran parte dal *corpus* analizzato, alle nozioni di latino e alla geografia di Buffier. La fiducia incontrastata nell'autorità della grammatica e degli insegnamenti ricevuti è all'origine di 'una calma follia ermeneutica'<sup>41</sup> che porta a una completa misinterpretazione della realtà circostante:

Gran bella cosa è l'aver studiato! Dissi fra me. [...] la geografia di Buffier, conficcatami pure nel cervello, mi serviva ottimamente a distinguere un viaggiatore da un uomo. Un ebreo è lo stesso che un giudeo. Un giudeo venir non poteva che di Giudea. Ma la Giudea è un piccolo cantone della Palestina; la Palestina è un distretto della Soria; la Soria una provincia dell'Asia; l'Asia la seconda parte del mondo: dunque quel forestiere era un viaggiatore della seconda parte del mondo, era un asiatico, e per conseguenza asiatici anche i vestiti che mi si destinavano.<sup>42</sup>

### **Il narratore del *Viaggio*: uno 'sguardo altro' inattendibile**

La narrazione del *Viaggio e maravigliose avventure* risulterà dunque organizzata da un particolare tipo di narratore inattendibile, la cui inaffidabilità viene esibita fin da subito: il sogno di grandi avventure e le aspettative di un lungo viaggio, a fronte dei pochi chilometri effettivamente esistenti tra Venezia e Padova, delineano una situazione in cui, per usare le parole di Booth, 'the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him'.<sup>43</sup> Trattandosi di un narratore in prima persona, voce e sguardo del racconto coincidono e si caratterizzano per una significativa propensione all'errore, rimarcata da Contarini con particolare insistenza: già a livello paratestuale si possono riscontrare alcune anticipazioni della condizione del protagonista, come la già ricordata dedica 'alla cieca maestà di Talpone centesimo, re di tutte le talpe'.<sup>44</sup> Se è vero che il referente puntuale non può essere individuato con certezza,<sup>45</sup> è anche vero che l'esaltazione ironica della cecità rappresenta la prima occorrenza di una lunga serie di riferimenti al senso della vista: la 'benda caduta dagli occhi'<sup>46</sup> è la metafora con cui il protagonista descrive uno dei suoi rari momenti di disillusione; la presenza di occhiali e cannocchiali mette in risalto la limitatezza dello sguardo naturale;<sup>47</sup> i verbi di percezione visiva sono particolarmente frequenti e variegati lungo tutta la prima parte del viaggio. Tale sovrabbondanza di riferimenti si iscrive ancora una volta nella doppia tensione parodica che coinvolge da un lato la letteratura di viaggio, dove la testimonianza

<sup>40</sup> Sangsue, *Le récit excentrique*, cit., pp. 189-190.

<sup>41</sup> Catucci, 'Introduzione', cit., p. 17.

<sup>42</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 41.

<sup>43</sup> W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, Chicago University Press, 1983, p. 159.

<sup>44</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 33.

<sup>45</sup> L'ipotesi secondo cui 'la dedica [...] potrebbe essere, in virtù dell'assonanza, un non troppo velato riferimento a Napoleone primo' (Catucci, 'Introduzione', cit., p. 18) non ha incontrato né smentite né conferme.

<sup>46</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 59.

<sup>47</sup> Ivi, p. 44.

oculare costituisce la principale ‘norma di veridizione’ del genere,<sup>48</sup> dall’altro i pedanti incapaci di vedere e di intendere la realtà effettiva delle cose: la vista ostacolata, quando non del tutto preclusa, descrive così icasticamente lo scarto fra cultura libresca ed esperienza diretta del mondo, riprendendo un *topos* eloquente e diffuso nella satira del ‘Conciliatore’.<sup>49</sup>

Si tratta di un contesto da porre in stretta correlazione all’ampio uso dello straniamento, inteso come vera e propria ‘strategia dello sguardo’:<sup>50</sup> lo schema narrativo alla base del *Viaggio* può in effetti ridursi a un accumulo di descrizioni stranianti, che attraverso le figure del meraviglioso, dell’insolito o del mostruoso deformano luoghi e personaggi ben noti al pubblico lombardo-veneto, generando forti effetti di comicità. Risulta evidente, in questa prospettiva, la continuità con la produzione settecentesca dei romanzi di viaggio, dove la riflessione sullo sguardo altro e sulle sue potenzialità agisce in profondità sulla struttura dei testi: è il caso delle *Lettres persanes*,<sup>51</sup> dell’*Ingénu*<sup>52</sup> o dei *Gulliver’s Travels*, che risemantizzano e ridefiniscono la realtà del quotidiano attraverso una focalizzazione inusuale, affidata a un personaggio non europeo. Il narratore-protagonista del *Viaggio e maravigliose avventure*, mai uscito dal sestiere di San Marco, presenta un atteggiamento di analogia meraviglia o di perplessità davanti a situazioni comuni:

Vidi allora un fenomeno singolare: vidi una grande quantità di ruote parte ferme, parte in moto. L’acqua vi piombava sopra senza che si potesse discernere da dove venisse. Erano quelle dunque le sorgenti del fiume, e le ruote poi appartenevano certamente a taluno di quegli orologi ad acqua detti clessidri, di cui aveva letto essersi serviti gli antichi Romani. Vidi inoltre certi antri oscuri da cui sortiva il romore e che sovenir mi fecero le abitazioni dei numi fluviali. Allora pien di gioja tacitamente m’avanzaì onde ottenere s’era possibile udienza da Peneo o da Acheloo, e raccontar poscia tali meraviglie al mio ritorno in patria. Ma sì tosto mi presentai all’ingresso, che due orribili spettri di eccessiva bianchezza mi si fecero incontro a contrastarmi il passo. A tal vista spaventevole mi diedi precipitosamente alla fuga, rinunciando ben volentieri all’antro, all’urna ed al nume, e riportandomi di tutto cuore al primo e ottavo libro delle *Metamorfosi*.<sup>53</sup>

La vista dei mulini e l’incontro con i mugnai ricoperti di farina, che sembrano quasi echeggiare l’episodio della battaglia contro i mulini a vento di Don Chisciotte,<sup>54</sup> costituiscono una delle prime esperienze del patrizio veneziano sulla terraferma, sottoposta a un evidente processo straniante: il brano presenta infatti una notevole consonanza con la forma di straniamento presentata da Šklovskij, per cui l’oggetto deve essere rappresentato come se fosse visto ‘per la prima volta’ attraverso una scomposizione delle sue parti, indicate con ‘le denominazioni [...] delle parti

---

<sup>48</sup> Capoferro, *Frontiere del racconto*, cit., p. 19. Cfr. a questo proposito anche le osservazioni sul ‘metodo scientifico’ degli esploratori e degli scrittori di viaggio di C.L. Batten, ‘Literary responses to the eighteenth-century voyages’, in: D. Howes (a cura di), *Background to Discovery: Pacific Exploration from Dampier to Cook*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990, pp. 128-160. Per ulteriori approfondimenti si veda A. Maćzak, ‘Gentlemen’s Europe: Nineteenth-Century “Handbooks for Travellers”’, in: *Annali di italianistica*, XXI (2003), pp. 347-362.

<sup>49</sup> Si veda a titolo di esempio l’articolo, pubblicato anonimamente, ‘Problema degli occhiali’, in: Branca (a cura di), *Il Conciliatore*, cit., vol. I, pp. 357-358.

<sup>50</sup> C. Gabbani, ‘Epistemologia, straniamento e riduzionismo’, in: *Annali del Dipartimento di Filosofia*, XVII (2011), p. 96.

<sup>51</sup> Fasano, *Letteratura e viaggio*, cit., p. 11.

<sup>52</sup> Testo che Catucci mette in correlazione con il *Viaggio e maravigliose avventure*: Catucci, ‘Introduzione’, cit., p. 20.

<sup>53</sup> Contarini, ‘Viaggio e maravigliose avventure’, cit., p. 64.

<sup>54</sup> Dello stesso parere Catucci, ‘Note al testo’, in: idem (a cura di), *Viaggi improbabili e dimenticati*, cit., p. 331, nota 34.

corrispondenti in altri oggetti'.<sup>55</sup> Nel caso del narratore-protagonista, gli 'oggetti' impiegati per la decodificazione di una realtà sconosciuta coincidono con elementi e nozioni della cultura classica - le clessidre, le abitazioni delle divinità fluviali, le ombre dei morti -, che non solo plasmano l'orizzonte d'attesa ma consentono al personaggio intimorito di rifuggire l'esperienza diretta, dal momento che all'incontro con i mugnai viene preferita una rassicurante e tranquilla lettura delle *Metamorfosi* ovidiane.

Accanto alle forme convenzionali di straniamento si riscontra un numero considerevole di episodi in cui il processo di deformazione della realtà viene bruscamente interrotto dal ricorso alla 'denominazione abituale'<sup>56</sup> dell'oggetto descritto. Lo svelamento dell'oggetto da parte del narratore sembra in questi casi suggerire la presenza di uno sguardo retrospettivo, cui verrebbe affidato il compito di nominare o definire in maniera appropriata tutti quegli elementi incontrati per la prima volta durante il viaggio e descritti attraverso un procedimento straniante. È interessante osservare come tale strategia narrativa sia completamente estranea alla rappresentazione e all'identificazione dei luoghi attraversati, mentre risulta paradigmatica nelle presentazioni degli animali:

Il primo oggetto che mi colpì fu un branco di bellissimi cani barboni, che passavano in quel momento sulla riva da noi costeggiata. Qual gusto bizzarro, dissi fra me, di insieme riunire tanti animali! Sebbene, a dire il vero, mi parve avessero il pelo più fitto e più crespo, e che in vece di latrato mandasse taluno un dolce lamento. In una parola eran pecore, colle quali pure feci per la prima volta conoscenza.<sup>57</sup>

Lo straniamento del mondo animale, sperimentato anche sulle pagine del 'Conciliatore' in *Vita di un orso*,<sup>58</sup> esprime da un lato la 'capacità di sentire, di empatizzare, di entrare o meno in una certa risonanza emotiva'<sup>59</sup> con tutti gli esseri viventi, consentendo di individuare nel narratore del *Viaggio* quel carattere compassionevole e simpatetico comune a molti personaggi di derivazione sterniana; sotto questo aspetto il *Viaggio e maravigliose avventure* non sembra estraneo alla diffusa ricezione patetico-sentimentale di Sterne, volta a enfatizzare la rappresentazione di sentimenti teneri e delicati.<sup>60</sup> Il più importante fra questi, che infatti costituirà la cifra profonda dell'umorismo europeo primo-ottocentesco,<sup>61</sup> è la compassione di natura etica rivolta tanto agli uomini quanto alle altre creature della terra, testimoniata dai celebri capitoli del *Tristram Shandy* e del *Sentimental Journey* dedicati alle sofferenze e alla morte di un asino.<sup>62</sup> D'altra parte il procedimento straniante permette a Contarini di introdurre il tema della denuncia alla violenza, secondo un percorso ascendente che inizia proprio con la realizzazione dello sfruttamento degli animali, a cominciare dai cavalli:

mi sentii asperger tutto di gocce d'acqua, e siccome il cielo era sereno, credetti anche questa un'altra singolarità di quei climi. Ma alzato il capo, conobbi che ciò proveniva da una lunga corda che sortendo dall'acqua si era improvvisamente tesa. Partiva questa dall'alto d'un albero posticcio adattato allora allora alla nostra nave, ed andava a terminare addosso a un mostruoso

---

<sup>55</sup> Šklovskij, 'L'arte come procedimento', cit., p. 83.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 56.

<sup>58</sup> Questo racconto di Contarini, pubblicato il 13 dicembre 1818, è anche cronologicamente vicino al *Viaggio*: Branca (a cura di), *Il Conciliatore*, cit., vol. I, pp. 478-481.

<sup>59</sup> Gabbani, 'Epistemologia, straniamento e riduzionismo', cit., p. 100.

<sup>60</sup> Cfr. A.B. Howes, *Laurence Sterne: The Critical Heritage*, London, Routledge, 2002, pp. 256-257.

<sup>61</sup> Cfr. Gregori, 'Inverted Sublime', cit. e Ward, 'Laughter, Ridicule, and Sympathetic Humor', cit.

<sup>62</sup> Si tratta in particolare del capitolo XXXII del settimo volume del *Tristram Shandy* e del XXVI della prima parte del *Sentimental Journey*: Sterne, *The Life and the Opinions of Tristram Shandy*, cit., pp. 437-439 e idem, *A Sentimental Journey*, cit., pp. 141-143.

animale, simile ai favolosi centauri di cui aveva veduto l'effigie sul mio libro di mitologia. Ma ben osservando vidi che gli animali erano due, un sotto ed uno sopra; né so quale il peggiore, poiché colui ch'era portato batteva l'altro con benemerenzza. Era quella la prima volta ch'io vedevo un cavallo.<sup>63</sup>

E, poco più avanti, prosegue con la descrizione dei buoi:

Vidi finalmente per la prima volta cosa fosse un campo arato, un solco, una gleba. E vidi inoltre lentamente avanzarsi qualche cosa di semovente, che si lasciava dietro quel segno ch'io prendea per un solco. Allora mi ricordai dell'aratro. Ma qual benda mi cadde dagli occhi, allorché riconobbi esser tratto da due di quegli stessi animali, ch'io aveva veduto altre volte in Venezia sì crudelmente straziati dai cani e dal popolo! Io non avrei immaginato che ciò che aveva inteso chiamar toro o manzo nelle nostre caccie, fosse ciò che chiamasi bue in linguaggio d'agricoltura [...]. Era quello stesso che, per poca paglia e qualche pugno di fieno empie ogni anno i fondachi ed i loro granaj, che vivo e morto nulla offre con ciò che fa, con ciò che è, che non serva ai bisogni della vita; le cui carni non solo ed il latte e le pelli, ma corna, ossa, unghie, peli, escrementi, oggetti sono per loro della più grande utilità. Una sì trista scoperta cominciò a farmi credere vera una parte di quel male che io aveva letto e inteso dire della specie umana, accrebbe la mia compassione per gli animali sì disgraziati e benefici, e mi fece ognor più conoscere l'utilità del viaggiare.<sup>64</sup>

Non sembra fuori luogo individuare in simili episodi un particolare impiego dello straniamento quale 'espediente delegittimante' delle convenzioni politiche e sociali, secondo una tradizione che Carlo Ginzburg ha ricondotto alla stagione dell'Illuminismo francese e in particolare alla scrittura di Voltaire.<sup>65</sup> E in effetti la progressiva denuncia della brutalità umana, perseguita in maniera discontinua ma coerente lungo il *Viaggio*, culmina proprio in un passo di evidente ispirazione voltairiana - in cui l'attività militare viene scomposta in azioni insignificanti o ridicole, che contribuiscono a mettere in evidenza l'assurdità della guerra:<sup>66</sup>

Stava in quel vasto piano una folla vestita tutta alla stessa maniera; e sovvenendomi allora che mio fratello ed io eravamo quasi sempre vestiti della stessa roba, questi son tutti fratelli, dissi ad uno che mi sembrava spettatore al pari di me. Son anzi, rispose, tutta gente che non si conoscono l'un l'altro, che trovansi uniti, con un fucile in mano, quattro pallottole in saccoccia e talora nello stomaco, senza sapere il perché. Chiesi cosa stessero facendo, e mi rispose: gli esercizj. Domandai conto del padre spirituale, ed ei mi mostrò un uomo tutto dorato e gallonato che non potei comprendere di che ordine fosse. Ma quando cominciarono a camminare, compresi dall'immensa nuvola che sollevavano esser quelli esercizj a polvere. Erano dunque soldati, e siccome soldato vien da soldo, hanno tutti un soldo al giorno per vivere; ma ciò sarebbe poco, si paga quindi il loro rimanente in tanta gloria che non san come spendere.<sup>67</sup>

Nell'ultima parte del viaggio la denuncia espressa attraverso lo straniamento tende tuttavia ad assumere toni marcatamente polemici che orientano il testo verso una satira di matrice swiftiana;<sup>68</sup> ciò avviene soprattutto durante le passeggiate a Milano, dove il narratore-protagonista si profonde in una lunga critica dei costumi osservati

---

<sup>63</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 55.

<sup>64</sup> Ivi, p. 59.

<sup>65</sup> C. Ginzburg, 'Straniamento', in: idem, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 32.

<sup>66</sup> Cfr. Catucci, 'Introduzione', cit., pp. 20-21.

<sup>67</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 101.

<sup>68</sup> L'influenza dei *Gulliver's Travel* sul *Viaggio e maravigliose avventure* è teorizzata da Gregori - che però attribuisce il testo a Luigi Bassi, primo traduttore italiano del *Voyage dans mes poches*: si veda Gregori, 'Inverted Sublime', cit., p. 492, nota 5.

nei principali luoghi della socialità urbana - fra cui il caffè, l'osteria e il teatro già incontrati nelle *Avventure letterarie di un giorno*:<sup>69</sup>

Così rincorato, m'arrischiai ad entrare per la prima volta della mia vita, in un caffè. Vidi prendere agli astanti qualche bevanda, tutti però bollente o gelata. L'uso di que' due estremi mi ferì un poco, e le credetti ordinazioni del medico. Uno di essi a me vicino leggeva inoltre un foglio di carta stampata. Quando l'ebbe finito, mi chiese se aveva letto le novelle. [...] Presi [...] in mano quello scritto, e qualche altro sullo stesso gusto che trovavansi neglettamente sparsi per quelle stanze. Parlavano tutti de' più sanguinosi assassinj eseguiti per terra e per mare, nelle quattro o cinque parti del nostro globo. Qual sete rabbiosa di sì atroci racconti hanno mai gli abitanti di questi paesi? Dissi fra me. A che lordare tanta carta colla parte più deplorabile della storia del genere umano?<sup>70</sup>

Gli ultimi due esempi consentono di riscontrare un interessante cambiamento nelle descrizioni del narratore, che durante il soggiorno a Padova e a Milano rinuncia sempre più spesso a paragoni e identificazioni erudite per esibire la perplessità e l'indignazione rispetto agli eventi o alle situazioni vissute. In effetti l'immaginario esotico e classicistico risulta del tutto inadatto all'interpretazione della quotidianità cittadina, consentendo al narratore-protagonista di coglierne le incongruenze con inaspettata precisione, proprio nel momento in cui si trova privato dei suoi strumenti ermeneutici di riferimento; tali occasioni sembrano preludere a una maturazione dello sguardo che tuttavia, come si avrà modo di dimostrare, resterà inattuata.

#### **Esperienza diretta ed educazione pedantesca: occasioni (mancate) di spaesamento**

Le descrizioni stranianti presentate fin qui, insieme al mutamento di prospettiva riscontrato negli episodi cittadini, potrebbero in effetti orientare la narrazione verso quella decostruzione dei pregiudizi e degli stereotipi che, secondo l'interpretazione di Roelens, costituisce il centro epistemologico dello spaesamento.<sup>71</sup> Tuttavia, i modelli precostituiti della realtà offerti al protagonista dalle sue vaste letture vengono solo di rado intaccati dall'esperienza vissuta in prima persona. Ciò risulta piuttosto evidente nella percezione e nella rappresentazione dello spazio, dove si può riscontrare una curiosa quanto significativa mancanza di disorientamento da parte del protagonista: i paesaggi e i luoghi attraversati durante il viaggio, dopo aver suscitato un primo moto di affettata meraviglia, vengono infatti erroneamente identificati attraverso un processo di 'delirante agnizione topologica'.<sup>72</sup> In questo modo la prima città incontrata sulla terraferma, al confine tra le acque del Brenta e quelle della laguna, viene scambiata per la Sicilia:

Chiamavasi quel paese Fucina. Eccoci in Sicilia, dissi allora fra me, giacché qual altra fucina chiamar potevasi genericamente con tal nome, fuorché quella di Vulcano? Tutto infatti concorreva a persuadermelo. Un odor da bitume, due robusti fabbri che facevano rimbombare l'aria dei loro colpi, un picciolo vulcanetto ancora fumante, esser non potevano che roba siciliana. È vero che i due Ciclopi, Sterope o Bronte che fossero, battevano su d'una vecchia carcassa di barca, e che l'Etna, o Stromboli o Volcanello, servivano a far bollire la pentola; ma che altro vuol dir ciò, se non che tutte le cose di quaggiù vengono meno?<sup>73</sup>

Pur di assecondare le proprie aspettative, il narratore trasforma la breve incursione nell'entroterra veneziano in un'erratica peregrinazione che dalla Sicilia attraversa il

<sup>69</sup> Borsieri, *Avventure letterarie*, cit., pp. 49-63, 83-97, 98-113.

<sup>70</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 96.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 109-124.

<sup>72</sup> Catucci, 'Introduzione', cit., p. 17.

<sup>73</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 53.

Giappone, la Turchia e la Palestina, fino a toccare ‘il paese degli Albinos [...] nel centro dell’Africa’.<sup>74</sup> In questa esuberante sovrapposizione della propria esperienza alle grandi esplorazioni dei *travel book* non sembra esserci spazio per l’insinuazione del dubbio, e i rari momenti di esitazione vengono presto superati; attingendo senza riserve a una vasta cultura enciclopedica, il narratore recupera infatti tutte le conoscenze storiche, letterarie e geografiche necessarie per sciogliere meccanicamente le proprie perplessità:

Io allora per divertirlo gli chiesi se aveva mai inteso parlare d’una città al di là degli antipodi chiamata Venezia. Ma colui che non sapeva di geografia credette ch’io burlassi [...]. Mi sovviene che mi nacquero forti dubbj sulla lingua del paese. Come mai si parlava ancora veneziano a tanta distanza da Venezia? Ma riflettei che come i Danesi nello Spitzberg ed i Portoghesi a Macao, i Veneziani potevano aver mandato colonie a Padova. Ciò doveva essere avvenuto presso a poco a quei tempi, in cui andavano con facilità maggiore al Cairo e ad Aleppo, che non vadano adesso a Poveglia o al Lazzaretto nuovo.<sup>75</sup>

Diversamente da quanto avviene nel *Voyage de Paris à S. Cloud*, il cui protagonista si mostra disposto ad accogliere gli insegnamenti dell’esperienza a scapito delle proprie teorie e del proprio immaginario,<sup>76</sup> il narratore di Contarini rivendica a più riprese l’autorevolezza e la supposta utilità della propria formazione, con un orgoglio tale da renderlo quasi un epigono del Walter Shandy sterniano: benché quest’ultimo rappresenti ‘l’epitome del filosofo speculatore’,<sup>77</sup> dunque una figura piuttosto distante dai pedanti classicisti canzonati nel *Viaggio*, permane infatti un’irriducibile discordanza fra mente e mondo reale - il cui aspetto viene ripetutamente rovesciato dalle parole e dalle ipotesi.<sup>78</sup> Al pari di Walter Shandy, il veneziano devoto alla grammatica di Poretti e alla geografia di Buffier ‘dimentica il mondo che ha accanto’<sup>79</sup> per costruirne uno a misura del suo sapere teorico, dove nozioni e abilità pratiche possano essere accuratamente trascurate:

Se con poco avvedimento i miei maestri avessero applicato gli anni preziosi della mia adolescenza allo studio dell’uomo e del mondo fisico e morale, sotto pretesto di farmi conoscere almeno la casa ove abito e coloro con cui debbo convivere; se col misero fine di quadrarmi il cervello, mi avessero spinto fra le dimostrazioni della geometria, e per rendermi osservatore mi avessero iniziato nel moto degli astri o nelle meraviglie dei tre regni della natura; avrei io potuto applicare Ovidio all’Oceano, e parlare un linguaggio che più nessuno comprende? No certamente. Or questa è gloria, questo è sapere.<sup>80</sup>

Nel contesto delineato fin qui il protagonista del *Viaggio*, costantemente impegnato in una comica ridefinizione della realtà sulla base delle proprie conoscenze pregresse,

---

<sup>74</sup> Ivi, pp. 54, 58, 81, 88.

<sup>75</sup> Ivi, p. 71.

<sup>76</sup> ‘Je faisais observer à un Abbé qui étoit venu se mettre à coté de moi, qu’apparemment dans le tems des *Croisades de la Terre Sainte*, cette Ville avoit manqué d’être prise d’escalade du coté de la mer par les *Turcs*, puisque les échelles y étoient encore restées attachées aux mur, ou que c’étoit peut-être ce que nos plus grands Voyageurs ont nommé les *Echelles du Levant* : mais il me dit que ce village s’appelloit *Chailloit*; que ces Pavillons avoient été bâtis par S.A.R. et que ces échelles servoient aux Blanchisseuses du Pays pour aller laver leur linge. Je vis effectivement la preuve de ce que dit l’Abbé’ (L.B. Néel, ‘*Voyage de Paris à Saint-Cloud par mer et retour de Saint-Cloud à Paris par terre*’, in: *Voyages songes, visions et romans cabalistiques*, vol. XXX, Amsterdam-Paris, s.n.é., 1788, p. 326). Episodi analoghi si trovano in Ivi, pp. 328-329, 334, 355, 360-361.

<sup>77</sup> F. Gregori, ‘L’umana polifonia dello spirito più libero’, in: L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, a cura di F. Gregori, Milano, Mondadori, 2016, p. xxxv.

<sup>78</sup> Ivi, pp. xxviii-xxxvi.

<sup>79</sup> Ivi, p. xxxv.

<sup>80</sup> Contarini, ‘*Viaggio e maravigliose avventure*’, cit., p. 46.

mostra un'evidente refrattarietà allo spaesamento. Recuperando il significato etimologico di questa nozione, che come è stato dimostrato presenta profonde affinità con l'*Unheimliche* novecentesco,<sup>81</sup> sarebbe tuttavia possibile ipotizzare per il *Viaggio e maravigliose avventure* un 'effetto di spaesamento' rivolto, più che al narratore, ai lettori contemporanei di Contarini. In virtù delle continue sovrapposizioni tra geografia immaginaria e spazio reale infatti, anche nel *Viaggio e maravigliose avventure* 'qualcosa di estraneo si insinua nell'ambito dello *Heim*', che viene in tal modo privato del proprio 'carattere rassicurante'.<sup>82</sup> Accade così che la dimensione del familiare, incarnata dai luoghi e dagli spazi quotidiani della società lombardo-veneta, si mostra al pubblico nei suoi caratteri più inquietanti: in particolare, la vita delle città risulta contrassegnata dalla miseria, dai vizi, dal pericolo e dall'egoismo, puntualmente messi in rilievo dai travestimenti mitologici ed esotici del narratore. In questa prospettiva si inseriscono i già citati episodi di straniamento del mondo animale, dove la violenza brutale e gratuita si configura come un attributo dell'intero genere umano:

Ci avviammo. Non dirò qual piacere mi cagionasse il pacifico miscuglio di tanti animali fra loro diversi. Come mai un cane poteva egli passare così tranquillo vicino ad un bue, di cui io credeva irreconciliabile nemico? Erano dunque opra sola dell'uomo quelle atroci pugne, di ch'io era stato pure spettatore in patria. O uomo, dissi allora, che se' tu mai! Pitagora ti conobbe pur bene allorché tentò di sottrarre alla tua crudeltà le povere specie dei bruti, che non senza ragione egli assicurava essere tutti gli uomini.<sup>83</sup>

È interessante a questo punto osservare come il processo di de-familiarizzazione innescato dalla narrazione di Contarini non coinvolga direttamente, o comunque non completamente, il suo personaggio principale. In effetti il patrizio veneziano, nonostante inizi ad avvertire la propria rappresentazione libresca del mondo come inadeguata e irrealistica, decide in ultima istanza di non rinnegare la propria formazione - rinunciando a qualunque forma di esperienza diretta:

Tante contraddizioni prodotto avevano uno strano effetto nella mia mente. Il fatto era sempre opposto al ragionamento, i fini ai mezzi, il giusto all'interesse. Ciò mi sconvolse talmente le idee, ch'io non sapeva più che pensare. Andava bene così, o doveva essere altrimenti? Era meglio stare colla forza o colla ragione, coi libri o col mondo? Io rimaneva indeciso e m'avvidi che, in luogo d'apprendere, io aveva disimparato. Pensai dunque al ritorno onde salvare almeno quel poco di latino che mi rimaneva.<sup>84</sup>

Il repentino ritirarsi dall'esperienza del viaggio e dall'incontro con l'altro preserva così il protagonista da ogni ulteriore confronto tra l'effimero, autoreferenziale mondo delle parole e la realtà concreta delle cose: il ritorno a casa, tradizionalmente negato alla dimensione di spaesamento,<sup>85</sup> si realizza tanto nel percorso a ritroso da Milano a Venezia quanto, in forma metaforica, nella volontà esplicita di 'salvare almeno quel poco di latino che rimaneva'.

Attraverso il narratore dunque, il *Viaggio e maravigliose avventure* sembrerebbe esercitare nei confronti del genere odepotico un'azione corrosiva non solo sul piano formale e contenutistico, ma anche sul significato profondo dell'esperienza di viaggio:

---

<sup>81</sup> P. Colonnello, 'Figure dello spaesamento e dell'erranza', in: *Bollettino filosofico*, XXXIV (2019), pp. 32-43.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>83</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 72.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>85</sup> '[...] anche il ritorno a casa (la "*Heinkunft*"), il ritorno al luogo da cui ha avuto inizio il peregrinare, coincide con la stessa assenza di una stabile dimora, con la stessa dimensione del peregrinare; in tal modo, "patria" ("*Heimat*") e "assenza di patria" ("*Heimatlosigkeit*") nominerebbero il medesimo' (Colonnello, 'Figure dello spaesamento', cit., p. 33).

l'ostinata impermeabilità all'evidenza dei fatti si traduce precisamente in una mancata corrispondenza tra straniamento e spaesamento del personaggio, mentre dal punto di vista del lettore la condizione di *dépaysement* può dirsi pienamente raggiunta. In tale contesto, il riferimento metanarrativo alla composizione del libro conferma il carattere ambivalente dell'operazione di Contarini: se è vero infatti che la scrittura sostituisce del tutto l'esperienza e l'osservazione, relegando il protagonista nel mondo dei libri e delle parole, d'altro canto il 'libricciattolo di poche pagine, legato alla rustica, senza periodi alla boccaccevole e più ancora senza padrini', sembra nei fatti contrapporsi ai 'volumi in quarto o agli in-ottavo di seicento pagine'<sup>86</sup> composti in stile cruscante e corredati da dedicatorie opportunistiche.<sup>87</sup> La forma assunta dal *Viaggio e maravigliose avventure* potrebbe allora suggerire al lettore, in maniera velata ma non meno efficace, un'eloquente distanza del narratore da quella formazione pedantesca che viceversa ancora seduce il suo personaggio.

### Parole chiave

Francesco Contarini, letteratura di viaggio, straniamento, spaesamento, parodia

**Bianca Del Buono** si è laureata in Italianistica con una tesi dedicata a *Ritornarono* di Giani Stuparich, conseguendo contestualmente il diploma presso la Scuola Superiore dell'Università degli Studi di Udine. Nel 2018 ha lavorato come *akademische Mitarbeiterin* presso l'Universität Konstanz, dove ha collaborato a un progetto di ricerca sulle riscritture contemporanee della Grande Guerra diretto dal prof. Michael Schwarze. Dal 2018 è cultrice della materia DIUM e dottoranda in Studi linguistici e letterari presso l'Università degli Studi di Udine (in cotutela con la Friedrich Alexander Universität Erlangen-Nürnberg). Si occupa principalmente di scritture della Grande Guerra e di letteratura italiana fra *Tournant des Lumières* e prima metà dell'Ottocento, con particolare attenzione alle manifestazioni dell'umorismo letterario; le sue ricerche sulla nascita della produzione umoristica in Italia l'hanno portata a occuparsi anche di *translation studies* e di teoria della letteratura.

Università degli Studi di Udine  
Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale  
Vicolo Florio, 2/b - 33100 Udine  
Udine (Italia)  
delbuono.bianca@spes.uniud.it

### SUMMARY

#### 'With books or with the world?'

**Alienation effects without disorientation in *Viaggio e maravigliose avventure d'un veneziano* by Francesco Contarini**

This paper investigates the forms and effects of displacement in *Viaggio e maravigliose avventure d'un veneziano ch'esce per la prima volta dalle lagune e si reca a Padova e a Milano*, published anonymously in Milan in 1818. According to Luigi Catucci, the author is Francesco Contarini, who translated many travel books for the editor Sonzogno between 1816 and 1817: this would explain the noticeable intertextual dialogue between the *Viaggio* and other travel writings, both fictional and

---

<sup>86</sup> Contarini, 'Viaggio e maravigliose avventure', cit., p. 117.

<sup>87</sup> Un'analoga opposizione tra 'bigger' e 'little books' si trova anche nel *Tristram Shandy* di Sterne: cfr. G. Frasca, 'Un viaggio sedimentale', in: *Strumenti critici*, XIX (2004), p. 363. Sull'opportunismo dei letterati filogovernativi parodizzato da Contarini cfr. Catucci, 'Introduzione', cit., p. 18.

non-fictional. Some allusions to Vasco de Gama's and James Cook's geographical explorations reveal the author's interest in travel as an anthropological experience, while quotations from Swift and De Maistre suggest a familiarity with the literary conventions and the most recent renewal of the European novel.

From a theoretical point of view, the essay examines the interaction between travel literature, (anti-)novel, *récit excentrique*, and parody, in order to show that literary contamination works as an estrangement device. At the same time, this theoretical interpretation is evaluated (from an analytical and interpretative point of view) in relation to the narrative techniques through which Contarini expresses the alienation-effect of the first-person dramatized narrator, prompting a strong sense of disorientation in the reader (but not in the main character).

## **L'amour fou tra spaesamento e straniamento in due scrittrici siciliane**

Rosina Muzio Salvo e Cettina Natoli

Daniela Bombara

### **Introduzione**

Edoardo Sanguineti, in una lettera a Emanuele Filippini, definisce le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) il 'primo documento nazionale dell'amore-passione, [che] ha come carattere fondamentale l'impraticabilità e la frustrazione: perciò appunto il matrimonio ne è la tomba. [... L]'amore romantico, per essere amore, cioè passione, e insomma per esistere, non deve esistere (come amore tout court)'.<sup>1</sup> Il sentimento, a tal punto ossimorico da autonegarsi, si intreccia inoltre nell'opera con la passione politica, innestata su una trama riconoscibilmente wertheriana;<sup>2</sup> lo stesso Foscolo sente l'esigenza, nella *Notizia bibliografica* che chiude l'edizione zurighese (1816) dell'*Ortis*, di spiegare la complessità di 'un personaggio dissonante come Ortis, "uomo nuovo", avido di libertà, di giustizia e d'amore',<sup>3</sup> e del fatto inusitato che 'due passioni così diverse, quali pur sono il furore di patria e l'amore, possano ardere simultaneamente nell'anima d'un solo individuo'.<sup>4</sup> In effetti nel corso del romanzo il sentimento patriottico investe emozionalmente, pervade e fagocita lo stesso desiderio erotico, prospettando 'il ruolo marginale nella narrazione della disperata passione per Teresa, che non importa tanto in sé quanto come rispecchiamento dei rivolgimenti contemporanei'.<sup>5</sup>

Il paradigma ortisiano, per il quale l'amore non è forza autonoma - seppur intimamente contraddittoria - ma inscritta in un sistema di valori di natura politica, rimarrà centrale nel contesto di un Romanticismo italiano proiettato verso i problemi sociali e la raffigurazione del 'vero', raramente disposto a scandagliare la profondità e le pulsioni anche irrazionali dell'io. In una ballata di enorme diffusione all'epoca quale *Clarina* (1823) di Giovanni Berchet, la protagonista impone al fidanzato soldato, in partenza per difendere la patria, di non cedere alla debolezza del sentimento:

<sup>1</sup> E. Sanguineti, 'Lettera n. 13 del 5 ottobre 1964', in: E. Sanguineti & E. Filippini, *Cosa capita nel mondo: Carteggio (1963-1977)*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 89-90.

<sup>2</sup> Cfr. E. Neppi, 'Il "Werther" e il proto-"Ortis"', in: *La Rassegna della Letteratura Italiana*, IX, 1 (2009), pp. 165-209.

<sup>3</sup> V. Vianello, 'La "disperazione delle passioni" nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*', in: A. Cinquegrani & I. Crotti (a cura di), *"Un viaggio realmente avvenuto". Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 69-77; p. 70.

<sup>4</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* [redazione zurighese del 1816], introduzione, testo e commento a cura di M.A. Terzoli, Roma, Carocci, 2012, p. 284.

<sup>5</sup> Vianello, 'La disperazione delle passioni', cit., p. 71. Anche per Sanguineti l'*Ortis* è '[o]pera immediatamente politica, [che] si progetta, nella sua sostanza storica, come testimonianza epocale' ('Piccola prefazione all'*Ortis*', in: idem, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 72-83; p. 72).

‘Fermi sieno i nostri petti;/ questo il giorno è dell’onore:/ senza infamia a molli affetti/ ceder oggi non puoi tu./ Ahi! Che giova anco l’amore/per chi freme in servitù?’<sup>6</sup> Lo scenario lirico/patetico dell’universo ballatistico, tangente per molti aspetti al teso sentimentalismo del melodramma, sanziona quindi la pura passione, poiché essa distoglie da compiti di cruciale importanza da svolgersi sul piano collettivo, mantenendo invece l’individuo imbrigliato nell’ambito minore, personale e ristretto, del desiderio erotico o degli affetti.<sup>7</sup> Ancora più rilevante è un elemento assente nella *Clarina* berchettiana, al centro invece di molte altre narrazioni: la sostanziale e rischiosa illiceità dell’amore-passione, quando il prorompere incontrollato della sensualità erode l’istituto familiare, sconfessa le scelte dei padri, mina la rispettabilità, come di fatto avviene anche nell’*Ortis*. Ciò ne individua, in primo luogo, l’impraticabilità; in questo senso il romanzo foscoliano riprende l’interdetto amoroso del *Werther* (1774) di Goethe, che Lukács interpreta come ‘tragedia dell’umanesimo borghese, [in quanto] mostra già il contrasto insanabile tra sviluppo libero e completo della personalità e società borghese’.<sup>8</sup>

Nel lungo Ottocento, teatro degli ardori romantici, l’amore si manifesta allora soprattutto come forza trasgressiva, autodistruttiva, e periferica rispetto a un sistema sociale che puntualmente ne sanziona l’irregolarità e gli eccessi, per quanto sia proprio la configurazione estrema, *ex lege*, della passione a ‘fare breccia’ nella compattezza dell’universo borghese, svelandone l’arida logica economica.<sup>9</sup>

In questo quadro risulta interessante prendere in considerazione opere che assegnino un ruolo centrale all’amore-passione, sganciandolo da determinazioni o funzioni politiche e giudizi morali; ripristinato nella sua purezza originaria, il sentimento amoroso diventa ‘altro’ e diverso rispetto al tessuto sociale in cui si esplica, esigendo cittadinanza letteraria. Questa distanza, per quanto conduca i protagonisti a un doloroso spaesamento nei confronti della realtà, condannandoli alla solitudine, talvolta al disprezzo degli altri personaggi, o esponendoli a violente ritorsioni, costituisce nel contempo un efficace strumento ermeneutico per comprendere l’aridità, la latente violenza, l’insensatezza di un mondo superficiale, refrattario ai sentimenti, asservito a valori inautentici.

Il presente articolo intende indagare il motivo della passione sentimentale ‘assoluta’, nel senso etimologico di autonoma rispetto ad altre significazioni, nell’ottica straniata di due misconosciute scrittrici siciliane, Rosina Muzio Salvo (1815-1866) e Cettina Natoli (1867-1913): in alcune loro opere infatti l’amore appare assurdo, estremo e colpevole per la società sanzionatrice - indifferente o comunque impossibilitata a comprendere -, mentre si prospetta quale esperienza autentica e formatrice per le protagoniste che lo vivono in prima persona; e già la proposta di una passione al femminile è in sé atipica e innovativa rispetto alle narrative precedenti e coeve, rivelando quindi per converso l’ottusità e la grettezza del corpo sociale.

---

<sup>6</sup> L. Baldacci (a cura di), *Poeti minori dell’Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, volume I, p. 138.

<sup>7</sup> ‘Il genere epico-lirico [ballatistico] è impegnato a sceneggiare, di fatto, la vittoria dei valori borghesi [...]. Penso in particolare alla famiglia e al matrimonio, al ruolo della donna e dei figli, e alla funzione che svolgono (o dovrebbero svolgere) all’interno della società; ad essi si riconosce un assoluto protagonismo, o in quanto *legami* che non è in alcun modo lecito sciogliere, ovvero in quanto *persone* dotate di diritti pieni e indefettibili’ (P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 27-28). Sul melodramma si veda Folco Portinari (*Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981, in particolare pp. 133-134), per il quale questa specifica forma del teatro musicale assolve il compito di consolidare i valori della comunità, come la famiglia, le autorità costituite, la patria, la religione, sancendo la vittoria dei buoni e la punizione dei malvagi, in un universo dicotomico.

<sup>8</sup> G. Lukács, *Scritti sul realismo*, vol. I, a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1979, pp. 195-209; p. 206.

<sup>9</sup> Cfr. T. Tanner, *L’adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, trad. di G. Pomata, Genova, Marietti, 1990.

Come si vedrà, il processo di straniamento a cui va incontro il tema dell'amore-passione nei testi considerati ne comporta certamente la rivisitazione in forme inedite, violando l'automatismo percettivo e culturale del lettore, come sostiene Šklovskij in 'L'arte come procedimento'.<sup>10</sup> Le modalità rappresentative attraverso cui il motivo si esplica presentano però maggiori affinità con lo straniamento verghiano - anzi pre-verghiano, se si considerano i dati cronologici -, che Luperini definisce in latente opposizione rispetto alla forma teorizzata da Šklovskij:

La particolarità verghiana - rispetto ai modelli classici citati dai formalisti russi [...] - consiste in questo singolare rovesciamento: mentre in questi esempi l'ottica usata è chiaramente eccezionale per cui lo straniamento si realizza nel rappresentare ciò che è 'normale' come se fosse 'strano', Verga rappresenta ciò che è 'strano' (o ciò comunque che turba la nostra coscienza morale) come se fosse 'normale'.<sup>11</sup>

Le opere analizzate nel presente articolo mettono infatti in rilievo un fenomeno paradossale, come avviene per il verghiano Rosso Malpelo, ritenuto dalla collettività ancestralmente malvagio solo per il colore dei capelli: nonostante la pervasiva elicitazione della sfera del sentimento che connota la stagione romantica e tardo romantica, la società raffigurata nelle narrazioni considerate giudica stravaganti, esagitate, folli, infine irrimediabilmente colpevoli, donne semplicemente innamorate, che fra l'altro cercano in ogni modo di escludere dalla propria esperienza l'ambito erotico, quindi il 'peccato', giuridico o religioso, che ne consegue.<sup>12</sup>

Nella vasta produzione delle autrici si prendono in considerazione due romanzi particolarmente significativi, rispettivamente *Adelina* (1845) per Muzio Salvo e *Margherita Royn* (1886) per Natoli, situati ad altezze cronologiche differenti, dunque espressione di contesti socioculturali profondamente diversi. Il motivo, che si potrebbe definire dell'*amour fou*,<sup>13</sup> con un'evidente forzatura cronologica funzionale comunque a rilevarne la forza eversiva, nel primo caso entra in conflitto con le esigenze patriottiche e il moralismo della nascente società borghese; nel secondo si oppone al materialismo e alla mercificazione di un mondo attraversato da una progressiva industrializzazione.

### **Passione 'al di fuori dei sensi' e logica borghese: il dramma di *Adelina***

La stessa esperienza di vita di Rosina Muzio Salvo appare dislocata, estranea alle aspettative e alle norme del contesto sociale, sia per ciò che concerne l'origine aristocratica che lo scenario tumultuoso della Sicilia rivoluzionaria. Figlia del marchese Giuseppe Salvo di Pietroganzili, Rosina Salvo (Muzio è il cognome del marito) nasce nel 1815 in un piccolo centro in provincia di Palermo, Termini, dove riceve l'educazione superficiale riservata alle giovinette nobili, poi completata da una febbrile, e limitata, autoformazione nella biblioteca del marito, il barone Gioacchino Muzio Ferrero. La giovane sposa si reca allora da sola, percorrendo a cavallo i boschi che circondano la tenuta padronale, dal canonico di Termini Agostino Giuffrè, per prendere lezioni di metrica, manifestando un'insopprimibile volontà di autonomia che si esplica

<sup>10</sup> V.B. Šklovskij, 'L'arte come procedimento', in: idem, *Letteratura e strutturalismo*, a cura di L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1974, pp. 45-61.

<sup>11</sup> R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Roma, Savelli, 1974, p. 47.

<sup>12</sup> Si osservi comunque che Carlo Ginzburg individua un doppio processo di straniamento, del normale in strano, e dello strano in normale, prendendo in analisi opere di Voltaire e Swift, nel capitolo 'Tolleranza e commercio. Auerbach legge Voltaire' del suo *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 112-137.

<sup>13</sup> Ci si riferisce a A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard 1937, narrazione/saggio dell'erotismo come forza sovversiva. Lottando contro la famiglia, si lotterà contro la repressione borghese dell'amore, delle pulsioni, della realizzazione anarchica dei desideri più inconsci e più condannati' (J. Gomila, 'Amore', in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1977, pp. 465-490; p. 486).

interamente solo quando, trasferitasi la famiglia a Palermo, collabora attivamente con il giornale progressista *La Ruota*, diretto da Benedetto Castiglia. A ventotto anni la futura scrittrice matura la decisione di lasciare il coniuge per potersi dedicare liberamente ai propri interessi, fatto scandaloso proprio perché privo di ‘colpa’, dunque non trascrivibile come relazione adulterina; i biografi del tempo si trovano costretti a inventare la morte del barone per giustificare l’evento.<sup>14</sup> Muzio Salvo si sposta a Palermo con la figlia Concetta in occasione dei moti, quando agisce in prima linea come segretaria di un’associazione assistenziale che supporta il governo rivoluzionario, ‘La Legione delle Pie Sorelle’, non trovandosi comunque in sintonia neanche con i gruppi patriottici, che giudica in qualche misura velleitari e astratti: sulle pagine della rivista *L’Educazione popolare* critica il ministro Giuseppe La Farina, che progetta una guerra senza avere a disposizione un esercito, accusandolo di incompetenza con un intervento appassionato che suscita diverse critiche, soprattutto perché di mano femminile.<sup>15</sup> Dopo l’Unità all’impegno rivoluzionario subentra la necessità di organizzare la compagine nazionale e la scrittrice cerca di definire la centralità dell’educazione della donna nei suoi scritti pedagogici, in latente distonia con una pubblicistica che esalta la figura delle giovani spose come ‘angeli del focolare’;<sup>16</sup> al tempo stesso Muzio Salvo si adopera, insieme a colleghe scrittrici da tutta Italia, ad attivare reti di produzione letteraria, esortando sempre le donne a un agire che non è più politico ma sociale e culturale: ‘Non fate, oh non fate vi s’impigrisca la mente, vegeti in ozio il corpo!’.<sup>17</sup> Pochi anni dopo la pubblicazione di questa veemente esortazione l’autrice muore di apoplezia.

*Adelina*, lunga narrazione di tipo epistolare, con pubblicazione nel 1846 a Firenze per evitare la censura - il coprotagonista è un esule polacco - è la sua opera di esordio. Si tratta del primo romanzo in assoluto di una scrittrice in Sicilia e del quarto in tutta Italia.<sup>18</sup> La trama riprende la dinamica narrativa dell’*Ortis*, e la filiazione è esplicitata dall’autrice nel contesto della vicenda, che utilizza come riferimento ‘ideologico’ proprio il testo foscoliano; Adelina, aristocratica ma orfana e priva di mezzi, è costretta dal tutore, in debito con un avido e rozzo usuraio, Bernardo Vesi, a sposare quest’ultimo come forma di risarcimento: ‘Il mio tutore mi ha venduta... sì, inorridisci!... ei mi ha venduta...’,<sup>19</sup> rivela con orrore la ragazza a una più anziana

<sup>14</sup> ‘Giovanetta sposossi al barone Gioachino Muzio, di cui presto rimase vedova’ (O. Greco, *Bibliobiografia femminile italiana del XIX secolo*, Venezia, Presso i principali librai d’Italia, 1875, p. 434). Per i necessari riferimenti bibliografici e approfondimenti biografici si rimanda a M.T. Mori, ‘Salvo Muzio, Rosa’, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 90, 2017, [http://www.treccani.it/enciclopedia/rosa-salvo-muzio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/rosa-salvo-muzio_(Dizionario-Biografico)/) (20 luglio 2020), e D. Bombara, ‘Dare una voce a donne, poveri, emarginati: la proposta culturale della scrittrice siciliana Rosina Muzio Salvo’, in: E.M. Moreno Lago (a cura di), *Género y expresiones artísticas interculturales*, Sevilla, Benilde Ediciones, 2018, pp. 58-79.

<sup>15</sup> *L’Educazione popolare*, I, 7 (1848). L’intervento è citato da Manuela Sammarco in ‘Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano: l’esperienza di Rosina Muzio Salvo’, in: *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2 (2006), pp. 143-165. <http://dprs.uniroma1.it/sites/default/files/442.html> (20 luglio 2020).

<sup>16</sup> R. Muzio Salvo, ‘Lettere a Faustina sull’educazione’ [1 ed. Genova, 1862], in: L. Sampolo (a cura di), *Racconti di Rosina Muzio Salvo: con alcuni scritti morali preceduti da un discorso sulla vita dell’autrice*, Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia, 1869. Per quanto riguarda la chiusura ideologica postunitaria nei confronti di un ruolo attivo della donna nella società si veda almeno, focalizzato sulla funzione di massaia, A. Colella, *Figura di vespa e leggerezza di farfalla: le donne e il cibo nell’Italia borghese di fine Ottocento*, Firenze, Giunti, 2003.

<sup>17</sup> Muzio Salvo, ‘Lettere a Faustina’, cit., p. 412.

<sup>18</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, Firenze, Soc. Tip. sulle Logge del Grano, 1846, poi in: idem, *Prose e poesie*, Palermo, Clamis e Roberti, 1852, pp. 125-256. Si cita da questa seconda edizione. In precedenza si trovano solo le *Lettere di Giulia Willet*, di Orintia Sacrati Romagnoli (1818), e le *Lettere di una italiana* (1825), scritte da Carolina Decio Cosenza, infine *Alessio o gli ultimi giorni di Psara* (1827) di Angelica Palli; tutti, tranne il terzo, romanzi epistolari.

<sup>19</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 132.

amica, Emilia. La circostanza rende particolarmente evidente il carattere contrattuale ed economico del matrimonio borghese, a cui dovrebbe seguire, nelle narrative ottocentesche, l'adulterio come anticontratto,<sup>20</sup> fondato invece sul sentimento e le affinità elettive fra i protagonisti. In effetti Adelina si innamora di un polacco in esilio in Italia, Carlo Radzwill, ma evita ogni coinvolgimento sessuale, seguendo in ciò il modello comportamentale della Teresa foscoliana. Una scelta che il giovane, tormentato da un desiderio costantemente frustrato e dal rimorso per l'impegno patriottico ormai disatteso, non riesce a concepire, criticando Teresa per la sua freddezza e, di conseguenza, Adelina che la imita. Carlo confessa infatti all'amico Stanislao che la ragazza 'non comprende nulla dell'amore'.<sup>21</sup> Tuttavia, sarà paradossalmente proprio questa passione virtuale, disincarnata ma intensa e ossessiva, della 'fredda' Adelina, la quale non sopporta la minima lontananza dall'amato e cerca di conoscerne i più intimi pensieri pur negandosi costantemente,<sup>22</sup> a turbare oltremodo Carlo, che non riesce a decifrare la stranezza di un simile sentimento. Dunque abbandona il campo, confessando all'amico: 'Fuggii, errai smanioso tutta la notte pei monti invocando un fulmine'.<sup>23</sup> Il successivo 'cedimento' al desiderio infrange il già precario equilibrio della coppia, determinando in Adelina una sfiancante oscillazione fra il rimorso e una passionalità morbosa, nutrita di sensi di colpa. Carlo, su cui si riversa l'intimo rovello della ragazza, a sua volta si sottrae allo scambio epistolare - 'Non mi scrivere, non chiamarmi; è forza men resti solo' - .<sup>24</sup> In seguito si allontana definitivamente, intendendo rientrare in una più familiare dimensione di impegno patriottico che risolva lo sfasamento fra pensiero e azione vissuto nella tormentata relazione;<sup>25</sup> la protagonista impazzisce e muore, rendendo evidente nel disfacimento del corpo e della mente il totale spaesamento, l'incolmabile distanza fra il suo progetto di vita e la realtà che ne impedisce la realizzazione.<sup>26</sup>

Adelina vuole affermare la libertà e liceità di un amore che coniughi purezza e appagamento dei sensi. Per quanto il suo modello esplicito sia il personaggio di Teresa, con evidente transfocalizzazione della fonte foscoliana,<sup>27</sup> le radici di questa

---

<sup>20</sup> Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 18.

<sup>21</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 198.

<sup>22</sup> '[N]on è un respingermi quel nascondermi, tacermi, ciò che ti rode l'anima? Va, che non mi ami ... no, non mi ami [...]. Come, come ingannare le pigre, lunghe, interminabili ore che da te mi dividono? [...] Quante cose ho da dirti! Vieni, vieni, mio Carlo, vieni ad inebriarmi dei tuoi sguardi [...] Conto le ore, i quarti, i minuti ...battono le 5, e tu non vieni! Non ti vedrò dunque sta mane? Non vederti! Impossibile! ... Comprendi tu cosa sia il non veder te? Gli è l'esser priva della luce, sentirsi smarrita la ragione, soffrir gli spasimi dell'agonia' (ivi., pp. 204-5). '[R]icordati... che un abisso ci divide' (ivi., p. 213).

<sup>23</sup> Ivi., p. 214.

<sup>24</sup> Ivi., p. 221.

<sup>25</sup> Discutendo l'interpretazione della Teresa foscoliana, Carlo mette in contrapposizione la concretezza del suo approccio al reale con l'elaborazione fantastica di Adelina ritenendo, in una lettera alla protagonista, 'che voi giocando un po' di fantasia vogliate battezzare per passione quella fievolissima larva di affetto che affacciavasi all'anima di quella donna ardentemente idolatrata; e credendo che tale sparuto sorriso basti a sedare il tumulto d'un amore delirante, condannate il sacrificio di Jacopo. Ma io tutto prosa per lungo uso ed esperienza [...] non posso, no, trovarmi d'accordo con voi tutta fantasia, vivente d'illusioni celestiali' (ivi., p. 198).

<sup>26</sup> La forza eversiva del personaggio, isolato nella sua unicità ma anche autenticità sentimentale, è espressa soprattutto nei momenti di delirio, presenti nella sezione finale dell'opera, e intitolati *Frammenti di Adelina*: si tratta di brevissime annotazioni che mostrano, nello spezzettamento del linguaggio, privo di nessi logici e anche di appropriati segni di punteggiatura, la progressiva disarticolazione del pensiero e disgregazione dell'io. Anche in questo caso è notevole la filiazione dall'*Ortis*, ma i 'frammenti' raccolti dall'amico Lorenzo e offerti al lettore presentano una struttura più tradizionale, stilisticamente vicina al resto del romanzo.

<sup>27</sup> La riscrittura dell'*Ortis* di opera di Muzio Salvo sembra dare voce e carne al personaggio di Teresa, adottando quindi il suo punto di vista, differente rispetto al testo originario; è presente anche una transmotivazione, poiché gli obiettivi di Adelina divergono da quelli di Jacopo, comportando una volontà

particolare forma del sentimento si ritrovano in una tradizione letteraria più antica, di matrice medievale.

Si osservi, infatti, quanto una nota definizione dell'amore-passione, a opera di René Nelli, costruita sullo studio della poesia trobadorica e cortese, corrisponda alla situazione della protagonista:

L'amour-passion est une entité émotive spécifique, pénétrée de croyances et de mythes éveillés par le social et renforcés par l'imitation, naissant à la conscience consécutivement au choix, irrationnel et inconditionné, que deux êtres ont fait l'un de l'autre, par surestime réciproque et de façon à s'abolir idéalement l'un dans l'autre, sans rien refoiler de leur sexualité, qui, de ce fait, se trouve au contraire, valorisée excessivement: étant bien entendu que ce mode d'existence à deux ne peut leur apparaître comme définitif ni heureux, mais comme inadéquat et toujours soumis à des dépassements successifs, jusqu'à ce qu'il s'achève dans le rêve, ou la réalité, de la mort considérée illusoirement comme le seul milieu capable de lier leurs cours dans l'Absolu.<sup>28</sup>

Analogamente, la passione dell'eroina di Muzio Salvo tende a una contemporanea 'esaltazione spirituale e carnale dei rapporti tra uomo e donna',<sup>29</sup> spingendo l'elicitazione dei sensi sino ai limiti del possibile e del consentito, e trovando il massimo appagamento nello stesso discorso letterario. Ciò le permette di evitare lo scandalo giuridico e sociale dell'adulterio, mantenendo la forza di un sentimento che, nella sua purezza e completezza, poiché non esclude l'investimento sensuale - Adelina pretende con foga la vicinanza fisica all'essere amato e la condivisione totale delle esperienze -, si pone come valida alternativa a una realtà dominata dalla ricerca individuale del vantaggio economico, a danno delle fasce deboli della società, ma anche da una vuota retorica patriottica. Saggia lettrice di Foscolo, la protagonista individua, come unica soluzione possibile al conflitto fra amore e dovere, la linea di Teresa, a sua volta debitrice di una lunga tradizione di passione letteraria: un intenso sentimento di natura platonica, che non metta in discussione i fondamenti della società, ma si ponga *a latere* della stessa.<sup>30</sup>

La dislocazione dell'amore-passione nel romanzo, e la sua intrinseca validità, scaturiscono dal confronto con l'ottica pregiudizievole degli altri personaggi, irrigiditi nella loro parziale e stereotipata visione del reale. Il romanzo presenta, infatti, una struttura epistolare polifonica, non monodica come il modello foscoliano. Non si tratta tuttavia di un ritorno a forme settecentesche, nelle quali la dialogicità data dall'interazione fra i diversi estensori delle lettere esprime il relativismo della filosofia illuminista;<sup>31</sup> nel romanzo di Muzio Salvo il confronto fra le voci dei differenti 'autori' è scontro drammatico, che mostra una protagonista tragicamente isolata

---

di possesso esclusivo, sia pure non fisico, dell'essere amato. Si utilizzano le categorie interpretative di G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, traduzione di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>28</sup> R. Nelli, *L'Amour et les mythes du cœur, (suivi de) Le corps féminin et l'imaginaire*, Paris, Hachette, 1975, pp. 38-39. Per quanto riguarda la matrice trobadorica, cfr. la recensione del lavoro di Nelli, ad opera di M. Chastaing, su *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 145 (1955), pp. 102-103.

<sup>29</sup> J. Sole, 'I trovatori e l'amor-passione', in: G. Duby (a cura di), *L'amore e la sessualità*, Bari, Dedalo, 1994, pp. 93-102; p. 93.

<sup>30</sup> Per quanto esaltata, fremente, eccessiva, Adelina ricorda alcuni personaggi femminili di Jane Austen per il tentativo di coniugare non tanto 'ragione' e 'sentimento' quanto 'norma sociale' - o religiosa - e 'sentimento'. Nella configurazione della protagonista forse agisce anche l'influsso della *Nouvelle Héloïse* rousseauiana in cui Julie propone a Saint-Preux un'etica del sacrificio come reale compimento della passione amorosa, che è sempre desiderio nostalgico di una mancanza.

<sup>31</sup> Si confrontino al riguardo J. Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1964, in particolare pp. 65-104; L. Versini, *Le roman épistolaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1979. Secondo i due autori la monodia epistolare si origina dalla tendenza all'introspezione e allo scavo psicologico che caratterizza le poetiche preromantiche e romantiche.

nell'incomunicabilità e disperatamente intenta a difendere la verità del proprio sentimento, per quanto le sue aspettative siano costantemente disattese, le sue azioni distorte e fraintese dagli altri personaggi.

Per il cinico Bernardo Vesi, che rappresenta la classe borghese emergente, disonesta e asservita a una pura logica economica, Adelina, definita a più riprese 'una romanzesca',<sup>32</sup> incarna l'aristocrazia in decadenza, la cui raffinatezza culturale, sentimentalismo e letteraturizzazione del reale è posa e finzione, strumentale a mantenere il distacco con la borghesia incolta e a sfruttare abilmente le note del patetico per i propri vantaggi. Quando la ragazza accorre al capezzale del tutore moribondo, Vesi insinua: 'possibile siate spesso sì strana da non farvi comprendere? Detestaste colui quand'era in vita, ed ora morto il vorreste tra i viventi... Ma forse al testamento devonsi quelle lagrime... Oh! fate senno, non le sprecate sì sciocamente!'<sup>33</sup> All'amico Fabrizio, Vesi fornisce una versione dei fatti ancora più esplicita: 'Saltò a colei il grillo di veder crepare l'abborrito tutore, e colle paroline, colle smorfiette indusse quel boccheggiante a lasciarle tutti i propri averi. L'ipocrita or piange; ma quelle sono le lagrime del cocodrillo'.<sup>34</sup>

La giudiziosa amica Emilia legge la vicenda di Adelina attraverso la lente deformante di un ottuso moralismo, e le propone una dis-educazione culturale e sentimentale che eviti soprattutto lo stimolo della lettura, ben prima che intervenga sullo scenario del racconto l'affascinante esule:

Sì, mia virtuosa Adele! Prega, incessantemente prega; e poscia immergiti nello studio; ma per l'amore di te stessa, Adele mia, guardati, come da un serpente, da tutti quei libri che potrebbero insidiarti la pace richiamandoti il cuore alla vita. [...] Guai! Guai! Adele mia, se il cuore ti avverte d'un vuoto! Ah! Guai! Tu sei eternamente perduta! [...]

lascia, lascia per ora tal genere di letture. [Victor Hugo] [...] Quando la tua mente sarà resa meno fervida dall'età, più riflessiva dagli studi, riprendi quelle letture, che or ti sarebbero fatali.<sup>35</sup>

L'eccesso normativo di Emilia mette seriamente in discussione il progetto di Adelina, che dubita della liceità della propria passione, anche quando essa mantenga ancora un carattere assolutamente casto; tali incertezze esplodono ossessivamente nel delirio, includendo fra gli accusatori anche l'amante:

Perché inarchi le ciglia, Emilia mia? Perché mi dai della *incauta*? Perché ti mostri severa, ed appena lampeggiato quel tuo sdegno mi t'ascondi? Che ho mai detto, sorella? Che ho fatto? [...]

Ah sorella, l'è dunque colpa l'adorare un angiolo? dimmelo, dimmelo, accheta questa voce accusatrice ch'or tumultuante mi è sorta nel petto... ma se è colpa, perché natura diemmi un'anima avvampante di affetto?... O Emilia mia! io bruciava d'incontrarmi in un cuore che mi comprendesse [...]... come, come or rigettare un amico inviati dal cielo? [...]

[Frammenti di Adelina] Perché, perché la fonte delle mie lagrime si è esausta? Io te le offrirei di e notte, gran Dio! Ad espiazione della mia colpa... colpa l'amare! amare chi ritraevami la tua onnipotenza!... No, non è vero, non è vero! [...]

---

<sup>32</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 149.

<sup>33</sup> Ivi, p. 175.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 143, 154. Sul 'vuoto' come percezione che induce a fantasie o azioni adulterine insiste Tony Tanner nel volume citato, riguardo a esempio al personaggio di Emma Bovary, che tenta inutilmente di colmare le carenze insite nella propria esistenza 'fino a che il lettore arriva alla tremenda intuizione che i vuoti non possono essere riempiti e che tutto ciò che Emma potrà fare infine è rassegnare la sua vita a quei vuoti' (Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, cit., p. 270). Il *topos* della lettura pericolosa per la donna, in quanto ne esalta la sensualità ma anche ne amplia gli orizzonti culturali, è frequente in età romantica e oltre. Si veda al riguardo V. Gusso, 'La lettura corporea. Il rapporto tra fisicità e pratica del leggere in una selezione di brani di autori ottocenteschi', in: *Biblioteche Oggi*, 4 (1999), pp. 64-74.

Ma sapete voi cosa sia l'aver un fuoco nell'anima e comprimerlo? Sapete cosa sia questo bisogno prepotente, irresistibile, di trovare un eco al vostro cuore, ai vostri pensieri, un essere che pianga al vostro pianto vi sorregga nel dolore, vi parli di cose che la turba degli uomini non comprende? E se il sapete perché condannate questo slancio che tutta mi sublima? ... Chi? Chi osa condannarlo? ...Ahi! ...tu stesso ... Carlo! ... tu! ... tu stesso!...<sup>36</sup>

Infine fra gli interlocutori di Adelina, di fatto suoi oppositori, vi è l'amante, il cui linguaggio aulico e iper-romantico camuffa una visione alquanto ordinaria dell'amore come possesso fisico, inadeguata a fronteggiare le crisi morali della protagonista:

Forse invidia la sorte di quei momenti di celeste beatitudine che al vostro fianco rapivami a me stesso, ha spalancato tutte le caterratte del cielo onde vietarmi di assaporare le delizie che voi, angelica creatura, voi sola mi spargete nell'anima [...]

[All'amico Stanislao] Fratello! fratello!... Questo mio cuore si è cangiato in altare... qui... qui ho sentito palparla... qui ebbro, furente d'amore l'ho stretta... Oh anche la gioia può uccidere! [...]

Mentre che inebbriandomi nell'angelico amplesso trasfondo su i convulsi suoi labbri le divoranti mie fiamme, sento la faccia inondarmi delle sue lagrime, ed essa svincolatasi da me, asconde il viso tra le palme, trema a verga a verga e cade priva di sensi... Un grido spaventevole mi rugga nel petto... Ahi! gli è il grido del rimorso... Eppure il soffoco, e forsennato contro lei mi adiro! [...]

[Adelina a Carlo] E fosti proprio tu che chiamasti *un capriccio* quel mio rapido passare dall'ebbrezza alla mestizia?<sup>37</sup>

La struttura epistolare presenta quindi una plurivocità assente nel modello foscoliano,<sup>38</sup> e offre al lettore, nei personaggi e nelle lettere del marito avido speculatore, dell'amica occhiuta moralista, dell'amante superficiale, i diversi tasselli di una mentalità neo-borghese che incardina la triade risorgimentale Dio-Patria-Famiglia a prosaici interessi economici o politici: in questo contesto l'amore di Adelina viene marginalizzato, confinato 'nel carcere del sentimentalismo romantico'<sup>39</sup> come realtà fittizia, scaturita da fantasie di una 'romanziera', un'avida lettrice che ha sovrainterpretato il mondo esterno, modellandolo sui toni di un'emozionalità accesa ed esasperata.

Muzio Salvo, invece, tenta attraverso la sua protagonista di determinare l'accettabilità sociale del nucleo vivo e ardente del pensiero romantico, la 'passione onnipossente' la quale, come l'autrice afferma nella prefazione al romanzo, conduce a 'l'abisso' una donna da 'gl'incantevoli pregi', precipitata però a causa, *in primis*, de 'la tirannide', poi del 'proprio cuore';<sup>40</sup> la disposizione dei termini non è casuale, individuando precise responsabilità. Il testo introduttivo, ponendo subito all'attenzione lo spiazzamento tragico della protagonista, definita affettuosamente la

---

<sup>36</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, cit., pp. 183, 193, 240, 251-252. I frammenti - la sezione più interessante di un'opera carente sotto diversi punti di vista, in particolare stilistico - sono sapientemente costruiti tramite la giustapposizione di esortazioni, riflessioni, consigli, ammonimenti, con cui i diversi personaggi hanno tentato di direzionare il comportamento di Adelina; i diversi interventi affiorano nella sua mente come ricordi angosciosi, potenziando lo smarrimento identitario della ragazza, incapace di ricondurre a unità le sfaccettate e contraddittorie immagini del sé che i brani epistolari mostrano.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 195, 215, 220, 220.

<sup>38</sup> M. Bachtin, 'La parola nel romanzo', in: idem, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230.

<sup>39</sup> G. Morandini, *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Bompiani, 1980, p. 50.

<sup>40</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 129.

‘mia Adelina’,<sup>41</sup> stimola quindi l’*allegiance* del lettore riguardo al personaggio,<sup>42</sup> costretta al suo destino esiziale da una indefinita oppressione tirannica e, solo in seconda istanza, dalla sua indole appassionata. Le tecniche di straniamento, attuate nello svolgersi della vicenda tramite la struttura epistolare polifonica, daranno corpo alle forze nemiche della protagonista, determinando altresì la distanza critica fra chi legge e gli altri ‘attori’ della vicenda, tutti in qualche misura colpevoli della morte di Adelina.

L’amore/passione, in sé legittimo e al tempo stesso in linea con i canoni rappresentativi del Romanticismo europeo, perché audace, totale, ma anche sacralizzato, appare straniato, filtrato dalla visione miope e sanzionatrice della collettività.<sup>43</sup> Ciò nonostante, il personaggio della protagonista, nella conclusione dell’opera escluso dagli altri anche a livello delle funzioni comunicative poiché parla un linguaggio degli istinti - desiderio, paura, rimorso - sempre più disgregato in relazione alla perdita della ragione, quando la distanza fra il suo progetto di vita e la realtà diventa incolmabile, appare portatore di una ‘verità’ e di un’evidenza rappresentativa che si esprime non solo nelle parole, ma anche nel fisico macerato dalla sofferenza. Il corpo avvizzito e privo di attrattive della giovane abbandonata diventa, nella sua stessa percezione peggiorativa, scarto, oggetto deformato e degradato, simbolo di rifiuto, di chiusura alle istanze della pura passione muliebre in una società androcentrica, impegnata a costruire l’immagine della futura nazione; in essa, come ha ben dimostrato la ricerca di Alberto Mario Banti sulle ‘figure profonde’ del discorso nazionale,<sup>44</sup> non è contemplato l’amore *tout court*, soprattutto quando esso compporti forme di protagonismo femminile.

A chi non farei pietà? Ero bella, splendida di poesia... Ora? la mia pelle, la mia carne si sono invecchiate... il cuore mi s’è irrigidito... Ah se tu tornando mi respingessi! [...] Una sventurata, diserta, non avente altro che il cuore, a te questo consacra, tutto tel dona... e tu barbaro lo respingi, il calpesti! Ah! rendimi almeno la freschezza del genio, il gusto per le arti, la mia virtù... La virtù! cos’è la virtù? no, non vò saperlo, al solo nomarla sentomi agghiacciar tutta... [...] Ma dillo, dillo crudele; potrai tu incontrare sulla terra altra donna che pari alla tua Adele ti comprenda? impossibile! Perché la sua mente, il suo cuore erano partecipazione della tua mente, del tuo cuore... Credi poter imbatterti in altra che sappia amarti tanto? No, no, il cuore che hai spezzato è fuso nella poesia, nel fuoco... Come? Non è vero? ... Ah! Piangete tutti... l’amore è sparito dalla terra [...]. Cosa son io? Un fiore? no, il fiore è vago, odoroso ... Un cencio? Strana parola! ma un cencio sì, poiché egli mi ha respinta, conculcata al terreno...<sup>45</sup>

Secondo Enrico Ghidetti la follia di Adelina ispira l’analoga dissoluzione mentale di Maria nella verghiana *Storia di una capinera* (1871);<sup>46</sup> chi scrive ha rintracciato, sulla

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> M. Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 84 sgg.

<sup>43</sup> Un esempio di passione virtuale ma al tempo stesso ricca di investimento sentimentale è rappresentato, fuori d’Italia, da *Le affinità elettive* (1809) di Goethe, dove l’adulterio ‘mentale’ darà un frutto reale nel bambino che assomiglia non ai genitori ma ai potenziali amanti.

<sup>44</sup> ‘1. la nazione come parentela/famiglia; 2. la nazione come comunità sacrificale; 3. la nazione come comunità sessuata, funzionalmente distinta, cioè, in due generi diversi per ruoli, profili e rapporto gerarchico’ (A.M. Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. vi).

<sup>45</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, cit., pp. 239, 242-244, 246. L’ultima frase non fa parte dei ‘frammenti’; in una lettera della governante di Adelina a Emilia la prima racconta di aver visto la ragazza scrivere su un foglio queste parole.

<sup>46</sup> E. Ghidetti, *L’ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Milano, Sansoni, 2000, p. 127.

base di questa ipotesi, precisi riferimenti testuali.<sup>47</sup> Evidenti, inoltre, le somiglianze di trama - due giovani donne sono condannate, per motivi economici, a un 'imprigionamento' fisico e mentale, l'una in un matrimonio di convenienza, l'altra nel ruolo monacale - e l'affinità tematica rispetto al motivo e all'ermeneutica dello spaesamento, la cui presentazione straniata, contrapposta all'ostilità o all'indifferenza degli altri personaggi, conduce il lettore a rivedere gli stereotipi sociali, individuando l'ingiustizia e l'orrore di una condizione femminile forzata all'assunzione di ruoli inaccettabili.<sup>48</sup>

Il continuum patetico della follia è infatti interrotto dalle annotazioni sprezzanti di Vesi, che rivolgendosi all'amico lo apostrofa in tal modo: 'Hai tu visto quella *cara gioia*? *L'esimia mia moglie?*',<sup>49</sup> e dalle velleitarie invocazioni di Carlo ('Ah! Perché me le strappai dal fianco? Perché forsennato fuggii?'),<sup>50</sup> che vaga senza meta per l'Italia; ma tutta la dinamica del romanzo è in effetti strutturata nella relazione tensiva fra il discorso di Adelina e il controcanto degli altri personaggi, che impedisce al lettore un'esperienza immersiva nella vicenda, dando luogo alla costante percezione di più punti di vista antagonisti. Allo straniamento di tipo verghiano, per cui l'agire della protagonista appare positivo ed efficace, in ultima analisi 'giusto', proprio perché criticato e disprezzato da personaggi stereotipati che incarnano le energie negative, malevole, talvolta refrattarie al cambiamento, del corpo sociale, si collega, potenziandone gli effetti, una tecnica straniante di tipo pre-brechtiano,<sup>51</sup> tale tecnica, attuata attraverso l'abile montaggio di lettere fra loro 'oppositive', anche stilisticamente, obbliga chi legge a distanziarsi analiticamente dalla vicenda, per orientarsi nei diversi piani di realtà e interpretativi che essa presenta. Il doppio straniamento permette di percepire la novità di un romanzo che, sia pure caratterizzato da una tenuta stilistica non omogenea, propone un'immagine ribaltata della società risorgimentale, nella quale una donna può essere punita con la follia e la morte proprio per la sua onestà e coerenza intellettuale, mentre sarebbe perfettamente accettata dal sistema sociale se subisse passivamente un sordido matrimonio d'interesse (ottica di Bernardo Vesi), evitando ogni stimolo intellettuale (ottica di Emilia), oppure se infrangesse le norme giuridiche e religiose commettendo adulterio con leggerezza (ottica di Carlo).

La demenza finale di Adelina ne sigla la tragica dislocazione; il suo 'esilio mentale' mostra uno spaesamento ben maggiore rispetto al vero esule Carlo, la cui condizione trova un radicamento identitario nell'azione patriottica a cui continuamente ritorna col pensiero; ma si osservi che per tutto il corso della vicenda la protagonista, il cui sguardo è rivolto indietro, ai modelli letterari del passato, vive

---

<sup>47</sup> Si osservi ad esempio: [Adelina] 'Avea scelto quel cuore per asilo... il mio asilo è ora la tomba... La tomba! Ah! scender sola nella tomba!! [...] Ah! sì. Io l'amo, io l'amo, ed il mio amore è un perenne delirio' (Muzio Salvo, *Adelina*, cit., pp. 240, 244). [Maria] 'Ora che son rinchiusa vivente nella tomba, quest'amore si è fatto un delirio, una collera, una rabbia!...' (G. Verga, 'Storia di una capinera', in: idem, *Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 125-214; p. 195). [Adelina] 'Carlo! mio Carlo! Come hai potuto strapparti da me?' (Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 240). [Maria] 'Perché me l'hanno strappato? Perché me l'hanno rubato il mio Nino?' (Verga, 'Storia di una capinera', cit., p. 198). [Adelina] 'Ah! potessi vederti almeno un istante... e poi morire... Ma ove sei! ove sei?' (Muzio Salvo, *Adelina*, cit., p. 239); [Maria] 'Voglio vederlo! voglio vederlo! una sola volta! un momento solo!...' (Verga, 'Storia di una capinera', cit., p. 197). Riguardo all'ipotesi di Verga 'lettore' di Muzio Salvo si veda Bombara, 'Dare una voce', cit., pp. 69-70.

<sup>48</sup> Interprete di Foscolo e ispiratrice di Verga, la misconosciuta Muzio Salvo si inserisce in un ideale canone letterario ottocentesco a dominanza maschile enucleando e ponendo in massimo risalto, dall'opera del primo, l'esperienza di una passione distante dal sentire comune, irrimediabilmente 'altra'.

<sup>49</sup> Muzio Salvo, *Adelina*, cit., 237. Come nelle precedenti citazioni, il corsivo è nel testo.

<sup>50</sup> Ivi, p. 245.

<sup>51</sup> B. Brecht, *Scritti teatrali I*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 84-95.

un 'destiempo', per usare un termine coniato dall'esule polacco Josef Wittlin,<sup>52</sup> 'uno sradicamento temporale, uno sfasamento nei modi del percepire e percepirsi o no parte integrante del tempo di una collettività'.<sup>53</sup> La follia ha un preciso valore di denuncia,<sup>54</sup> spiazzando il lettore inducendolo a comprendere le possibili ragioni di una violenta esclusione del sentimento amoroso in una società ormai 'inquinata' dagli interessi prevalentemente economici di una classe borghese in ascesa e dall'urgenza di un'azione politica collettiva che sacrifica le esigenze e, talvolta, azzerando l'interiorità dei singoli individui.

### La vita spezzata di Margherita Royn fra amori libreschi e disillusione

La figura di Cettina Natoli (1867-1913), colta nobildonna messinese autrice di diversi romanzi, alcuni rimasti inediti,<sup>55</sup> collaboratrice di periodici,<sup>56</sup> pittrice, musicista, apprezzata agli esordi dagli intellettuali,<sup>57</sup> sopravvive solo in pochi repertori dedicati alle donne scrittrici,<sup>58</sup> forse anche per la minima attrattiva esercitata sull'immaginario da un'esistenza piatta, equilibrata, che attraversa senza ripercussioni un'epoca di profondi rivolgimenti sociali e culturali. Sposa diciottenne del marchese Giovanni Ajossa, Natoli coltiva senza problemi le sue inclinazioni, riversando soltanto nella scrittura, di 'morbosità decadente'<sup>59</sup> le inquietudini e il malessere derivanti dal disfacciamento della classe aristocratica cui lei stessa appartiene e dal crollo di un sistema elitario di valori basato sul culto del bello e dell'apparenza di fronte alla progressiva mercificazione del tessuto sociale. I suoi personaggi, 'uomini e donne, perdono gli aloni misteriosi, per alcuni eccitanti, che possedevano presso altri e più famosi scrittori (si pensi a D'Annunzio) per rivelarsi maschere meschine di un'epoca e di un ambiente in piena crisi'.<sup>60</sup> Strenui difensori a parole dell'amore appassionato e disinteressato, i protagonisti dei diversi romanzi natoliani si rivelano dei nevrotici, incapaci di concretizzare in azione la propria visione alternativa della vita, e di fronteggiare gli ostacoli di un mondo che viene sempre sperito attraverso la lente rassicurante del filtro letterario.

In *Margherita Royn* (1886) la nobile protagonista ama intensamente Riccardo Olivieri, artista povero e borghese; il legame, inaccettabile per ragioni economiche e

<sup>52</sup> J. Wittlin, 'Splendore e miseria dell'esilio', in: *Settanta*, 24 (1972), pp. 33-42.

<sup>53</sup> E. Trapanese, 'Narrare, narrarsi l'esilio', in: *Funes. Journal of narratives and social sciences*, 1 (2017), pp. 2-13; p. 6.

<sup>54</sup> 'Chi agisce per motivi diversi da quelli comuni, o resta inerte ai motivi comuni, è agli uomini oggetto di meraviglia e di paura e, - come cosa da non sapersi da che parte prendere - per la riluttanza degli uomini a supporre in un loro simile un motivo che trascenda la loro mentalità, - d'ingiurioso sospetto. [...] La società che non può difendersi dalle verità enunciate da quelli, che per lei sono rivoluzionari e che minacciano la sua sicurezza, "onestamente" rispondendo con argomenti razionali agli argomenti, ma solo opponendo la violenza e materialità del suo esistere come dato di fatto - quando non li può imprigionare come delinquenti, può porre così la pregiudiziale della pazzia e non incaricarsene' (C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1982, p.183).

<sup>55</sup> *Margherita Royn. Una storia d'amore*, pubblicato nel 1886 come *Eola*; *Fiori di serra* (1890) e *Fiocco di neve* (1896) come *Espero*; *Finch'io viva e più in là* (1899), *Granelli inutili* (1902), *Verso la vita* (1912); gli inediti *Nadia*, *Sacrificio*, *Foglie di rosa*; infine *Le mie cinque giornate di Messina 28-12-1908/1-1-1909*, (1914), dolente racconto autobiografico delle vicende che seguono il devastante terremoto messinese.

<sup>56</sup> *La Vita italiana* e *Flegrea*, dirette rispettivamente da Angelo de Gubernatis e Riccardo Forster.

<sup>57</sup> 'Andrea Maffei, la definiva una scrittrice piccola di età, ma grande di sentimenti [...]. Ruffini, De Gubernatis e molti altri [...] la spronarono a proseguire' (G. Canevazzi, 'Cettina Natoli-Ajossa (Espero)', in: idem, *Profili di scrittrici italiane*, Lecce, Lazzaretti, 1898, pp. 119-133; p. 122).

<sup>58</sup> Un brevissimo profilo è presente in M. Bandini Buti, (1941-2), 'Aiossa Natoli Concettina', in: idem, *Poetesse e scrittrici. Enciclopedia bio-bibliografica*, vol. II, Roma, Istituto Editoriale Italiano C. Tosi, 1941-2, p. 22; più esauriente G. Molonia, 'Cettina Natoli Ajossa', in: M. D'Angelo & G. Molonia (a cura di), *Donne a Messina. Storia delle donne come storia della città*, Messina, MD Edizioni, 2014, pp. 154-155.

<sup>59</sup> A. Santoro, 'Cettina Natoli Ayossa Grifeo', in: M. Fiume (a cura di), *Siciliane. Dizionario biografico*, Siracusa, E. Romeo, 2006, pp. 761-762; p. 761.

<sup>60</sup> Ibidem.

di casta, viene vissuto esclusivamente sul piano virtuale della corrispondenza epistolare. L'inermità di Margherita si origina in primo luogo da una ipersensibilità fisica intimamente contraddittoria, poiché da un lato impedisce il contatto diretto con il mondo esterno ma al tempo stesso esige una costante esaltazione dei sensi, ottenuta tramite stimoli culturali, visivi, musicali, e un assiduo lavoro di fantasia, facendone derivare l'inevitabile frizione tra immaginazione e realtà, finché la prima rischierà di invadere e assorbire l'esistenza effettiva della giovane donna.<sup>61</sup> Lo scarto fra spazio mentale e reale diventa luogo di elaborazione creativa e formazione identitaria, ma al tempo stesso di incauta falsificazione degli eventi: Margherita inventa per lettera uno scenario drammatico, che mette in campo la violenta opposizione paterna al matrimonio e il profilarsi di temibili pretendenti, per suscitare la risposta emotiva dell'innamorato e definire una propria fascinosa identità di *damsel in distress*. Quando si realizza effettivamente la circostanza solo immaginata, Riccardo non vi crede, ritraendosi disgustato di fronte a una commistione per lui inaccettabile fra vita e costruzione fantastica; la coppia si dissolve, finendo per contrarre matrimonio con persone diverse. Il *displacement* di Margherita, di evidente matrice flaubertiana,<sup>62</sup> diventa ingestibile nel momento in cui, frequentando abitualmente Riccardo ormai sposato, la protagonista comprende di non poter più accordare la sua fervente attività immaginativa romanticizzata, nutrita di melodrammi verdiani, romanze di Tosti, letture sentimentali, con una realtà prosaica dove non c'è spazio per l'antico innamorato, dominata invece dalla figura ingombrante di un marito che pretende attenzioni, cercando di mantenere a ogni costo il possesso della donna.<sup>63</sup> Margherita non commette, come la Emma flaubertiana, adulterio; la sua energia amorosa si mantiene sul piano virtuale, implodendo verso lo stesso corpo desiderante, che viene progressivamente distrutto dalla passione impossibile: 'i contorni delicati del volto erano indecisi, sfumati: pareva cominciassero a disfarsi'; 'Gli occhi neri si erano ingranditi, dilatati nella magrezza del viso lungo e sfinito; il naso s'era fatto più sottile, la pelle pareva stirata sulle ossa, la bocca s'era allargata nelle guancie sbiadite'; 'gli occhi neri e profondi, dallo sguardo infinitamente triste, s'erano incavati in un cerchio nerissimo; un visino pallido, sfinito, tutto occhi'.<sup>64</sup>

Anche in questo romanzo è quindi presente un amore atipico, descritto secondo un'ottica inusuale poiché erode l'individuo, minandone le facoltà mentali ma anche la stessa fisicità. La tecnica di straniamento, che rende palese il divario fra il sentire di

---

<sup>61</sup> Così viene presentata Margherita nell'esordio della narrazione: 'Era una natura debole, languida, straordinariamente sensibile, eccessivamente nervosa, che si alterava, si esaltava, si trasformava per la tensione dei nervi, per la sovraeccitazione della fantasia. In quel momento Margherita stava col braccio appoggiato sulla scrivania, pensando; era nell'abbandono che succedeva alle più forti esaltazioni del cuore. [...] La manina bianca ricadeva, stanca, sopra un libro aperto, e l'unghia rosea dell'indice era ancora ferma là, dove aveva sottolineate quelle parole: che cosa è la vita senza l'amore?!'(C. Natoli [Eola], *Margherita Royn. Una storia d'amore*. Napoli, Tipografia privata, 1886, pp. 9-10).

<sup>62</sup> Come Emma 'vive e ama secondo il modello delle storie di seduzione e tradimento che legge nei romanzi e nelle riviste femminili illustrate' (K.R. Scherpe, 'La lettera "A" e altri media nel romanzo d'adulterio', in: E. Villari (a cura di), *L'adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini, 2015, pp. 137-156; p. 148), così Margherita prova solo i sentimenti che legge, anzi li prova solo perché li legge; in entrambi i casi 'l'erotismo della lettura e della scrittura [...] si iscrive nel corpo della donna che ama' (ivi, p. 150).

<sup>63</sup> '[S]e la strinse così forte che ne senti i battiti del cuore, e posò lungamente le sue labbra febbricitanti sulle labbra di lei, tumide, semiaperte, rosse, che parevano sanguinanti. [...] Mi prese un desiderio febbrile di stringerti fino a soffocarti, di vederti morire almeno per opera mia. [...] E pensava con gioia infinita di stringersela forte al cuore e baciarla sulla fronte, sugli occhi, sulla bocca, succhiandole le labbra lungamente, voluttuosamente. [...] D'un tratto Margherita si sentì soffocare, le mancò il respiro, voleva gridare, ma Florestano le aveva chiusa la bocca coi suoi baci lunghi, violenti, l'aveva presa fra le sue braccia, come una bambina, se la stringeva al cuore e nell'impeto della passione febbrile le diceva mille cose incoerenti, sconnesse, ma piene di passione colme di ebbrezza, traboccanti di voluttà' (Natoli, *Margherita Royn*, cit., pp. 119-120, 135, 164, 165).

<sup>64</sup> Natoli, *Margherita Royn*, cit., pp. 207, 219, 225.

Margherita, la sua visione del mondo, e la realtà effettiva è da rintracciarsi proprio nella raffigurazione espressionistica della protagonista, magrissima e allucinata, dal corpo estenuato e fantasmatico, affine alla Fosca tarchettiana<sup>65</sup>. Inoltre, risulta particolarmente significativo il modello della coppia Usher, dal racconto di Poe, la cui esistenza emarginata rispecchia la condizione sospesa fra vita e non-vita - che sia una sterile incursione nel piano dell'immaginario o morte *tout court* - della protagonista di Natoli. Come Roderick, Margherita è potentemente colpita da ogni stimolo sensoriale, per quanto poi ricerchi avidamente questo tipo di sensazione, dolorosa ma intensa.

S'impresionava, si alterava per uno scricchiolio della sedia, per qualche cosa che strisciava sul tavolo, per lo stridio d'una finestra che si chiudeva; dopo poco, sbatacchiava, ella stessa, un uscio, rumorosamente; scricchiolava le dita, con le unghie rosee batteva sui vetri, stringeva forte i denti per farne uscire un suono stridulo, strisciante, e provava un'acre sensazione di piacere, una soddisfazione arcana, ma forte. Dopo quell'impressione violenta, il volto si faceva rosso, le arterie palpitavano furiosamente e ricadeva sopra una sedia, stanca, sfinita.<sup>66</sup>

Entrambi i tormentati personaggi provano un attaccamento ossessivo alla propria casa, che ne modella l'identità: Margherita in ogni trasferimento fa riprodurre con esattezza il suo studiolo, carico di oggetti che corrispondono a care memorie, quali quadretti e lettere legati alla relazione con Riccardo. Come Roderick non può abbandonare la dimora degli Usher, così Margherita è legata a uno spazio che appare confortante ma al tempo stesso fagocitante, poiché ne blocca l'azione, confinandola a un passato che non viene mai superato, perché costantemente rielaborato e 'ricreato' come ricordo vivo nel presente.

Con Madeline la protagonista di Natoli condivide l'aspetto spettrale, commovente ma al tempo stesso perturbante, perché sospeso fra animato e inanimato.<sup>67</sup> Nel corso della vicenda infatti sempre più il corpo di Margherita si assottiglia, scompare, acquista una *facies* cadaverica, si dissolve, poiché corrisponde all'impossibilità del desiderio, svelando la fondamentale insensatezza di un amore irreali, libresco, nutrito soltanto dai giochi della mente. E al vuoto della passione inane di Margherita corrisponde il pieno fastidioso del corpo del marito Florestano, che pretende, tormenta, nel tentativo di consolidare quell'unione matrimoniale sancita dalla legge. È stato notato che nell'opera 'c'è la ricerca dell'evento strano, dell'accadimento inaspettato, non più appartenente alla tipologia del romanzo popolare o d'azione, ma teso verso l'inchiesta nel malato, nel torbido':<sup>68</sup> Margherita, gravemente malata, sarà infatti uccisa dal marito geloso che, in una scena macabra e violenta, la soffoca e quasi divora, fra baci e amplessi, poiché la donna, nel delirio, ha apostrofato il coniuge col nome dell'amato. La 'stranezza' consiste comunque già nella

---

<sup>65</sup> In entrambi i casi 'la malattia, soprattutto psichica, si accampa con forte ambiguità superando la concezione di un "negativo" naturalista, per coinvolgere insieme livello artistico e componenti inconscie' (I. Crotti, *Lo sperimentalismo di Tarchetti*, in: I. Crotti & R. Ricorda (a cura di), *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin, 1992, pp. 37-47; p. 44).

<sup>66</sup> Natoli, *Margherita Royn*, cit., p. 9.

<sup>67</sup> Ci si riferisce specificatamente all'*Unheimlich* freudiano. È noto come Sigmund Freud, nella trattazione di questa particolare esperienza emotiva e psichica, prenda le mosse da una riflessione dello psichiatra tedesco Ernst Anton Jentsch (1867-1919) sul 'dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero' (S. Freud, *Il perturbante*, a cura di Carlo L. Musatti, Roma-Napoli, Theoria, 1984, p. 26). La percezione di Margherita e Madeline come esseri fantasmatici, sospesi fra vita e non-vita, è certamente destabilizzante, anche se in questo caso si potrebbe considerare, sempre seguendo la teorizzazione freudiana, l'aspetto di 'relazione con la morte', annoverato dallo psichiatra viennese tra i fattori 'che trasformano l'angoscioso in perturbante' (Freud, *Il perturbante*, cit., p. 61).

<sup>68</sup> A. Santoro, *Narratrici italiane dell'Ottocento*. Napoli, Federico & Ardia, 1987, p. 79.

connotazione mortuaria del personaggio, segno di uno spegnersi della vitalità che l'omicidio non fa che portare alla luce.

[C]on un grido di desiderio infinito, sollevatala fra le sue braccia si mise a baciarla, a baciarla sulla fronte, sugli occhi; nel collo, nelle labbra, ardentemente, furiosamente, disperatamente, rudemente [...]; la stringeva ancora più violentemente, con passione brutale, con rabbia disperata. Ella si dibatteva debolmente, le mancava il respiro, avea gli occhi sbarrati, e sotto quella stretta violenta la debole personcina si stirava, si contorceva convulsa. [...] L'esile corpo della vittima si contrasse nervosamente ancora, poi si distese, raffreddandosi, irrigidendosi; gli occhi vitrei, spalancati, erano iniettati di sangue. [...] In quel triste silenzio si udiva lo schioccare dei baci furenti di Florestano. Era una scena voluttuosa e feroce, d'amore e d'odio, di baci e di morte.<sup>69</sup>

Il furore cannibalico di Florestano non è casuale e la stessa descrizione lenta, oggettiva, che indugia sui particolari ha un suo significato: la scena rivela definitivamente l'inattualità del sentire romantico, ormai relegato nel mondo della pura immaginazione, e anche il suo potenziale distruttivo. Scontrandosi con la realtà l'amore-passione si converte in odio: dell'eterna coppia Eros e Thanatos solo la Morte campeggia sulla scena.

### Conclusioni

L'amore 'di carta' di Margherita, di cui si può leggere, scrivere, ma che non si riesce a vivere, ha distrutto in lei ogni possibilità di interagire positivamente col mondo esterno. Tuttavia, il romanzo va oltre le vicende individuali, mostrando quanto il paradigma romantico non possa più ambire a raffigurare e spiegare il reale. Qualche anno prima di Margherita Royn, Verga ha raccontato in *Tentazione!* (1883) un altro atroce *fait-divers*, lo stupro e l'efferato omicidio di una contadina, a opera di tre giovani 'normali', sconvolti casualmente da una pulsione sessuale irrefrenabile. La dislocazione fra pensiero e azione è ormai assoluta e irrisolvibile: se il sentimento di Adelina permette di costruire una progettualità che ambisce a incidere sul reale, per quanto poi sconfessata dagli eventi, e corrisponde a una visione del mondo più positiva e produttiva rispetto all'aridità sentimentale, alla rigidità moralistica o all'astrattezza degli altri personaggi, la volontà di amare di Margherita gira a vuoto, si ripiega su sé stessa; vorrebbe esprimere la possibilità della passione e del pensiero sublimante nella società mercificata, ma non riesce ad acquisire solidità, si risolve in lamento, malattia estenuata, nostalgia di un passato che è esistito solo in potenza. Adelina utilizza la cultura libresca come bussola per orientarsi nel reale, Margherita la sostituisce interamente al mondo intorno a sé.

In entrambi i casi, comunque, le due eroine, esiliate in un mondo che per ragioni diverse non ne accetta le istanze, con maggiore o minore efficacia danno voce e corpo al desiderio femminile, sempre in secondo piano nella società patriarcale italiana dell'Ottocento; l'incrocio fra straniamento e spaesamento nelle due opere definisce la profonda, abissale distanza fra la loro volontà e un contesto sociale rigido, imprigionante. In questo iato si situa l'interpretazione critica del lettore, che può ribaltare la stereotipia sociale, da un lato accettando la naturalità *dell'amour fou* che vivono le protagoniste, dall'altro individuando nel reale, al di là degli atteggiamenti ipocriti di saggezza o perbenismo, la violenza e la chiusura ideologica di un sistema che allontana l'Altro da sé, lo degrada e lo elimina. Sulla scena restano, come emblemi di non appartenenza, la malattia e la follia, immagini di menti e corpi consunti che,

---

<sup>69</sup> Natoli, *Margherita Royn*, cit., pp. 230-231.

come avviene per Emma Bovary, subiscono irreversibilmente ‘processi di rarefazione, disintegrazione e perdita di contorno’.<sup>70</sup>

### Parole chiave

amore-passione, adulterio, Rosina Muzio Salvo, Cettina Natoli, scrittrici siciliane

**Daniela Bombara**, laureata in Lettere presso l’Università di Pisa, dottore di ricerca presso l’Università di Messina, docente nei licei, si occupa di letteratura italiana dell’Ottocento e del primo Novecento, di letteratura femminile, dei rapporti fra forme letterarie e musicali, di videogiochi e letteratura.

Ha curato i seguenti numeri monografici: *Tematiche del sottosuolo nella letteratura e cultura italiane* in *Rivista di studi italiani*, 2 (agosto 2018); *Epifanie entomologiche nella cultura italiana*, con Ellen Patat & Stefania La Vaccara, in *Filoloski pregled, The Philological Review*, 1 (2019); *La Sicilia a firma femminile: uno sguardo diacronico e sincronico dal XV al XXI secolo*, con M. Martin Clavijo & S. Todesco, in *Rivista di studi italiani*, 1 (aprile 2020).

Alcune recenti pubblicazioni: ‘In Defense of Marginalized Music: Pirandello from the 1910s through the 1930s’, in: L. Sarti & M. Subialka (a cura di), *Pirandello’s Visual Philosophy: Imagination and Thought across Media*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 2017, pp. 117-136; ‘La città negata nelle opere di Maria Messina’, in: *Italienisch Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 40, 1 (2018), pp. 27-44; ‘Il topos della giustizia negata o deviata negli scenari siciliani di Nino Martoglio e Ugo Fleres’, in: *Forum Italicum*, 1, 53 (2019), pp. 425-442; ‘The invention of a rational fantastic in Leopardi’s writings, from Zibaldone to Operette Morali’, in: S. Wright, M. Epstein, M. Cervato & G. Santi (a cura di), *Mapping Leopardi: Poetic and Philosophical Investigations*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholar Press, 2019, pp. 118-142; ‘La letteratura in gioco tra Inferni danteschi, feuilleton, Boiardo, Ariosto, Pitirè’, in: L. Brignoli (a cura di), *Interartes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis 2019, pp. 277-287; ‘“Tu hai voluto studiare questi cantucci di umanità, che sanno di vecchia polvere...”. Ada Negri e Maria Messina, scritture affini e diverse della marginalità’, in: *Rivista di letteratura italiana, ‘Da lagrima in diamante’. Ada Negri a 150 anni dalla nascita*, a cura di B. Stagnitti, 38, 1 (2020), pp. 29-38.

Università degli Studi di Messina  
Facoltà di Lettere  
Dipartimento di Civiltà antiche e moderne  
Località Santissima Annunziata,  
Via A. Giuffrè, 98168 Messina ME (Italia)  
daniela.bombara63@gmail.com

---

<sup>70</sup> Tanner, *L’adulterio nel romanzo*, cit., p. 316.

## SUMMARY

### ***Amour fou* between displacement and estrangement in two Sicilian writers of the Nineteenth Century**

Rosina Muzio Salvo and Cettina Natoli

This research aims at investigating the *topos* of love as deep and extreme passion, in opposition to social stereotypes, in two novels by two Sicilian female writers of the Nineteenth Century, *Adelina* (1845) by Rosina Muzio Salvo (1815-1866) and *Margherita Royn* (1886) by Cettina Natoli (1867-1913). In *Adelina amour fou* is in conflict with the patriotic needs and the moralism of the newborn middle-class society; in *Margherita Royn*, an overliterary, different kind of love clashes with the materialism and commercialization which dominate in late Nineteenth century. Adelina's displacement is highlighted by the structure of the polyphonic epistolary novel, in which the protagonist's 'reasons of the heart' are opposed to the opinions of all the other characters; according to a process of Verghian estrangement (Luperini, 1974), they convey a distorted picture of her passion and consider it a weird, unacceptable fact. Margherita is able to see reality only through an overly literary lens of extreme sentimentality; her isolation is manifest in the depiction of her body, consumed by an adulterous passion which contrasts with her husband's rough physicality; overcome by jealousy, he will end up killing her.

## Straniamenti e spaesamenti di Luigi Gualdo Personaggi e luoghi tra ideale e realtà, cosmopolitismo e sradicamento

Filippo Fonio

Per quanto possa sembrare una considerazione truistica e assai riduttiva, alla prova dei fatti il rispecchiamento, filtrato quanto si vuole, tra personaggio e autore risulta una chiave di lettura adeguata di molta narrativa moderna - contemporanea, financo. Marca di un certo diletterantismo autoriale quanto si vuole, categoria narratologica povera, da un lato, benché rivalutata dal recente interesse per l'*autofiction*, e pericolosa per le potenziali derive dall'altro - l'autobiografismo psicanalitico di Marie Bonaparte nei confronti di Edgar Allan Poe è un *caveat* che tutti hanno in mente -, il sistema, e persino la sistematicità di un rispecchiamento fra l'autore e i suoi personaggi non perdono certo la propria pregnanza per via delle stigmatizzazioni di cui sono stati, e sono spesso, oggetto. Nemmeno il diletterantismo succitato deve necessariamente essere preso nell'accezione deteriora del termine. Da Wilde a Robert de Montesquiou, molti sono stati gli scrittori che si sono fatti forti di un'autocoscienza, forse fittizia ma comunque rivendicata, di diletterantismo. Per non parlare di quelli, dai romanzieri *psychologues* francesi della fine secolo, a certi autori romantici, o a certi innovatori in poesia (Rimbaud, per esempio), a cui l'attributo di diletteranti è stato comminato da critici. Una sistematica connotazione negativa assegnata alla nozione di diletterantismo è probabilmente, per la critica italiana soprattutto, ancora un retaggio di quella, celebre, di 'diletterante di sensazioni' attribuita da Benedetto Croce a Gabriele D'Annunzio. La premessa necessaria a questo contributo è, insomma, la constatazione che il diletterantismo in letteratura esiste, ed è verosimilmente sempre esistito, senza che questo sia un fatto né di per sé grave, né che necessiti di essere passato sotto silenzio.<sup>1</sup>

Il rispecchiamento dell'autore nei suoi personaggi è forse la marca più comunemente riconosciuta come appannaggio del diletterantismo autoriale. Non l'unica, ma certamente quella di più forte pregnanza a livello di analisi strutturale (a prescindere, quindi dalla disamina dello stile dell'autore in questione). Se l'autore diletterante fa propria, con una certa sistematicità, la tecnica dell'autoproiezione del proprio io idealizzato o meno - nel personaggio, il rischio di un'analisi di istanze come lo spaesamento e lo straniamento nel personaggio è ovviamente quello di far ricadere

---

<sup>1</sup> Alla nozione di diletterante, tendenzialmente sincronica possiamo dire, fa da *pendant* quella, a predominanza diacronica, di 'minore'. Salvo che la critica, esausta o meno che sia, per ragioni diverse scopre o riscopre con una certa sistematicità i cosiddetti minori, mentre i diletteranti sono spesso guardati con diffidenza anche dai posteri; oppure, anche qualora vengano studiati, uno dei dettami che viene solitamente messo in atto consiste nell'oblitare l'etichetta diletterantesca dall'autore in questione, il che significa riprendere e *contrario* la stigmatizzazione conferita da un sovradimensionamento della nozione di 'valore'.

tali giudizi sulla figura dello scrittore. Il che non è probabilmente illegittimo; del resto è difficile non cedere alla tentazione logica di un tale salto, ma ritengo che simili rispecchiamenti, fatti *cum grano salis* e senza esagerazioni di sorta, non siano neppure privi di interesse. Anche in questo caso, nondimeno, come in quello che se ne susseguono circa il dilettantismo, mi pare sia opportuno non applicare etichette deteriori all'autoproiezione - cosa che si tende a fare se già un autore è 'sospetto di dilettantismo'.<sup>2</sup>

Queste cautele sono particolarmente necessarie nel caso di Luigi Gualdo (1844-1898), che, da un lato, del "dilettante" ha spesso avuto la reputazione,<sup>3</sup> anche da parte dei suoi numerosi estimatori (fra cui Mallarmé, Robert de Montesquiou, Paul Bourget, François Coppée, Luigi Capuana) - il che mostra di per sé che al dilettantismo non deve essere necessariamente attribuita valenza negativa -, e dall'altro è uno scrittore costantemente impegnato in un autobiografismo trasparente.<sup>4</sup> Tale autobiografismo può volta a volta assumere valenza positiva o neutra - indugiando per esempio sulle qualità artistiche eccezionali (spesso rimaste solo allo stato potenziale, altra marca di dilettantismo) del personaggio, sulla squisitezza della capacità di sentire, sulle sue doti intellettuali - ma anche, in una sorta di 'esame di coscienza' di matrice agostiniano-petrarchesca, fungere da condanna di vizi del carattere, del difetto di penetrazione nelle situazioni, dell'inadeguatezza rispetto alla dimensione mondana della vita, delle crisi di indolenza.<sup>5</sup> La dinamica del rispecchiamento è qui interessante da considerare nella misura in cui essa si attua nelle varie forme di straniamento e spaesamento che possono essere riscontrate nella narrativa di Gualdo, e che vanno ben al di là di quelle, già notate da Madrignani,<sup>6</sup> del rapporto tra personaggi e ambiente (naturale e sociale) in cui essi sono immersi.

Straniamento e spaesamento intesi come uno scarto tra ideale e realtà, tra essere, voler-essere e dover-essere, tra libertà dell'individuo, convenzione e costrizione sociale, natura e arte, banalità e raffinatezza (solo per presentare alcune rapide dicotomie categoriali, che saranno illustrate in seguito) sono davvero onnipresenti nell'opera di Gualdo, e se danno a essa valore strutturante da un lato, sono al contempo da considerare anche come validissime piste di lettura dell'opera stessa. Se si tratta poi di cercare di comprendere l'onnipresenza di tali istanze nella narrativa - ma anche nella poesia, del resto, nei saggi letterari, persino nella corrispondenza di Gualdo, nella scelta dei testi tradotti dal francese all'italiano e dall'italiano al francese, che non saranno trattati se non cursoriamente nel presente studio - ci si trova di fronte a una sorta di argomentazione circolare: spaesamento,

---

<sup>2</sup> Validi sono diversi controesempi, da Dante a Proust, i cui scritti non possono prescindere da una lettura in chiave in gran parte autoproiettiva, senza che tale lettura abbia un impatto deteriore sul "valore" dell'opera stessa.

<sup>3</sup> Cfr. ad esempio D. Sannino, *'Portrait de l'artiste en passeur': Luigi Gualdo mediatore e critico letterario tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', 2009; e P. de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898). Son milieu et ses amitiés milanaises et parisiennes. Lettres inédites à François Coppée. Pages inédites*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

<sup>4</sup> Il caso che è stato più studiato in tale ottica è probabilmente quello del protagonista Maurice del romanzo francese *Une ressemblance* (Paris, Lemerre, 1874); in particolare cfr. C.A. Madrignani, 'I romanzi francesi di Luigi Gualdo', in: L. Lugnani, M. Santagata & A. Stussi (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Pisa, Pacini Fazzi, 1996, pp. 351-364; pp. 353 e *passim*; de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 30; M. Giammarco, 'Gualdo e il romanzo della "differenza": straniamento linguistico e scena internazionale in "Un ressemblance"', in: G. Baldassarri & S. Tamiozzo (a cura di), *Letteratura italiana, letterature europee*. Atti del Congresso Nazionale dell'ADI (Padova, Venezia, 18-21 settembre 2002), Roma, Bulzoni, 2004, pp. 601-617.

<sup>5</sup> Per esempio nei confronti di Paolo Renaldi, figura centrale di *Decadenza* (Milano, Treves, 1892), come fa notare (calando forse un po' sul disamore nei confronti del personaggio) E. De Troja Checcacci in *L'Amico di Robert. Luigi Gualdo e la sua opera narrativa (1844-1898)*, Pisa, Giardini, 1990, p. 113.

<sup>6</sup> Madrignani, 'I romanzi francesi di Luigi Gualdo', cit., p. 354.

sradicamento, straniamento, forme diverse di alienazione fra l'individuo e l'altro da sé (paesaggio, consorzio umano, istanze esistenziali, politica,<sup>7</sup> dinamica di produzione e consumo, passioni contrastanti) sono al centro della scrittura di un intellettuale per l'appunto *déraciné*, italo-francese sul piano linguistico, biografico, culturale e letterario soprattutto, ma ben al di là, 'cosmopolita' (nel senso del termine reso celebre dal romanzo di Paul Bourget, *Cosmopolis*, del 1892, ma secondo un concetto di pan-europeismo già anticipato da Gualdo diversi anni prima) e in fin dei conti artisticamente apolide. Scrittore italiano in Francia, e in lingua francese, francese in Italia, e scrivente in italiano, *passéur* letterario e artistico fra i due paesi (traduce Coppée e Montesquiou in italiano, Verga in francese, fra l'altro, nonché si autotraduce), Gualdo gode in entrambi i Paesi di una solida reputazione di mestierante delle lettere, parzialmente affiliato ma non assorbito dalla scapigliatura nell'un caso, vicino ma non del tutto identificabile con il *roman psychologique* nell'altro. Il 'bistilismo' notato da Madrignani<sup>8</sup> è evidente fin da una lettura superficiale della sua opera.

A suo agio in entrambe le lingue, la "bilancia culturale" ed espressiva di Gualdo pende nondimeno dalla parte della lingua e della letteratura francesi, e se la sua espressione in tale lingua risulta perfettamente mimetica e non marcata,<sup>9</sup> la sua opera italiana, anche quella matura, si caratterizza per i numerosi calchi sul francese<sup>10</sup> che ne fanno una vera e propria cifra stilistica. Tale componente prettamente espressiva si riflette in maniera molto netta sulle tematiche al centro delle opere di Gualdo, che hanno anch'esse (sempre all'insegna di un autobiografismo marcato) a che fare con problemi di sradicamento e non appartenenza. E se la 'franco-italianità', sotto forma di incontri o amori fra personaggi di questi due Paesi, viaggi di francesi in Italia e di italiani in Francia con gli immancabili problemi di intercomprensione, proiezioni volta a volta filofrancesi o misogalliche, italo-filia e stigmatizzazione dei *mores* della Penisola, sono sicuramente le dimensioni preminenti, il mondo che Gualdo ritrae è in realtà più vasto, all'insegna proprio di quel cosmopolitismo succitato. Ma se il quadro binazionale e biculturale si allarga, parallelamente avviene per il senso di non appartenenza, che si fa così, da sradicamento, condizione esistenziale di tanti dei suoi personaggi (e dell'autore stesso).

### Proiezione ideale vs realtà

La principale modalità in cui si nota questo scarto è nella focalizzazione adottata da Gualdo, spesso ravvicinata a un solo personaggio sia nelle novelle che nei romanzi, nella non coincidenza e anzi nella scissione fra dimensioni ideale e reale del personaggio stesso. Vediamo meglio come tale istanza si esplica in alcune novelle italiane e francesi di Gualdo, con qualche cenno ai romanzi *Decadenza* e *Une ressemblance*.

Nella *Gran rivale*, che apre la raccolta delle *Novelle* del 1868 e che ha al proprio centro il conflitto fra passione amorosa e artistica in una dimensione di adulterio 'legittimata' dalla fuga di Emilia dal marito, è centrale la discussione sulla felicità dei personaggi, la quale è inconsciamente ma non meno tenacemente ricercata dai due protagonisti, Emilia e Alberto, affinché essa agisca da contravveleno a una volgare vita borghese in cui è immersa lei, e a una vocazione fino ad allora sterile all'arte in quello di lui. Già all'inizio della passione fra i due, soprattutto nella coscienza di Emilia

---

<sup>7</sup> Così Madrignani parla, a proposito della conclusione di *Une ressemblance*, di 'estraniamento dalla vita sociale, da ogni dimensione politica' (Ivi, p. 355).

<sup>8</sup> Ivi, p. 351.

<sup>9</sup> Ibidem e de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., *passim*.

<sup>10</sup> Alcuni dei quali sono elencati nell'*Introduzione* di C.A. Madrignani dell'edizione mondadoriana da lui curata di *Decadenza* (1981), in particolare pp. 22-23.

avviene un ribaltamento tra sogno e realtà, poesia e prosa, in cui la dimensione ideale prende il sopravvento su quella reale: 'Il suo sogno roseo si era infrante le ali contro ciò ch'ella credette la realtà, ed ora si accorgeva, col cuore traboccante da un'ebrezza indicibile, che la prosa della realtà poteva essere falsa e vera invece la poesia del sogno'.<sup>11</sup> La percezione del passato, del presente e del futuro viene così rivissuta *sub specie passionis*. Il sentimento nuovo che prova Emilia - e che è anche il suo primo contatto con il mondo dell'arte, dalla convivenza con il quale il personaggio uscirà prima mutato, quindi distrutto dalla 'gran rivale' - muta interamente il rapporto con la vita vissuta e con quella a venire:

La luce in cui si è avvolti e che ha già potuto col suo raggio illuminare il passato e farne scordare le noie trascorse, comincia a gettare pure un raggio dorato sulla strada che ne si stende dinnanzi e crediamo allora all'avvenire fulgente di chiarore proprio mentre è solo rischiarato dall'irradiazione dell'ora presente.<sup>12</sup>

Le convenzioni sociali ovviamente fanno sì che la relazione extraconiugale fra i due non possa "ufficializzarsi" senza ostacoli, in particolare indotti dalla dimensione borghese in cui Emilia si trova immersa. Anzi, la narrazione sottolinea a diverse riprese che, viceversa, il mondo degli artisti si caratterizza per una certa apertura. Questa è del resto una costante, probabilmente un po' ingenua, della rappresentazione che Gualdo ci fornisce dei *milieux* artistici. Ferma restando la conoscenza profonda che egli ne possedeva, non possiamo fare a meno di pensare che nei numerosi quadri d'ambiente artistico in cui lo scrittore insiste sulla bonomia, l'accoglienza e l'assenza di pregiudizi, specie del mondo dei pittori *bohémians*, sia altrettanto presente una forte idealizzazione da parte dello scrittore. Sistematicamente gli artisti sono rappresentati come una razza a parte, degli *happy few* che, se non per il talento, si contraddistinguono per la magnanimità o - per esempio nel caso del fratello del protagonista di *Decadenza*, pittore per l'appunto - financo per la capacità a reggere le sorti di una famiglia traballante a causa dell'inerzia del marito, borghese e non artista, che avrebbe l'ambizione di dirigerla. Nel mondo di Gualdo, del resto, i non artisti invidiano gli artisti per molteplici ragioni. Se spesso ciò avviene in virtù del rapporto privilegiato che costoro intrattengono con la bellezza, e in particolare con la capacità di crearla, sembra che a sedurre Gualdo sia anche la dimensione di interiorità che li caratterizza, oltre alla profonda alterità nei confronti dei comuni mortali. Basti qui l'esempio che troviamo alla conclusione di *Une ressemblance*. La maniera in cui Maurice, il protagonista, si rivolge all'amico pittore Albert è assai significativa: 'Je vous ai toujours enviés [...] vous autres qui marchez dans la vie sans rien lui demander, satisfaits comme vous êtes par votre monde intérieur, par la poursuite d'un but incompris de la foule, par les joies suprêmes et divines de la création'.<sup>13</sup>

Ma torniamo alla *Gran rivale*. Per le ragioni sopra esposte, Emilia necessita di una grande forza per indursi ad abbracciare quella dimensione dell'ideale, in particolare accettando il lungo ripudio da parte della famiglia d'origine (e di quella acquisita). Le incertezze sono molte, la scissione tra passione e dovere lancinante, tanto che avviene tra i due una prima rottura, a seguito della quale Alberto sente l'inanità della felicità della passione - come già, attraverso lo scacco estetico, aveva sentito l'inconsistenza del fervore artistico:

---

<sup>11</sup> L. Gualdo, *Romanzi e novelle*, C. Bo (a cura di), Firenze, Sansoni, 1959, p. 15.

<sup>12</sup> Ivi, p. 18.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 396-397.

Avere travisto una felicità che gli sembrava completa, avere diffidato e temuto, poi irresistibilmente attirato non aver potuto più lottare, e appena accortosi che il disinganno aspettato e temuto non giungeva, appena di essersi felicitato della propria debolezza, vedere d'improvviso cadere tutto l'edificio di felicità come un mazzo di carte al primo urto.<sup>14</sup>

Questo 'castello di carte' si rivela essere nella novella più solido di quanto Alberto tema, tanto è vero che, passato poco tempo, Emilia decide infine di abbandonare la famiglia e di fuggire con lui. La scena dell'allontanamento notturno in carrozza è un esempio efficace di come ideale mentale e paesaggio circostante possano avere, per il personaggio gualdiano, una valenza antitetica e compresente. A distanza di poche righe infatti, 'le cose bellissime e illusorie dei sogni che loro attraversavano la mente si univano alla splendida realtà di ciò che vedevano davvero', e 'Il sole calava lentamente dietro le cime dalla parte opposta, e mentre l'ombra invadeva tutto tristemente a poco a poco, la gioia si alzava e cresceva nei loro cuori'.<sup>15</sup>

La sostituzione della dimensione ideale a quella reale, la consolazione nell'ombra riposante benché triste, e l'onnipresente pittoresco ogni volta che Gualdo indugia in una descrizione paesaggistica preludono a un progressivo assopimento della 'gran rivale' nella coscienza di Alberto. L'incontro con un amico di lunga data, poeta, e, parallelamente, l'affievolimento della passione che lo lega a Emilia (ma non di quella della donna nei suoi confronti) risvegliano a distanza di tempo la velleità artistica di Alberto, e la 'gran rivale' ottiene così di estraniare i due amanti uno dall'altra, portando l'uno al trionfo nell'arte (non più nella pittura, ma in letteratura), l'altra alla malattia e alla morte. Una morte che, cinicamente, libera l'artista da ogni vincolo, e l'arte dalla rivale. Ma è il nodo concettuale di questo decorso forse prevedibile che ci interessa di più. Quando già la rottura si profila, il narratore - la cui voce appare in questa novella più distante rispetto alla norma di Gualdo - argomenta sul fatto che l'amore possa trovar posto nell'animo umano solo se vi risiede come unica passione, in questo caso contrapposta all'arte:

S'egli fosse stato occupato, contento di sé per quanto possibile, ardente nel proseguire il suo ideale che gli fosse sembrato di poter raggiungere, animato dall'amore assorbente dell'arte - quanta maggior forza avrebbero avuto i consigli freddi contro le aspirazioni vaganti del cuore, come avrebbe saputo più ponderatamente prendere un partito, come avrebbe acquistato vigore, con quel possente ausiliare dell'arte, la voce che accennava ai doveri di società, al pericolo, alla dura responsabilità che stava per assumere, alla possibilità di un cambiamento, alle difficoltà e alla lunghezza della via che l'amore gli consigliava d'intraprendere. Ed è certo che l'amore vinse perché era solo. Tutto quel bisogno di azione che era in lui, tutte le deliranti aspirazioni che era stato costretto di togliere dal campo dell'arte, tutti i suoi desideri erano stati rivolti nella via che unica gli si era aperta trionfalmente dinnanzi, via dolce e coperta di rose, una di quelle vie alle cui attrattive maliarde è ben difficile resistere, specialmente quando non se ne vede un'altra. Perfino la sua ambizione, la brama di gloria, si era tradotta in amore.<sup>16</sup>

Il trionfo dell'amore è reso possibile dalla momentanea uscita di scena della rivale. Fosse stato maggiormente focalizzato sulla propria ambizione artistica, da un lato Alberto non avrebbe ceduto alla passione per Emilia, e dall'altro, soprattutto, mai si sarebbe fatto carico delle responsabilità, specie sociali, che la condotta anticonformista della coppia ha indotto. Come nel caso citato sopra della percezione

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 21. Cfr., per un assunto simile, l'*incipit* della traduzione fatta da Gualdo del sonetto di Montesquiou *La Virtualité d'une minute heureuse*: 'La virtualità d'un sol felice istante/ Non è bastante forse per farci perdonare/ Alla vita in delirio, affamata e straziante/ Che ne promette tutto e nulla poi sa dare?'. Riprodotto in de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 333.

<sup>15</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., rispettivamente pp. 26 e 25.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 36-37.

di Maurice in *Une ressemblance*, abbracciare l'arte è spesso anche, per Gualdo, liberazione dai vincoli della società.<sup>17</sup>

In una novella più tarda, *Une aventure vénitienne* (1886) (autotraduzione francese dell'*Innamorato di Venezia*, dello stesso anno), questo processo di scacco iniziale (situato in un'epoca che precede l'azione, come nella *Gran rivale*) e successiva redenzione ha un legame forte nei confronti della profonda e apparentemente irrimediabile estraneità del paesaggio, e della successiva domesticazione di esso da parte del personaggio. Il viaggiatore francese Jules Lebrun, sommamente spaesato al suo primo arrivo a Venezia, finirà per attaccarsi morbosamente alla città (tematica topica, da Maurice Barrès a Thomas Mann) e, conclusione sorniona della narrazione, ne diverrà una sorta di guida turistica, non per mestiere ma per passione. Fin dalla prima passeggiata in gondola, è l'ingresso in un mondo assolutamente altro, dove, in particolare, diverse epoche si sovrappongono, ma in cui domina il passato. Così è dei suoi abitanti, del resto. La prima fanciulla che vede dalla gondola: 'Cette jeune fille ne lui parassait pas pouvoir vivre de notre vie moderne'.<sup>18</sup> La stessa sensazione di profonda estraneità lo coglie di fronte agli edifici, in particolare per il lavoro dell'immaginario che egli vi compie: 'il repeuplait souvent, en imagination', la città dei suoi abitanti ai tempi dei fasti della Serenissima.<sup>19</sup> O ancora: 'Il s'arrangea, lui aussi, en imagination, une vie idéale dans ce petit palais [...] où tant de regards fatigués se sont tournés avec un désir mêlé de regret'.<sup>20</sup>

Sono la solitudine totale, l'isolamento e l'impossibilità completa di comunicare che accentuano in Lebrun questo carattere di spettatore della vita, di cui, privo di ogni titanismo, egli si sente perfettamente pago (a fasi alterne, in realtà, perché 'l'étrangeté devient monotone' dopo un po'),<sup>21</sup> in quanto

sa propre vie à lui semblait se fondre dans la vie universelle, - ses idées, perdant le contour et la forme, n'étaient plus que des images de couleurs, se déroulant en lui - comme les harmonies bizarres de ce couchant devenaient presque des pensées de l'infini.<sup>22</sup>

La solitudine lo incoraggia a queste forme di contemplazione, ed egli se ne compiace, diversamente da una volontà di condivisione che lo avrebbe animato nel caso dell'incontro con 'des beautés plus banales'.<sup>23</sup> Certo, questa sintonia si crea anche in funzione del carattere del personaggio e del suo trascorso esistenziale. La vita di Jules Lebrun, come quella di tante altre figure di Gualdo, è 'à ajouter au nombre incalculable des vies manquées'.<sup>24</sup> Il narratore è in questo lapidario: 'Rien ne lui avait jamais réussi'.<sup>25</sup> Cresciuto - in maniera non dissimile da Alberto della *Gran rivale* - con una reputazione puramente putativa di genio, Lebrun, ancora indeciso nondimeno in quale arte cimentarsi, sembra destinato ad arricchire la schiera di quegli artisti come il pittore balzachiano dello *Chef d'œuvre inconnu*. Un velleitario che, non privo di senso comune nonostante le premesse, 'pensa que le meilleur moyen de savoir à quoi s'en tenir serait de faire quelque chose'.<sup>26</sup> Ma basta un tentativo di "scalata" della

---

<sup>17</sup> Non sempre, tuttavia. Basti pensare alla follia indotta dall'arte nella novella *La scommessa*, dalla medesima raccolta, o ancora al caso più complesso di *Allucinazione*, che vedremo in seguito.

<sup>18</sup> Gualdo, *L'innamorato di Venezia/Une aventure vénitienne*, a cura di J.-P. Bertrand & L. Curreri, Cuneo, Nerosubianco, 2009, p. 39.

<sup>19</sup> Ivi, p. 47.

<sup>20</sup> Ivi, p. 46.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, p. 42.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ivi, p. 39.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

muraglia della letteratura perché Lebrun desista, e si senta attanagliato da un incoercibile abbattimento. Questa malattia dell'immaginario trova la sua cura appunto a Venezia, nella quale giunge senza aver troppo idea di quanto restare, vi dimora per inerzia ('il avait voulu partir par ennui, mais que ferait-il autre part?'),<sup>27</sup> e alla fine decide, tranne un breve rientro in Francia dopo l'immanicabile amore andato a monte, di stabilirvisi definitivamente. Anche questo amore veneziano ha la sua parte nel superamento del sentimento di estraneità e dell'acquisizione del diritto di cittadinanza nel mondo ideale: 'la charmante créature à ses côtés [...] ne lui parassai[t] que comme un complément de son rêve'.<sup>28</sup> Zanze, la ragazza al cui capezzale Lebrun veglia per lunghi giorni e che, guarita, sarà con lui finché un lord inglese più facoltoso non la porterà via, è dunque parte integrante del sogno e della *féerie* creata dalla città. Ed è solo l'umile condizione sociale di lei e quella non abbastanza facoltosa di lui per contentare Zanze che provocano l'abbandono di quello che sembra un sentimento sincero (pur in quel gioco di specchi carnevalesco che la città provoca, come si vedrà in seguito). Così Zanze: 'si j'étais une grande dame, je lui dirais de m'épouser; si j'étais reine, je le couvrirais d'or et de pierreries et je lui donnerais la première place dans mon palais...'.<sup>29</sup> Tuttavia, il senso vero dell' 'avventura veneziana' di Lebrun è quello del superamento di una condizione, che si sarebbe detta esistenziale e inalienabile, di spaesamento. Il *déclis* nella sua postura rispetto ai luoghi e ai suoi simili avviene quasi senza transizione, per un'evoluzione del suo rapporto nei confronti della città: 'il se sentait chez lui, et ce sentiment lui paraissait tout nouveau'.<sup>30</sup>

Altra novella interessante dello stesso giro di anni è *Un rendez-vous* (1890), in cui, come nell'*Aventure vénitienne*, benché a ruoli alterni, si tratta di una coppia di personaggi, una francese (*la comtesse de Sontanges*) e uno italiano (Luciano Ricciardi, poeta). Qui entrambi sono fortemente caratterizzati dall'alterità nei confronti del resto del consorzio umano. Già l'incontro a Baden fra i due, ancora ignari l'uno dell'altra, di qualche anno prima rispetto all'epoca dell'azione, in un alberghetto rustico, è descritto come 'la rencontre de deux habitants d'un même monde dans une autre planète'.<sup>31</sup> La sconosciuta ammirata in una sera lontana e la contessa che si intrattiene con lui in conversazione all'inizio della novella si fondono nella percezione del poeta nella medesima figura composita, una e bina. Un elemento chiave e il vero e proprio *deus ex machina* della novella è il caso, 'le hasard',<sup>32</sup> che porta l'incontro intimo fra i due a una costante dilazione. Ma questo stesso 'hasard' (concetto inizialmente neutro) subisce una evoluzione nel corso della novella, e volta a volta, nella riflessione di Ricciardi, diventa 'mauvais sort'<sup>33</sup> (benché con un risvolto comico che mostra la disillusione tipica del personaggio di Gualdo), 'fatalité',<sup>34</sup> e persino una 'suite de hasards',<sup>35</sup> una 'malice du sort', una 'jettatura';<sup>36</sup> o ancora, la narrazione insiste sulle 'étrangetés de son sort'<sup>37</sup> e sul 'rêve éveillé' in cui Ricciardi ha la sensazione di vivere.<sup>38</sup>

Figura altresì enigmatica è *la comtesse de Sontanges*, composita e sfuggente, perché al contempo: 'Elle semblait résumer les corruptions de différentes époques et

<sup>27</sup> Ivi, p. 54.

<sup>28</sup> Ivi, p. 62.

<sup>29</sup> Ivi, p. 54.

<sup>30</sup> Ivi, p. 58.

<sup>31</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., pp. 336-337.

<sup>32</sup> Ivi, p. 337.

<sup>33</sup> Ivi, p. 338.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ivi, p. 340.

<sup>36</sup> Ivi, p. 341.

<sup>37</sup> Ivi, p. 343.

<sup>38</sup> Ibidem.

deviner celles de l'avenir'.<sup>39</sup> Ma anche 'n'était [pas] capable de se dévouer toute entière dans une abnégation complète'.<sup>40</sup> Bifronte come lo è, del resto, la villa presso Evian dove dovrebbe avvenire finalmente l'incontro intimo fra i due, e che invece diventa il teatro della condivisione, da parte della contessa, del dolore per la perdita prematura della figlia (il che fa scoprire al lettore l'insospettato lato materno della figura medusea). La villa, 'si gaie extérieurement, devenait lugubre à l'intérieur'.<sup>41</sup> Ma per chi ancora non sa cosa lo aspetta e pregusta un momento di passione, essa sembra anche un appartamento parigino, pare 'faite pour des amours modernes'.<sup>42</sup>

Un altro esempio della casistica dello straniamento e dello spaesamento nelle novelle di Gualdo mi pare quello di *Allucinazione*, sempre dalla raccolta del 1868. Ritroviamo qui l'ennesimo artista, un clavicembalista, tutto in preda alla propria arte, che conduce un'umile esistenza (copia spartiti per sussistenza, ma mano a mano che la narrazione progredisce e che il demone della musica si impadronisce di lui, lo farà sempre meno). La tirannia della composizione lo porta progressivamente a isolarsi dal mondo, anche a ricusare il solo amico che ha, a rinunciare alla propria igiene e a nutrirsi, a privarsi di sonno. Tale monomania ha del resto la conseguenza, da un lato, di pervertire la sua arte e quasi di snaturare il suo talento - le sue composizioni sembrano essere un alternarsi di tocchi geniali, di passaggi triviali e di altri incomprensibili - la degenerazione progredisce; dall'altro, quella di autoconvincersi della propria grandezza artistica e del valore delle proprie composizioni. L'alienazione lo porta inevitabilmente a essere preda di allucinazioni che trasfigurano la realtà in modo simile a quello dell'avventuriero veneziano, ma in una cifra, qui, molto più portata alla tragicità della situazione:

La voce stridula del suo vecchio cembalo scordato gli riusciva dolce ed armoniosa come quella d'un Érard affatto nuovo. Ed il mobile sdrucito e frusto gli sembrava rilucente e perfino, di tanto in tanto, come vagamente ornato qua e là e ricco d'intarsiature e d'intagli. Il cielo grigio gli pareva luminoso e se un tenue e smorto raggio di sole penetrava nel suo abituro, gli pareva che ogni angolo fosse vivamente rischiarato e che una luce quasi divina lo inondasse. Guardandosi nello specchio rotto che era presso al letto si trovava bello. La paglia delle sue sedie figurava nella sua immaginazione il raso e il damasco, le macchie dei muri erano dorature, le ragnatele erano trine. La sua fantasia riscaldata gli faceva intravedere dubiosamente grandi tende di mussola; ed un ammasso di vecchi libri e carte e cose senza nome rotte e gettate, accatastate in un angolo, erano per lui una ordinata piramide di oggetti d'arte, di carte rare e di ninnoli preziosi.

In mezzo a tali visioni, a così bizzarre allucinazioni non era da stupirsi se come era per li suoi occhi splendido il suo tugurio, fosse anche divina per le sue orecchie la sua musica, oramai pur troppo! debole e senza senso...<sup>43</sup>

La novella è del resto uno dei pochi testi di Gualdo in cui abbiamo dei protagonisti "brutti". In particolare Maria, l'umile vicina di casa, né graziosa, né intelligente, né ben educata, ma, insiste il narratore, che ha come proprio tratto caratteristico la grande bontà; innamorata del clavicembalista e della sua musica, quest'anima semplice subisce una trasfigurazione simile a quella della stanza del protagonista, sempre in virtù delle allucinazioni di lui. Ancora con un'analogia rispetto alla Zanze dell'*Aventure vénitienne* ma con cifra mutata, anche qui siamo di fronte a una sorta di principessa, la cui visione beatifica coincide con la nascita dell'amore in Guglielmo, il clavicembalista alienato:

---

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ivi, p. 342.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., pp. 204-205.

Udì un sospiro dietro di sé, si voltò e vide Maria. La guardò lungamente e fisso. Allora, come gli pareva splendida la sua stanza oscura, come gli era sembrata sublime la sua musica debole, vide la misera creatura sotto una luce nuova e visionaria; quei lineamenti contorti gli parvero regolari, quelle spalle curve le vide cadenti e rotonde, quell'occhio incavato lo abbagliò, quel corpo gli si mostrò perfetto, quelle vesti lacere e disordinate gli apparvero ricche ed eleganti. Nella povera Maria, sempre sdegnata, della cui idolatria non si era mai accorto, trvide la donna sognata mille volte e non trovata mai. Con lo sguardo acceso, col cuore palpitante, sentendosi per tutto il corpo un brivido arcano; non come se il suo sguardo si fosse falsato, ma come se un velo gli fosse tolto dagli occhi - cadde a' piedi della fanciulla stupita e felice e le disse, come avrebbe detto ad una Venere fatta mortale che gli fosse apparsa, prorompendo in un torrente di parole disordinate, tutto l'amore ch'era stato lungamente represso nel profondo dell'anima sua!<sup>44</sup>

Lebrun diventa guida turistica a Venezia, Guglielmo sposa Maria e sembra che entrambi vivano contenti. Ma in ambo i casi - specie in quest'ultimo - l'*happy end* è anche un evolvere dell'illusione alienata che diviene condizione permanente. Ma come nella *Gran rivale*, tema cruciale è anche qui la ricerca della felicità, che poco importa se debba coincidere con una forma di follia e financo con il solipsismo artistico.

A questa casistica può essere ricondotta anche un'altra categoria centrale nell'opera di Gualdo, quella dello *spleen*, che merita un trattamento a parte.

### **Spleen**

Benché gli esempi possibili siano davvero innumerevoli, mi pare che i casi più significativi di presenza dello *spleen*, questa forma di straniamento che è così tipica dell'epoca, negli scritti di Gualdo, siano il romanzo *Decadenza* e, di nuovo, *Une aventure vénitienne*.

Il romanzo è un vero studio di costume sullo *spleen* - trattato non semplicemente secondo la *vulgata* baudelairiana, ma con la sensibilità ancor più preziosa del parnassiano Gualdo, discepolo di Théophile Gautier. Celebre è l'apertura: 'Nel teatro della Scala regnava la noia - una noia particolare anche per quella stagione poco allegra'.<sup>45</sup> Mal di vivere, estraneità di fronte allo scorrere dell'esistenza da cui ci si sente esclusi, dissociazione della coscienza rispetto alle azioni compiute o, più spesso, che è impossibile compiere, apatia, abulia, ecco una succinta fenomenologia della decadenza di Paolo Renaldi, il protagonista. Certo, possiamo vedere pure, in *Decadenza*, un percorso ad arco, dapprima ascendente, della carriera avvoctizia e politica di Paolo, non privo di fasi che sembrano caratterizzate da un'elevazione anche spirituale e da ripetuti ritorni di un certo candore etico. Ad esempio, compiuto l'abbandono di Silvia, Paolo si sente trasformare in 'uomo di azione soltanto'.<sup>46</sup>

Proprio la parola chiave, 'decadenza', è nondimeno il filtro principale attraverso cui va letta la parabola esistenziale di Paolo, e la narrazione è attenta a studiare le fasi del decorso di tale decadenza. Rientrato con l'intenzione di riprendere i suoi doveri professionali e familiari dopo il pellegrinaggio allucinato fra Aix-les-Bains e Nizza alla ricerca dell'evanescente Silvia riapparsa nella sua vita, ad apertura di capitolo il romanzo ci dice perentorio: 'In non molto tempo la decadenza fu completa'.<sup>47</sup> E da quel momento in poi decadenza e noia si sovrappongono ormai in

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 206.

<sup>45</sup> Ivi, p. 909.

<sup>46</sup> Ivi, p. 990.

<sup>47</sup> Ivi, p. 1088. Speculare alla decadenza di Paolo è quella del fratello pittore, ma le traiettorie sono opposte. Se quella del protagonista è discendente e inesorabile, il fratello si riprende e fungerà da nume tutelare del focolare abbandonato dal primo.

modo inscindibile. L'indefesso lavoratore e carrierista cade in preda alla vacuità dell'esistenza che attanaglia molti personaggi di Gualdo a seguito di un abbandono o altra delusione amorosa - come è il caso di Maurice di *Une ressemblance* - o artistica. Paolo 'cominciò una esistenza di noia, di una noia che non avrebbe mai creduto, prima, possibile, che sorpassava quanto avrebbe saputo immaginare. Ogni giorno scendeva un gradino di più nella scala della decadenza'.<sup>48</sup> La sensazione che la vita non gli appartenga più, quella di estraneità da se stesso, sostituisce progressivamente nel corso del romanzo la frequente sensazione provata da Paolo di imbarazzo, inadeguatezza nei confronti di determinati ambienti - i *casinos*, e il bel mondo in generale, in cui si sente un *parvenu* privo di maniere -, quasi come se l'apatia ne fosse la via d'uscita. Paolo guarisce dagli accessi di frenesia disperata che caratterizzano la sua discesa lungo la china della decadenza, e la conclusione del romanzo è all'insegna di una noia fatta di attesa,<sup>49</sup> di una *routine* che Paolo - che aveva preso il ritmo della monotonia allorché era lavoratore indefesso, e ne aveva fatto il proprio *habitus* mentale - ricostruisce pur nella vita nomade cui si dà una volta liberatosi dalla famiglia; nondimeno 'viveva macchinalmente'.<sup>50</sup>

Compiuta la decadenza, esauratosi lo *spleen*, il personaggio subisce una sorta di regressione infantile, la demenza diventa pacifica e rassegnata, il barlume di speranza di questa storia che ne è sostanzialmente priva è costituito dalla possibilità di riacquistare un certo gusto per il solo fatto di essere vivi: 'Gli pareva di essere convalescente di una di quelle malattie di languore, che fanno apprezzare la vita per sé, nelle sue più semplici manifestazioni quotidiane'.<sup>51</sup>

Un percorso analogo, con la medesima semi-redenzione finale, di nuovo 'in tono minore', è quello di Lebrun nell'*Aventure vénitienne*. Artista velleitario rimasto scottato da infruttuosi tentativi letterari, lo abbiamo visto, la sua parabola esistenziale, riassunta in poche righe di caratterizzazione, non ha nulla di eccezionale, se non questa privazione dell'arte che fa l'infelicità di tanti personaggi di Gualdo. L'antefatto è quello di uno scacco artistico seguito da un tentativo di impiego nel commercio che gli rivela l'inermità di una vita a orari fissi e lontana dall'arte, cui si affianca un brevissimo e sventurato matrimonio. La separazione dalla moglie - anche in questo caso, soluzione del legame alla famiglia e al malessere - inducono Lebrun a partire per 'flâner'.<sup>52</sup> Come il duca Giorgio dell'omonima novella di quasi vent'anni prima, che parte per la Spagna alla ricerca di un cambiamento che lo faccia uscire dalla noia, del resto, ma Lebrun si distingue da questi per la natura stessa del suo *spleen*: nel *Viaggio del duca Giorgio* (altro apolide) esso deriva da una vita facile e caratterizzata da un soddisfacimento di esigenze e capricci che portano a uno *spleen* estenuato, mentre nel secondo è un non saper che fare più autentico, derivato da una scappatoia infine trovata a una vita che aveva preso una direzione non voluta e forse non scelta. Per Lebrun, poi, è la città stessa a emanare questo costante *spleen*. Soggetto a variazioni, certo - specie a seconda del tempo atmosferico, che influenza i colori della città a cui il turista è sommamente sensibile -, a volte 'son spleen tranquille se changeait en souffrance'.<sup>53</sup> Specie nella sequenza in cui egli non sa decidersi a lasciare Venezia, quasi una Dublino joyciana vista come un 'center of paralysis'. Perché l'amore sconfinato di Lebrun per Venezia - di cui si accorgerà soprattutto nel corso del breve rientro in Francia - non è esente da un'insofferenza proprio nei confronti di ciò che fa di Venezia Venezia:

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 1115.

<sup>49</sup> 'Aspettava' è l'ultima parola del romanzo (Ivi, p. 1130).

<sup>50</sup> Ivi, p. 1120.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Gualdo, *L'innamorato di Venezia/Une aventure vénitienne*, cit., p. 40.

<sup>53</sup> Ivi, p. 47.

un spleen tout spécial s'empare de vous, et de violents désirs vous prennent de paysage et de civilisation moderne et raffinée: vous voudriez être transporté dans des endroits pleins de verdure et de fraîcheur, sous de grands arbres mouvants, à l'horizon lointain - ou bien au milieu du tumulte d'une capitale. Et, cependant, vous sentez qu'il est difficile de partir.<sup>54</sup>

La fanciulla intravvista nel corso della prima passeggiata in gondola è tipicamente veneziana proprio in quanto sembra non appartenere al mondo moderno; le descrizioni della novella insistono esclusivamente sui cromatismi dell'acqua e della pietra (il Palazzo ducale, a esempio, è un 'rêve pétrifié', le cui arcate si caratterizzano per la loro 'sveltesse féérique'<sup>55</sup>), tanto che la gita al parco che Lebrun compie con Zanze ci fa entrare in un mondo completamente diverso, dove, se vi si trova della vegetazione e gli aromi sono diversi dal puzzo spesso avvertito in città, si capisce che si è usciti da Venezia, e che in qualche modo l'incantesimo è rotto e si è di nuovo padroni di sé, e liberi di lasciare la città.

### **Figure del cosmopolitismo: luoghi come *décors* di teatro, stanze d'albergo**

Un'altra caratteristica saliente della Venezia dell'*Aventure* è quella della dimensione teatrale della città e dei suoi abitanti, la cui insistenza nelle descrizioni contribuisce a rafforzare la componente surreale dell'inserimento del personaggio nell'ambiente. Certo, la stereotipia di questa dimensione è assai elevata nella novella: Venezia, è ribadito più volte, è la città di Goldoni, dei comici dell'arte, del carnevale (oltre che della 'démarche théâtrale' delle donne veneziane),<sup>56</sup> e queste tradizioni in parte sovrapponibili per il carattere comune della maschera servono al narratore - vicino a Lebrun - come chiave di lettura per la descrizione di una serie di tipi in cui il protagonista si imbatte (ma anche, talvolta, di coloro che hanno un ruolo più marginale nell'economia del racconto).

La scena teatrale, nondimeno, che Venezia costituisce è fruita più spesso quando la città appare deserta. La prima passeggiata in gondola fa subito dimenticare al protagonista il mondo reale, per farlo entrare nella dimensione del sogno.<sup>57</sup> La descrizione indugia sull'aspetto di una città di sontuosi palazzi deserti e apparentemente abbandonati, dimora di fantasmi nobiliari. Anche il silenzio di Venezia è irreali, tanto che: 'On eût pu croire que la peste avait passé par là',<sup>58</sup> e questo coacervo di sensazioni multisensoriali mai provate fa entrare Lebrun in una dimensione interamente altra. Si verifica in lui una sorta di apertura subitanea dei sensi e dell'intelletto a idee e sensazioni fino ad allora ignote. Questa *summa* del fascino della Serenissima è raggiunta in un momento particolare dell'anno, come la tradizione letteraria ama ricordare: si tratta, in Gualdo, della stessa Venezia autunnale che sarà quella dannunziana del *Sogno d'un tramonto d'autunno* di lì a poco, e qualche anno dopo quella del *Fuoco*. Una Venezia fondale di teatro, del resto: 'Nulle part, la relation entre les choses extérieures et nos pensées n'est aussi étroite, de sorte d'en tournant l'angle d'une maison, la rêverie du spectateur change aussi rapidement que la scène'.<sup>59</sup> Mano a mano che la conoscenza della città si approfondisce, del resto, sembra che il carattere di commedia (così, i campielli sono 'une scène de comédie')<sup>60</sup> tenda a lasciar posto a un altro tipo di *décor* teatrale. Al calar della sera soprattutto,

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 46.

<sup>55</sup> Ivi, p. 45. Ma non è un'attrazione priva di pericolo, in quanto: 'Le rêve pouvait se changer en cauchemar' (Ivi, p. 38).

<sup>56</sup> Ivi, p. 48.

<sup>57</sup> Cfr. ivi, p. 37.

<sup>58</sup> Ivi, p. 44.

<sup>59</sup> Ibidem. Cfr. anche ivi, p. 43 e p. 47, e la città intera comparata a un 'décor de théâtre' (Ivi, p. 60).

<sup>60</sup> Ivi, p. 59.

la scena si fa quella del teatro tragico, di vendette, agguati o di fughe di amanti perseguitate.<sup>61</sup> Analogamente la piazza San Marco è un'immensa sala da ballo a cielo aperto.<sup>62</sup>

Certo, non è un teatro dalla dimensione esistenziale profonda, come a esempio quello della novella *Aveu sans paroles* del 1892, la cui protagonista - in filigrana la Duse - 'n'était pas heureuse et se cramponnait aux joies énivrantes du théâtre qu'elle adorait et qui lui donnerait l'oubli'.<sup>63</sup> Nell'*Aventure vénitienne* l'artificio costituito da questo tipo di *décor* sembra piuttosto, da un lato, obbedire alla tradizione del pittoresco tipico della tradizione del *voyage en Italie*, e dall'altro rispecchiare la condizione di artificialità in cui si sente il *flâneur* che visita Venezia.

Se questa dimensione teatrale che si sovrappone alla realtà e ne fa da filtro va sicuramente messa in relazione con le innumerevoli scene delle opere di Gualdo che si svolgono a teatro - luogo artistico e mondano, la cui importanza per il narratore risiede tutta in queste due componenti -, la natura di artificio, di stereotipia e di insincerità che la caratterizza può utilmente essere messa in relazione con altri luoghi galdiani che presentano le medesime caratteristiche. Penso in particolare alle molte stanze d'albergo che i personaggi femminili delle mondane occupano.

Anzitutto la stanza d'albergo della nomade e cosmopolita Silvia (tale è diventata nel corso del romanzo) a Aix in *Decadenza* è una descrizione magistrale della doppia componente: da un lato il carattere anonimo e banale, dall'altro il tocco della viaggiatrice che tenta di sovrapporsi alla mancanza di personalità del luogo. Paolo, entratovi, nota subito 'uno di quei volgari mobili da scrivere che si trovano spesso negli alberghi'.<sup>64</sup> Ma ninnoli, fotografie, tappeti e altri oggetti 'toglievano a quella stanza un po' della sua banalità'.<sup>65</sup> Ancora: 'Un grande divano coperto di un magnifico broccato rosso, sotto il quale s'intravedeva qua e là la miseria del mobile'.<sup>66</sup> Un tavolino antico 'che anche l'osservatore il più superficiale avrebbe subito indovinato non appartenere all'albergo'.<sup>67</sup> Perché la nomade porta con sé la propria vita intera, sotto forma dei numerosi bauli immancabili che ingombrano l'anticamera o il corridoio, e non essendo di casa in nessun posto, fa della propria casa il luogo in cui si trova a transitare: 'Si capiva che l'abitatrice di quelle stanze soleva, come tutte coloro che vivono di quella vita elegante e nomade, portare con sé tutto ciò ch'era diventato necessario alla sua vita raffinata, alle sue abitudini'.<sup>68</sup>

La stanza d'albergo della *comtesse* di Sontanges della novella *Un rendez-vous* presenta le medesime caratteristiche. Uno spazio anonimo, banale, ma nel quale la contessa ha nondimeno introdotto un tocco grazioso, personale, 'quelque chose de son caractère',<sup>69</sup> in particolare oggetti raccolti nel corso delle sue eterne peregrinazioni. Oltre a ciò, presso la contessa si nota anche un gioioso disordine, femminile potremmo dire, in quanto assai lontano dai disordini trascurati e spleneticici dei personaggi maschili di Gualdo.

Del resto, una figura imprescindibile fra le ipostasi dello straniamento galdiano è proprio questo personaggio cosmopolita, cittadino del mondo e apolide, autoproiezione autoriale. Uomini e donne possiedono all'incirca le stesse caratteristiche, quando hanno questa marca del cosmopolitismo. Anche personaggi di altra tempra, se vi si imbattono, sono in qualche modo contagiati da questa

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 44.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 350.

<sup>64</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., p. 1056.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 1056-1057.

<sup>67</sup> Ivi, p. 1057.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 339.

irrequietezza, cercano ‘la minute d’un bonheur passager’ come nell’*Aveu sans paroles*.<sup>70</sup> Proprio la donna di questa novella sembra possedere tutte le caratteristiche della nomade e spaesata, ‘revenue de tout’.<sup>71</sup> Persino nella lingua: ‘l’indéfinissable accent cosmopolite [...] se révélant dans certains mots’.<sup>72</sup> Anche il cosmopolitismo nomadico come fenomeno non necessariamente incarnato da un personaggio interessa Gualdo. Si tratta di una forma meno connotata di straniamento, uno dei pochi ‘fenomeni sociali’ presenti nell’opera di Gualdo, che talvolta, come in *Decadenza*, egli tenta di addomesticare alludendo, nella conclusione del romanzo, al fatto che anche gli apolidi com’è diventato Paolo si creano delle abitudini pur nella loro vita sregolata. E proprio Paolo, che vede e vive per la prima volta il cosmopolitismo a Aix,<sup>73</sup> prima di tale esperienza diretta lo sente come una minaccia, un’‘invasione’.<sup>74</sup>

Il cambiamento della visione del personaggio nei confronti del fenomeno è radicale:

Pensava che quando gli era stata rivelata, ad Aix, per la prima volta, una parte della vita moderna cosmopolita e che ne aveva sentito tutta la differenza con la sua vita di prima, egli particolarmente invidiava coloro che, già *blasés* su di essa, sembravano annoiarvisi. Confrontava il suo desiderio provinciale di penetrarvi, con la elegante lassitudine di coloro che già ne avevano così a lungo assaporato, che n’erano sazi e solo persistevano per abitudine, e gli pareva che quello fosse un alto grado di superiorità invidiabile. E adesso - rifletteva - era diventato quasi simile a loro e pur non potendo più togliersi da quella esistenza, già ne era saturo. Ma vi era qualcosa di speciale ch’egli sentiva in quella vita, che certo essi, per quanto gli erano sembrati invidiabili ai primi tempi, non potevano sentire.<sup>75</sup>

### Il personaggio straniato e il tempo

La lotta di tanti personaggi cosmopoliti gualdiani, in particolare delle donne, contro il tempo, mi pare riassumere bene le diverse figure dello straniamento trattate fin qui, sottolineate dal cosmopolitismo e dallo sradicamento. La dinamica con la quale si esplica tale lotta è assai simile nelle varie occorrenze: quasi come nella sapida scenetta della *princesse de Nassau* nel *Temps retrouvé* di Proust, in un primo tempo sembra che la nomade trionfi sul trascorrere del tempo, e in particolare sullo spauracchio dell’invecchiamento, ma sempre accade qualcosa (un trauma, un dolore, un lutto) che ribalta le sorti del conflitto e fa sì che il tempo riprenda tutti i suoi diritti sul personaggio, compresi gli arretrati. Così avviene nella novella *Un rendez-vous*. L’incontro a Roma tra i due personaggi che introduce la promessa e l’aspettativa di un *rendez-vous* intimo mette subito in luce la differenza di età. La *comtesse de Sontanges*, matura, è ingaggiata in una lotta contro l’invecchiamento, e contro il tempo stesso, sul quale sembra avere appunto la meglio.<sup>76</sup> ‘Tous les matins, elle gagnait son pari avec le Temps; et elle triomphait tous les soirs de sa lutte presque inconsciente avec le “monde” auquel elle imposait silence [...]’.<sup>77</sup> Nella chiusa della novella, la vincitrice si muta in ‘une statue de la Douleur’,<sup>78</sup> rivelando infine sia la sconfitta che il tempo le ha impartito, sia la condizione dolente che la forse affettata civetteria aveva tanto a lungo celato. La morte della figlia, infatti, aveva fatto sì che:

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 352.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Ivi, p. 350.

<sup>73</sup> Gualdo, *Romanzi e novelle*, cit., p. 1033.

<sup>74</sup> Ivi, p. 956.

<sup>75</sup> Ivi, p. 1124.

<sup>76</sup> de Montera, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, cit., p. 336.

<sup>77</sup> Ivi, p. 338.

<sup>78</sup> Ivi, p. 343.

en un jour s'était écroulée son indomptable jeunesse. Le poids des années, qui avaient pu à peine effleurer sa beauté insolente, était tombé brusquement sur ses épaules. Une autre, sentant comme elle, en serait peut-être morte; plus forte, elle restait debout, foudroyée. En quelques heures s'était accompli le triste ouvrage que les longues saisons n'avaient pas su commencer; de cette réalité, plus horrible que le plus horrible rêve, elle s'était réveillée vieille.<sup>79</sup>

Morta la donna, rimane solo la madre, 'ignorée jadis, vivant - mutilée - d'une vie déchirante';<sup>80</sup> il viso che il tempo non aveva potuto scalfire, e 'que les larmes avaient défait'.<sup>81</sup> Straniamento e sopravvivenza sono per Gualdo strettamente legati, dato che, quasi a conclusione della novella, il narratore sentenza: 'Une femme qui survivait était une autre'.<sup>82</sup> La dinamica di lotta e sconfitta contro il tempo costituisce senza dubbio la forma ultima dello straniamento del personaggio gualdiano. Tale dinamica, tipica del personaggio spaesato in quanto nomadico (deriva estrema del cosmopolitismo) ingloba anche le figure dello straniamento viste precedentemente, dal momento che, sul piano esistenziale, si tratta di una sublimazione del conflitto fra visione ideale e realtà, e che, dal punto di vista dell'evoluzione del personaggio, la vittoria del tempo sulla presunzione di immortalità - anche sul piano artistico - si trasforma inmancabilmente in *spleen*.

#### Parole chiave

Luigi Gualdo, straniamento, spaesamento, letteratura italo-francese, decadentismo

**Filippo Fonio** è Professore Associato all'Université Grenoble Alpes (Francia). Si occupa in particolare di letteratura franco-italiana (D'Annunzio, Malaparte, Marinetti, Gualdo e scrittori francesi) e di transfert culturali tra i due paesi e le due lingue, di teoria della letteratura (Jolles, Auerbach, la teoria delle forme e la morfologia del testo agiografico), della fortuna di Dante in Francia e in special modo nella cultura popolare, di medievalismo. È cofondatore della biblioteca digitale franco-italiana 'Fonte Gaia' e animatore del blog del progetto.

Université Grenoble Alpes UFR Langues  
Domaine universitaire  
CS 40700  
38058 Grenoble Cedex (Francia)  
filippo.fonio@univ-grenoble-alpes.fr

---

<sup>79</sup> Ivi, p. 344.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ivi, p. 346.

## SUMMARY

### **Estrangement and Out-of-Placeness in the Works of Luigi Gualdo** Characters and places between ideal and reality, cosmopolitanism and uprooting

This paper focuses on the different forms of estrangement and out-of-placeness which can be found in Luigi Gualdo's works. Gualdo (1844-1898) was a prominent writer whose works are influenced by French realism and *Parnasse*, Italian *scapigliatura* and the European decadence and estheticism. Moreover, he lived between France and Italy and he was one of the main *passeurs* between French and Italian literature of his time. This particular condition of the writer is reflected in his works and in particular in the portraiture of his characters, which are often rootless artists and mundane women with a strong component of cosmopolitanism. The aim of this paper is to analyse some of the characteristics and features of Gualdo's characters according to the parameters of estrangement and out-of-placeness. In particular I will focus on the ambiguous nature of the relation between ideal world and reality, of artistic genius and its place in society and the normal world, as well as on more specific topics related to the subject, such as *spleen*, places described as theatrical decors, hotel rooms and feminine nomadic attitudes, cosmopolitanism as both a challenge and an opportunity for the characters. I will conclude on a specific issue regarding the struggle between the estranged character, time, and aging.

## In memoriam Annaserena Ferruzzi

Frans Denissen

Begin december 2020 verscheen op de website van de Amsterdamse uitgeverij Serena Libri, in de rubriek 'Verwacht', een aankondiging van *De vorm van water* van Andrea Camilleri. Het bericht werd voorafgegaan door de volgende dieptreurige en dieptreurig stemmende 'Noot van de uitgever': 'Deze gereviseerde druk van de eerste Montalbano die ik heb uitgegeven is het 92ste boek dat Serena Libri publiceert en tevens het laatste. Met pijn in mijn hart neem ik afscheid van mijn boeken en van mijn lezers. Drieëntwintig jaar lang heb ik met passie prachtige Italiaanse titels naar Nederland gebracht - werk dat nooit verloren zal gaan.'

Het was allemaal heel snel gegaan. Op 23 november had Annaserena Ferruzzi contact opgenomen met Yond Boeke en Patty Krone, in 1999 de vertaalsters van die vroegste Camilleri, met het bericht dat ze het boek wilde heruitgeven en de vraag of ze na al die jaren misschien de tekst nog eens onder handen wilden nemen. Over haar bedoeling - op deze manier een cirkel rond maken - vertelde ze niets. Op 1 december vroeg ze Hilda Schraa, die voor haar bezig was met de vertaling van *Borgo Sud* van Donatella di Pietrantonio, het werk daaraan stop te zetten. Ditmaal vermeldde ze wél de reden: een ongeneeslijke ziekte die haar belette nog nieuwe boekprojecten tot een goed einde te brengen.

Kort daarop vertrok ze naar de stad waar ze in 1940 geboren was en bracht daar de kerstdagen met haar geliefden door. Op 5 januari van het nieuwe jaar verscheen in de Volkskrant het bericht:

*In Ravenna, Italië, is in familiekring  
na een kortstondige ziekte  
op 1 januari 2021 overleden  
Annaserena Ferruzzi  
Onze geliefde Anna,  
onze moeilijke Anna,  
moeder van Daniel en Simona, oma van Matteo.  
Begenadigde gastvrouw en fantasierijke chef,  
strengere docente Italiaans aan de Universiteit,  
oprichtster van uitgeverij Serena Libri  
en onvermoeibare uitgeefster van Italiaanse schrijvers.  
Onze onvergetelijke Anna.  
(...)  
Anna wordt op 8 januari begraven in Ravenna,  
haar geboorteplaats.*

Annaserena - Anna in de omgang - kwam in 1964 naar Amsterdam in het kielzog van haar Nederlandse verloofde, die ze in Ravenna had leren kennen. Ze trouwden er en kregen een dochter en een zoon. Vóór haar vertrek uit Italië had ze in Milaan al Engelse

taal- en letterkunde gestudeerd, en op haar vierendertigste - tien jaar na haar aankomst in Nederland - besloot ze opnieuw te gaan studeren. Ze wilde iets met haar talenpassie doen, maar haar diploma Engels uit Milaan gaf haar geen lesbevoegdheid. Daarom schreef zich aan de Universiteit van Amsterdam in voor Algemene Taalkunde. Ze koos die richting - en niet Italiaanse taal en letteren - ook omdat ze terecht hoopte te komen in het tweede-taalonderwijs voor immigrantenkinderen.

Jaren later, op 21 januari 2007, blikte ze tijdens een alumnidag aan de UvA terug op het parcours dat ze sindsdien had afgelegd: 'Als Italiaanse twintiger had ik nooit gedacht dat ik aan de UvA zou studeren, laat staan dat ik er ook nog zou doceren. Al vrij snel na het begin van mijn studie kreeg ik namelijk een baan aangeboden bij de vakgroep Italiaans, die een native speaker zocht. Ik werd belast met de colleges Italiaanse grammatica en vertaling. Ik had geen Italiaans gestudeerd en moest thuis keihard blokken. Na mijn afstuderen ben ik docente gebleven aan de UvA tot ik toe was aan iets anders.'

Dat andere werd uiteindelijk een uitgeverij: een wereld die haar niet geheel vreemd was, aangezien haar moeder in eigen beheer een paar boeken over hun familiegeschiedenis gepubliceerd had en haar zus een kleine uitgeverij van kunstboeken leidde in Venetië. Terwijl ze nog tot 1999 aan de universiteit bleef werken, ging ze in 1997 van start met Serena Libri. Ze was toen 57, een leeftijd waarop vele anderen besluiten het wat rustiger aan te gaan doen. Als logo, dat op de ruggen van al haar boeken staat, koos ze een bijzonder diertje: 'Een stokstaartje is het. Ik zag ze op safari in Afrika. Daar stonden ze met nieuwsgierige ogen brutaal om zich heen te kijken. Ze zijn in staat om een slang aan te vallen en te doden.' Die vitaliteit, dat is Anna ten voeten uit. En die zelfverzekerdheid: 'Ik heb weinig te vrezen van grote uitgeverijen. Er is wel eens een auteur overgestapt, maar dat beschouw ik als een eer.'

Dit laatste is *cum grano salis* te nemen: in privégesprekken kon ze best bitter zijn als ze het had over auteurs die zij in het Nederlands had gelanceerd en die door kapitaalcrachtiger concurrenten werden 'weggekocht'. Het meest tot de verbeelding spreekt natuurlijk het geval van haar best verkopende schrijver, Andrea Camilleri, die door Prometheus werd overgenomen. Een succes bleek die zet overigens niet, want na vier titels hield Prometheus het voor gezien en kon zij weer doorgaan met haar Montalbano-reeks.

In het kantoor op de begane grond van haar herenhuis in de Vossiusstraat, met zicht op het Vondelpark, runde Anna drieëntwintig jaar lang met onuitputtelijke energie haar unieke eenvrouwszaak. Niet alleen vanuit dat kantoortje trouwens, want zij was een echte globetrotter. In de mezzanine die als logeerkamer dienstdeed, stond een indrukwekkende batterij reisgidsen over alle werelddelen, en ik zal zeker niet de enige vertaler geweest zijn die van haar een e-mail of zelfs een telefoontje met een vraag of een instructie kreeg uit Buenos Aires of Mauritius. Waar ze ook ging, ze nam haar uitgeverij overal met zich mee. In 2003 kwam daar ook nog 'Het tuinhuis van Serena Libri' bij: een trefpunt dat ze liet bouwen in haar riante tuin, waar boekpresentaties en ontmoetingen met Italiaanse auteurs konden plaatsvinden. Ik schreef dan wel 'eenvrouwszaak', en dat was het ook, maar in feite draaiden er altijd enkele tientallen mensen - van proeflezers tot persklaarmakers - om haar heen, die zij met haar bijzondere uitstraling allemaal in de door haar gewenste richting wist te dirigeren: je kon gewoon geen nee tegen haar zeggen. Als er in haar tuinhuis een presentatie was, stonden er altijd wel een paar Italiëminnende dames klaar om een halve dag lang hapjes te bereiden. Daar stond altijd een grote generositeit tegenover: meer dan één vertaler heeft een weekje gratis in een van haar vakantiehuizen in Italië kunnen doorbrengen ('weet je, het staat daar al eventjes leeg, je zou me een dienst bewijzen als je het daar eens gaat verluchten...').

Nu dit avontuur door haar overlijden helaas is afgesloten ('We hebben in overleg met Annaserena besloten geen nieuwe boeken meer uit te brengen,' melden haar nabestaanden op de website van de uitgeverij) kunnen we in haar fonds een drietal krachtlijnen onderscheiden. Er zitten boeken bij van intussen klassiek geworden twintigste-eeuwse Italiaanse auteurs die in Anna's ogen in Nederland tot dan toe verwaarloosd waren (Carlo Emilio Gadda, Renata Viganò, Corrado Alvaro, Domenico Rea, Beppe Fenoglio en vooral Leonardo Sciascia, wiens oeuvre ze bijna integraal uitbracht of heruitbracht) of van wie sommige werken nog in het Nederlands ontbraken (het debuut van Italo Calvino, een vergeten novelle van Italo Svevo). Een tweede lijn is die van Italiaanse prozaïsten die na de Tweede Wereldoorlog geboren zijn en niet of nauwelijks door het Nederlandse publiek ontdekt waren (Marco Lodoli, Alessandro Perissinotto, Marta Morazzoni...). Een derde reeks - met een eigen vormgeving - is die van de Italiaanse giallisti, die hier te lande zo goed als onbekend waren (Camilleri natuurlijk, maar ook klassiekers als Piero Chiara en Giorgio Scerbanenco en recentere detectiveschrijvers als Francesco Recami). Wat de 92 boeken die ze uiteindelijk publiceerde gemeen hebben, is dat zij ze zelf de moeite waard vond. Serena Libri was dan ook geen commerciële onderneming, maar het product van een persoonlijke passie. Vermoedelijk heeft zij heel wat van haar eigen vermogen in haar droomproject geïnvesteerd.

Als een duivel-doet-al begeleidde ze elke ontstaansfase van haar boeken - van de vertaling over de vormgeving tot de marketing - en dat deed ze met een niet aflatend perfectionisme (de 'moeilijke Anna' uit haar overlijdensbericht). Alle vertalingen vergeleek ze zin per zin met het origineel, en ik heb het meegemaakt dat we nog na middernacht via Skype zaten te discussiëren over de interpretatie van een bepaalde passage. Niet alle vertalers vonden deze 'bemoeizucht' even plezierig, mij zelf gaf het een comfortabel gevoel. In elk geval heeft ze heel wat debutanten - in het begin vaak oud-studenten van haar - een kans geboden om zich in de wereld van de literaire vertaling te lanceren.

Haar apostolaatswerk ten bate van de Italiaanse cultuur beperkte zich overigens niet tot de taal en de literatuur. Ook de authentieke (Noord-)Italiaanse keuken wilde ze uitdragen, en dat deed ze niet alleen voor haar gasten aan haar fornuis. Zo publiceerde ze in 1983 samen met haar dochter Italiaanse menu's voor de wintermaanden en zijn er her en der op het internet nog méér recepten van haar hand terug te vinden. Ooit had ze zelfs getwijfeld tussen de oprichting van een restaurant en van een uitgeverij, en het argument dat uiteindelijk de doorslag gaf, was dat het makkelijker is in je eentje een uitgeverij dan een restaurant draaiend te houden.

'Werk dat nooit verloren zal gaan,' luidt Anna's laatste hartenkreet. Het beeld van de Italiaanse literatuur in het Nederlandse taalgebied zal inderdaad nooit meer hetzelfde zijn. Terwijl de grote literaire uitgeverijen zich richten op wat de internationale agentschappen en de Frankfurter Buchmesse als potentiële bestsellers aanbieden, wist Serena Libri via informanten en persoonlijke contacten een andere ader aan te boren. Daarzonder zouden sommige schrijvers nooit in het Nederlands zijn vertaald.

Toen ze nog aarzelde over het stichten van een uitgeverij, nam ze via haar zus contact op met een Italiaanse uitgever. 'Doe het niet,' zei die, 'tenzij je geld wilt verliezen.' Ze heeft het gedaan, eigenzinnig zoals ze altijd is geweest. Met haar overlijden en met het einde van haar uitgeverij verliest Italië een veelzijdige ambassadrice, de Nederlandse cultuur een blikopener op Italië en haar vrienden en kennissen een buitengewoon hartelijke en gastvrije vrouw.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Met dank aan Sophie Jitta, Jessica de Jong, Hilda Schraa, Yond Boeke en Tom de Keyzer. De citaten werden gesprokkeld uit diverse interviews die op het internet te vinden zijn.

**Frans Denissen** is schrijver en vertaler van Italiaanse en Frans-Belgische literatuur. Zo vertaalde hij Boccaccio, Umberto Eco, Curzio Malaparte, Cesare Pavese, Leonardo Sciascia, Fleur Jaeggy. Zijn vertaling van Carlo Emilio Gadda's *Die gore klerezooi in de Via Merulana* van (2000) werd bekroond met de Premio Biblioteca Europea. In 2012 ontving hij de Martinus Nijhoff Vertaalprijs, de belangrijkste onderscheiding voor vertalers in de lage landen.  
frans.denissen@telenet.be

## Finzioni biografiche Teoria e storia di un genere ibrido

Recensione di: Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, 215 p., ISBN 9788843096183, €21.

Stefania Lucamante

Uno degli scopi dichiarati del notevole studio di Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, consiste nel ‘dimostrare, contro la teoria postmoderna, che non ogni narrazione è di per sé anche finzione, e che le differenze tra fiction e non-fiction esistono’ (20). La prima domanda che si pone lo studioso riguarda il dispositivo che ci consente di individuare la narrazione fittiva all’interno di una dimensione scrittoria convenzionalmente biografica. Il dispositivo rivela la ‘dimensione politica’ della critica letteraria, ancora in grado di discernere il finzionale dal reale.

La biografia è un genere letterario non molto seguito in Italia, molto di più nei paesi anglosassoni. Basta fare il calcolo di quanti presidenti e uomini politici italiani hanno goduto di tale privilegio rispetto ai loro equivalenti in terra statunitense, ad esempio, per renderci conto di come persino il gusto del *political gossip* sia una chiara deriva della cultura egemonica. Sino a poco tempo fa (forse sino all’avvento di Silvio Berlusconi) ben pochi si interessavano alle vite private dei nostri statisti. Adesso assistiamo al completo ribaltamento dell’informazione, accompagnata quest’ultima da un volenteroso sforzo di confondere ulteriormente le acque. Quindi, a pensarci bene, il merito che Castellana (che segue i critici francesi e la *critique génétique* ma esamina con altrettanta e pregiata attenzione gli anglosassoni) attribuisce alla critica letteraria assume orizzonti etici e morali quasi sconfinati.

Partenza ideale di questo studio è il *biographical turn* come angolazione particolare che infonde nella storiografia un respiro meno solipsistico e più collettivo. Non a caso Castellana cita il lavoro di Carlo Ginzburg a cui sento di aggiungere gli studi di Natalie Zemon-Davis, storica statunitense i cui lavori su individui particolari hanno determinato cambi epocali nel modo di interpretare i fatti storici.

‘Problemi e modelli’, la prima parte dello studio, esamina i modelli e le tipologie della finzione biografica, o biofiction, l’equivalente letterario del *biopic* cinematografico di enorme fortuna. Basti pensare al *biopic* del sindacalista Peppino Impastato di Marco Tullio Giordana, *I cento passi* (2001), per capire come si possa fare storia e rendere omaggio a esponenti della società lasciati in ombra fino a quando una delle arti (la settima o la prima, è ininfluente) non ripercorre la vita di un individuo mettendo in luce gli aspetti più cruciali della sua esistenza. I modi estetici per rendere omaggio a un personaggio lasciato in ombra possono spiegarsi mediante la lettura dei suoi poeti preferiti, comprendere il legame con la madre, far vivere agli spettatori

l'ultimo giorno da lui vissuto nel cinema come anche in letteratura, per la cui definizione Castellana elenca vari possibili termini per la biofiction ad eccezione del romanzo di forma biografica: fra gli estremi opposti della biografia romanzata e del romanzo biografico coesistono vari gradienti di possibile inserimento. Indizi di finzionalità possono essere costituiti dai vari tipi di discorso che tratteggiano espressioni e riflettono i sentimenti del personaggio come anche da elementi paratestuali, ecc.

Castellana ci offre ancora un'altra definizione di biofiction e cioè

una finzione narrativa in prosa incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore, seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti o topoi significativi (spesso quello degli ultimi giorni prima della morte, quando è possibile un bilancio retrospettivo mediante analessi) (36-37).

Il punto di distinzione fra la biofiction e la biografia convenzionale consiste nel processo di ibridazione fra la biografia vera e propria e la fiction per cui verranno utilizzati il discorso indiretto libero e/o il flusso di coscienza.

Ma presentiamo un'altra definizione ancora, e cioè

la biofiction è finzione non perché dica menzogne, ma perché usa i mezzi della fiction, che come sappiamo non consistono solo nell'inventare fatti mai accaduti: l'autofinzionista è un giocatore di poker che bluffa sempre e che nessuno potrà mai cogliere sul fatto. (70)

Chiaro il parallelo con il biopic: il biopic ripercorre la vita di qualcuno non per raccontare fatti mai accaduti (o per nasconderli per un senso di vergogna e quindi camuffarli come mai accaduti) ma per ripercorrerli costruendo una narrazione quasi finzionale a cui affida il compito di rendere più agevole e piacevole la lettura degli episodi legati alla vita di qualcuno che non è l'autore di , interna e/o esterna).

Particolarmente interessanti e utili sono gli specchietti con cui lo studioso opera una laboriosa summa delle proprie argomentazioni. Non soltanto: Castellana compie un percorso ricchissimo di esempi romanzeschi per spiegare il concetto di biofiction, da Cola di Rienzo a Anna Banti, da Michele Mari ad Antonio Scurati, quest'ultimo impegnato a raccontare la storia del secolo appena trascorso mediante le sue biofiction, a partire da quella dedicata a Leone Ginzburg fino ad *M. Un figlio del nostro secolo*, usando un metodo opposto a quello esercitato, ad esempio, da Annie Ernaux in *Les années*, cioè il racconto di una donna mediante il racconto della sua collettività. Fondamentale la concezione di biofiction espressa dallo studioso:

anziché riprodurre pedissequamente il canone sancito dalla storia letteraria, la biofiction ne crea uno alternativo, non necessariamente basato su parametri estetici, ma più incline a valorizzare l'attualità nel presente di un autore o di un'autrice [...] oppure a sfruttare biografemi narrativamente più efficaci di altri. Entrambi i fenomeni alimentano, come vedremo, il fenomeno del cult, che è uno degli aspetti principali della scrittura biofinzionale (122).

Consiglio senz'altro questo trattato sulla biofiction a colleghi come a studenti (specialmente del corso di laurea magistrale) per approfondire ulteriormente le tecniche e le dinamiche che articolano un personaggio noto e conosciuto all'interno di un testo di finzione che tenga sempre conto della libertà d'invenzione in una biografia artistica in cui la psico-narrazione diventa uno strumento efficace per scavare la figura del personaggio storico oggetto della storia.

**Stefania Lucamante**

Università di Cagliari - Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali

Via Is Mirrionis 1

09123 Cagliari (Italia)

stefania.lucamante@unica.it



Anno 36, 2021 / Fascicolo 1 / p. 113-115 - [www.rivista-incontri.nl](http://www.rivista-incontri.nl) - <http://doi.org/10.18352/inc11011>

© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by openjournals.nl

## Tracing Italianness Trans-disciplinary Reflections on Transcultural Italies

Review of: Charles Burdett, Loredana Polezzi and Barbara Spadaro (eds.), *Transcultural Italies. Mobility, Memory and Translation*, Liverpool, Liverpool University Press, 2020, 368 p., ISBN: 9781789622553, £95.00; ebook: 9781789622706, £95.00.

Rachelle Gloudemans

*Transcultural Italies. Mobility, Memory, and Translation*, edited by Charles Burdett, Loredana Polezzi and Barbara Spadaro, collects a range of original examples of that ‘unique relationship between Italian culture and the transnational’ (p. 4) Emma Bond described in a seminal essay of 2014.<sup>1</sup> The volume, published in the Transnational Italian Cultures series at Liverpool University Press, finds its roots in the Transnational Modern Languages project (TML), from which it borrows its aim to ‘broaden the frame in which we think of Italian cultures’ (p.9) and, hence, to expand disciplinary and methodological approaches to the analysis of Italian cultural mobility. In order to frame their move towards a trans-disciplinary investigation of the transnational, Burdett, Polezzi and Spadaro suggest looking beyond migration phenomena and ‘traditional’ migration studies as a privileged perspective on the mobility of Italian cultures. Rather, they argue that we must trace notions of Italianness through a reading of ‘micro-processes of cultural translation, self-manifestation and acts of transmission and memory mediation’ (p. 2). As such, the contributors - most of whom are based in Anglophone institutions - engage with a broad cultural studies approach in order to investigate a variety of visual, material, written and oral representations of Italianness in a truly global context.

The volume consists of thirteen chapters, divided into three parts. The first part, ‘Traces’, examines the current and historical presence of Italian communities in diverse national and cultural contexts. Two threads seem to connect the articles in this part: first, the authors all comment on the tensions between national narratives of Italian identity - in particular those propagated by the Fascist regime - and the narratives of self-identification formulated by Italian communities abroad; second, each article underlines the recurrence of a negotiation between the permanent remains of transnational Italian presence and the sense of ‘loss’ as the material reality of the communities seems to fade. In the first chapter, Jennifer Burns studies the leftover traces of Italian presence in London’s Clerkenwell (‘Little Italy’), through a reading of the area’s urban space and architectural features. These features refer to a micro-narrative of past Italian community life, while also testifying to ‘the folding of the Italian cultural history of the area into the new and future-facing architectural

---

<sup>1</sup> E. Bond, ‘Towards a Trans-national Turn in Italian Studies?’, *Italian Studies*, 69, 3 (2014), 415-424.

fabric' (p. 34). Naomi Wells's essay analyses urban space through extensive interviews with third-generation, Italo-Chilean individuals who recollect narratives of Italianness in the port town of Valparaíso (Chile). The author pays particular attention to language in order to address the way national symbols of Italian identity have become meaningful in local, everyday spaces and practices. Valerie McGuire's contribution examines present-day discourses on multiculturalism that are used to promote tourist destination Rhodes, as examples of the selective memory of Italian colonial rule - a selectiveness also discussed in Charles Burdett's chapter on the nostalgic narratives of Italian life in East Africa, recollected in the journal *Mai Tacli*.

The second part, 'Art, Objects, Artefacts', focuses on the transmission, reception and display of Italian identities through cultural objects. Three out of four chapters in this section specifically reflect on initiatives that were undertaken as part of the broader TML project. In the first chapter, Derek Duncan discusses a series of language pedagogy projects, conducted at two secondary schools in Edinburgh, which aimed at establishing an exchange between the TML research project and the practices of secondary education. Duncan expands on the creative understanding of the transnational that emerged from these projects - which were inspired by the life and works of British-Italian artist Eduardo Paolozzi - and reads their results as everyday examples of Appadurai's 'vernacular globalization' and Bal's 'migratory aesthetics'. The essay by Margaret Hills de Zárate starts with a meticulous methodological outline of the ethnographic approach to the 'social lives' of objects, before discussing the 'Object Workshops' held by the author as part of the TML project. During these workshops, Argentinian participants of Italian descent were encouraged to explore the role of objects in the transmission of transgenerational narratives of Italian identity. In the following chapter, art curators Viviana Gravano and Giulia Grechi shed light on the theoretical framework that informed the TML exhibition *Beyond Borders: Transnational Italy*, hosted by the British School in Rome in 2016. They demonstrate, in particular, how the exhibition space became a 'narrative habitat' where visitors were urged to participate in the act of connecting and projecting diverse narratives of Italianness. In this part of the volume, Eliana Maestri's detailed analysis of the artworks of second-generation Italian-Australian migrant Jon Cattapan stands out. Combining translation studies with Lefebvre's notion of spatiality, the author reads Cattapan's multimodal cityscapes as 'thick translations', which exemplify a diasporic narrative of Italianness that does not linger 'in-between places', but rather 'inhabits multiple places [...] and translates multiple spaces at the same time' (p. 205).

A reflection on the nature and expression of experiences of migration also informs the essays contained in the last part, 'Mobilities of Memory'. This section opens with a chapter by Barbara Spadaro, who departs from the micro-history of Giannetto Paggi - a Jewish teacher from Tuscany who opened the first Italian school in Tripoli (1876) - to explore 'travelling memories' of Italianness and Jewishness. In conversation with individuals who carry memories of Paggi's story, Spadaro reflects on the intersubjective nature of memory in an appealing storytelling style. In doing so, the author does not refrain from scrutinising her own presumptions as a researcher, so as to illustrate how 'the disruption and negotiation of narratives illuminates the constant mobility of memory' (p. 243). Equally appealing is Ilaria Vanni's close reading of gardening as a memorial and translational place-making practice. The author shows how Italian migrant gardens in Australia, with their creative mix of 'misplaced' plants, become 'micro contact-zones where knowledge and practices are remixed and translated in a new environment' (p. 255). The fact that such contact-zones are not pre-established in transcultural contexts is demonstrated by Chiara Giuliani, whose chapter analyses literary representations of economic exchanges between Italy and China. The examined texts show that, even though the global economic order has put

the two cultures in a new relationship of proximity, negative stereotypes and recurring narratives of cultural difference continue to feed into a disregard for Chinese culture; this has resulted in a reluctance to grant Chinese communities in Italy access to narratives of hybridised belonging. The last two chapters return to translation as a methodological tool to address questions of memory in migratory contexts. Centralising the sensory dimensions of memory and translation, Rita Wilson somewhat mechanically applies a geocritical approach to the analysis of 'translational city spaces' in works that belong to the canon of Italian migration literature. In the final chapter, Loredana Polezzi reformulates the relation between migration, memory and translation by moving towards a theory that conceives of translation as a 'trace' and 'co-presence', rather than as a form of erasure. In this way, the author convincingly argues, 'an ethics of translation returns us to the thick weave of languages and narratives that make up our daily life' (p. 325). To illustrate this move, Polezzi analyses the visual self-narratives of three women artists who belong to the Italian diaspora: Luci Callipari-Marcuzzo, Filomena Coppola and B. Amore, whose artwork adorns the cover of the volume.

The individual contributions all present well-articulated and precise methodological reflections on the interpretation and interconnection of the three central concepts of the volume - mobility, memory and translation - thus clarifying and adjusting the framework proposed in the introduction. However, in the somewhat verbose opening section, the curators broaden the already far-reaching concepts and - in doing so - at times overcomplicate the volume's aims, scope and structure. Moreover, the initial emphasis on shifting the focus from 'migration' to 'mobility' seems to artificially bypass the recent exchanges between migration studies and cultural studies, and it obscures the recognisable relation between the traces of Italianness discussed in the volume and the experiences and interpretations of migration from which they derive. Nonetheless, the volume as a whole proposes a meaningful diversification of the methods, objects and localities generally studied within the field. As such, the volume offers an expansion of the 'Transnational Turn' that integrates and illustrates some of the recently proposed 'key directions' in Italian Cultural Studies.<sup>2</sup>

**Rachelle Gloudemans**

KU Leuven Brussels Campus - Faculty of Arts  
Warmoesberg 26  
1000 Brussels (Belgium)  
rachelle.gloudemans@kuleuven.be

---

<sup>2</sup> R. Glynn, C. Keen & G. Pieri (eds.), *Italian Studies. Special Issue: Key Directions in Italian Studies*, 75, 2 (2020), pp. 121-255.