Annali di Ca' Foscari

Serie occidentale

e-ISSN 2499-1562

Vol. 54
Settembre 2020

Edizioni
Ca'Foscari

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari
Serie occidentale

Rivista diretta da
Alessandra Giorgi
Stefania Sbarra
Michela Vanon Alliata

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale

Rivista annuale

Direzione scientifica Alessandra Giorgi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefania Sbarra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Vanon Alliata (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Sezione di letteratura, cultura, storia
Comitato scientifico Malcolm Andrews (University of Kent, UK) Stephen Arata (University of Virginia, USA) Anna Paola Bonola (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia) Stefan Brandt (Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich) Iain Chambers (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia) Marina Ciccarini (Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Italia) Luca Crescenzi (Università degli Studi di Trento, Italia) Mario del Pero (SciencesPo, France) Heinrich Detering (Georg-August-Universität Göttingen, Deutschland) Evgeny Dobrenko (The University of Sheffield, UK) Maria Giulia Fabi (Università degli Studi di Ferrara, Italia) Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá - UAH, España) Francesco Fiorentino (Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia) Cristina Giorcelli (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva, España) Stephen Greenblatt (Harvard University, USA) Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil) Gunilla Hermansson (Göteborgs Universitet, Sweden) Fátima Marinho (Universidade do Porto, Portugal) Jean-Pierre Naugrette (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France) Ryszard Nycz (Uniwersytet Jagielloński v Krakowie, Polska) Luca Pietromarchi (Università degli Studi Roma Tre, Italia) Giuliano Tamani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Tortonese (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, France)

Comitato di redazione Magda Campanini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Newbold (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniela Rizzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez García (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Gerardo Tocchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Daniele Vecchiato (King's College London, UK)

Sezione di linguistica
Comitato scientifico Adriana Belletti (Università degli Studi di Siena, Italia) Davide Bertocci (Università degli Studi di Padova, Italia) Carlo Cecchetto (Università di Milano Bicocca, Italia) Guglielmo Cinque (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Francesco Costantini (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberta D'Alessandro (Universiteit Leiden, Nederland) Paola Desideri (Università G. d'Annunzio di Chieti, Italia) Anna Maria Di Sciullo (Université du Québec à Montréal, Canada) Caterina Donati (Université Paris Diderot - Paris 7, France) Odd Einar Haugen (Universitetet i Bergen, Kongeriket Norge) Maria Teresa Guasti (Università di Milano Bicocca, Italia) Adam Ledgeway (University of Cambridge, UK) Carla Marello (Università di Torino, Italia) Massimo Piattelli-Palmarini (University of Arizona, USA) Luigi Rizzi (Università di Siena, Italia) Sergio Scalise (Università di Bologna, Italia) Antonella Sorace (University of Edinburgh, UK) Avellina Suñer (Universitat de Girona, España)

Comitato di redazione Chiara Branchini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Brugè (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Carmel Mary Coonan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giuliana Giusti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marie-Christine Jamet (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nicola Munaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giulio Moltedo

Redazione | Head office
Università Ca' Foscari Venezia | Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati - Dorsoduro 1405, 30123 Venezia, Italia | annali.occidentali@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2020 Università Ca' Foscari Venezia
© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. | Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

e-ISSN 2499-1562

Sommario

FICTION AND MIGRATION
edited by William Boelhower and Claus Zittel

Introduction
Literature and Migration
William Boelhower, Claus Zittel 9

Le trappole della testimonianza
La rappresentazione dei rifugiati in Elvira Mujčić, Alessandro Leogrande e nei *Refugee Tales*
Lucio De Capitani, Elena Sbrojavacca 23

A Planetary Via Crucis
Migration and Translation in the Work of Emily Jacir and Valeria Luiselli
Simona Bertacco 47

„Türke von Geburt" und „Staatsbürger der Bundesrepublik"
Überlegungen zum irregulären Lebenslauf von Jakob Arjounis Privatermittler Kemal Kayankaya
Sandro M. Moraldo 69

Orienting the Occident
Italian Travel and Migrant Writing in Mexico (1890-1932)
Franco Savarino Roggero, Brian Zuccala 87

«sei sprechen dann die art of falling auseinander»
La poetica del confine di Uljana Wolf
Beatrice Occhini 121

URL https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/annali-di-ca-foscari-serie-occidentale/2020/54/
DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/07

Vergangenheitsbewältigung und Migrationswahrnehmung in Zafer Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft*
Zur Entstehung einer Autorschaft
Gabriella Pelloni 143

Le vite dell'Altro
Aleksandar Hemon tra *Autofiction*, Autobiografia e *Allofiction*
Enrico Davanzo 159

Migrant and Minority Nostalgia in Karen Tei Yamashita's *Circle K Cycles*
Grazia Micheli 183

Transformations of Gender Identities and Roles in Novels of Flight and Exile by Olga Grjasnowa and Shida Bazyar
Martina Kofer 201

MISCELLANEA

„Bildung" (Herder) und „Cultur" (Adelung) im Vergleich
Gérard Laudin 223

Against the Return of Fagin
Dickens and the Persistence of the Principle of Goodness
Michela Marroni 239

«Más allá está la luz»: comentario del poema «Un milagro de Buda» de Luis Alberto de Cuenca
Adrián J. Sáez 255

RECENSIONI

Franco Marucci
History of English Literature. From the Late Inter-War Years to 2010 (Volume 8, Books 1 and 2)
Saverio Tomaiuolo 271

Matt Foley, Rebecca Duncan
Patrick McGrath and his Worlds
Tatiana Fajardo Domench 281

Maria Parrino, Alessandro Scarsella, Michela Vanon Alliata (eds)
Mary Shelley's Frankenstein, 1818-2018
Marco Canani 285

Giovanni Bottiroli
La prova non-ontologica
Massimo Stella 291

Miljenko Jergović
Herkul
Enrico Davanzo 297

Franco Perrelli
Kaj Munk e i suoi doppi
Massimo Ciaravolo 303

Giuliano D'Amico
Tilbake til fremtiden
Massimo Ciaravolo 309

Ivo Andrić
La vita di Isidor Katanić
Marija Bradaš 317

Fiction and Migration

edited by
William Boelhower and Claus Zittel

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Introduction
Literature and Migration

William Boelhower
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Claus Zittel
Università Ca' Foscari di Venezia, Italia

In an article titled "Sopravvissuti" that recently appeared in the Italian weekly magazine *L'Espresso*, Igiaba Scego (2020) called for the decolonization of Italian literature while lamenting the many obstacles migrant/immigrant writers in Italy face in trying to get their work published. Referring to the clamorous, decades-long biopolitical crisis of immigration linking not only countries of postcolonial Africa and the Middle East to Mediterranean countries such as Greece, Spain, Italy, and Malta and the northern reaches of the European Union but also poor to rich nations around the world, Scego mentions a combative coterie of writers who have drawn largely on their own lives to recount the harsh and at times unspeakable realities of the migrant experience: Cristina Ali Farah, Gabriella Kuruvilla, Laila Wadia, and Ingy Mubiayi.[1] For both existential and cultural reasons, Scego calls these writers "survivors".[2]

We wish to thank Stefania Sbarra and Michela Vanon Alliata for helping us to navigate through and beyond the *Annali* platform and for their unfailing support and editorial advice.

1 See Sangiorgi 1996; Parati 1999; Matteo 2001; Capitani, Coen 2005.

2 See also Mengozzi 2015.

Of course there are many other writers who have contributed to the new Italian literature, often in the form of life-writing – one could mention Salah Methnani, Pap Khouma, Yvan Sagnet, Mbacke Gadji, Kossi Komla Ebri, Bay Mademba, Valentina Acava Mmaka, Christina de Caldas Brito, Fatou N'Diaye, and Amara Lakous, among others.[3] All together, their body of works provides richly detailed and often moving testimony about what it means today to cross borders, flee in the night from violence, leave loved ones behind, and experience the anxieties of detention and life as an undocumented alien.[4] Needless to say, the all-devouring matter of migration presents difficulties that go well beyond those of publication, as the writers themselves are the first to affirm. So ubiquitous and overwhelming has the movement of peoples around the globe now become that writer and performing artist Shailaja Patel was inspired to coin the term "migritude" to weave the single thread of her personal story (as a South Asian growing up in Kenya, a South Asian student in England, and a 'woman of color' in the United States) into the border-transcending fabric of political and collective history embracing the whole round world (2010, 128, 145).

In a September 8, 2020, Brown University report on the "Costs of War", anthropologist David Vine and his team estimated conservatively that America's war on terror since September 11, 2001, has alone displaced at least 37 million people (Vine 2020). According to Vine, a more likely figure would be anywhere from 48 to 59 million. The nations affected by this war on terror are Afghanistan, Iraq, Pakistan, Yemen, Somalia, the Philippines, Libya, and Syria. The report does not include countries where the United States is (or has been) involved in smaller counterterrorism operations. These include countries such as Burkina Faso, Cameroon, Central African Republic, Chad, the Democratic Republic of Congo, Mali, and Niger. But war is hardly the only cause pushing people to flee for better shores. There are also economic, religious, political, ethnic, sexual, and climate factors that leave whole groups of people with no choice but to seek asylum elsewhere. The alternative is often torture or death. Since the US invaded Iraq, thousands of Iraqi women and girls have simply disappeared. As Shailja Patel notes, "When societies are blown apart, women become prey" (2010, 20). In his important immigrant manifesto, Suketu Mehta observes that as of 2017 more than 17 million Indians now live abroad (2019, 216).

The moral Mehta draws from this startling data regarding his homeland seems more axiomatic than descriptive: "mobility is surviv-

3 On the importance of life-writing as a major discursive genre of African Italian literature, see Boelhower 2001 and 2017.

4 See Sossi 2006; Liberti 2008; Di Maio 2016.

e-ISSN 2499-1562

al" (2019, 217). At the very outset of his book he provides us with an ineluctable historical truth, "[W]e've become a planet on the move. […] Mass migration is *the* defining human phenomenon of the twenty-first century" (9). In his book of essays *A New World Order*, Caryll Phillips adds an important corollary to Mehta's obsevations, noting that "whether we liked it or not we were all, at the beginning of the twenty-first century, becoming multicultural individuals" (2011, 314). Across Europe and the United States populist politicians on the right have used this fact to raise the wall of national identity. In effect, more than ever Europe's major capitals are now being transformed by waves of postcolonial immigrants and migrants who, in Mehta's words, have come to collect all the wealth that was extracted from their countries for decades if not centuries. And many of these migrants are forced to live invisibly, without documents verifying their existence.

As the anthropologist Jason Hickel reminds us, "Europe didn't develop the colonies. The colonies developed Europe" (2015). In truth, far from being an economic burden these migrants are actually Europe's creditors.[5] According to figures provided by the Berlin-based Global Migration Data Analysis Centre for 2018, well over three percent of the world's population are migrants (see GMI 2018). The report breaks these figures down as follows. There are 258 million international migrants overall, of which 124.8 million are women and 36.1 million are children. Of this total, 25.4 million are registered refugees, while 150.3 million are migrant workers. To complete the picture, there are also 4.8 million international students (GMI 2018, 9). In Italy, the influx of migrants has led to a political backlash fomented by fear-mongering parties of the populist right. But the statistics do not indicate invading hordes. In 2018 only 23,400 migrants arrived in Italy, 80 percent less than the 119,400 that arrived in 2017 (Saviano 2019, 21). According to data provided by Istat (Istituto Nazionale di Statistica) for the year 2019, resident foreigners make up 8.8 percent of the population or 5,259,483 out of a total population of 60,244,639 (Istat 2020). This means that 91.2 percent of the population is Italian. For the year 2018 it is estimated that there were around 533,000 undocumented migrants in the country (Saviano 2019, 8).

However remarkable in themselves, the above statistics remain cold and abstract if not tethered to the personal and collective dramas of the migrants themselves. For while multinational corporations move in a border-free world, migrants do not. Much depends on what

5 As Suketu Mehta's Indian grandfather, who worked much of his life in colonial Kenya, said in reply to an elderly British man who aggressively asked him why he was 'here' in England, "You took all our wealth, our diamonds. Now we have come to collect" (Mehta 2019, 3).

e-ISSN 2499-1562

documents they are carrying, what country they are from, what religion they profess, and what their reasons are for crossing borders. It is worth noting that the word 'migrant' itself confusingly embraces a wide range of conditions and profiles, each having their own legal and cultural implications and their own set of existential scripts. Let's see if we can unpack this generic term into its several provinces: asylum seekers, guest workers, political refugees, economic refugees, clandestine, undocumented (or illegal) aliens, disaster migrants, displaced persons, climate refugees, students, trafficking victims, stateless persons, domestic workers, caretakers, itinerants, and expatriates. Some of these labels are prevalently used by government organizations, others by scholars, human-aid workers, and journalists.

The supposedly descriptive "clandestine", for example, has been used by some politicians in Italy to criminalize all refugees arriving by boat from across the Mediterranean. Many of these same migrants arrive without documents (or throw them away at sea), having fled from war zones, and literally belong to no country.[6] In other words, they are stateless. A special group of persons, like students and expatriates, are voluntary migrants, but most of those who migrate do so involuntarily, in order to survive. It is often difficult, if not futile, to distinguish between voluntary and involuntary migrants. Climate refugees, who for the most part tend to be internal or intranational migrants, choose or are forced to move because of flooding, hurricanes and typhoons, fire storms, or industrial disasters. None of the terms mentioned above help to appreciate intersectional features such as gender, religious affiliation, ethnicity, geographical origin, skin color, or mother tongue. Often these pivotal features (say, being a Catholic in Iran or a Rohingya Muslim in Myanmar) need to be acknowledged intersectionally, as a constellation of several contributing characteristics. Particularly in the case of women migrants, the body often becomes a form of currency. Rape in detention camps and at border crossings has become a frequent crime (see Nayeri 2019, 234, 254, 258). As Suketu Mehta notes, "When you move countries, your greatest – sometimes only – asset is your body, which also becomes your greatest vulnerability" (2019, 11).

Apart from the above semantic mosaic, migrants invariably move in order to survive or create a better life for themselves. But we can not forget that the right to flee for one's life remains a sacred law for cultures the world over. In his prologue to the recent Afro-Italian poetry collection *Migrazioni Migrations*, Wole Soyinka observes, "In the

6 In north African dialects, especially Morocco, the clandestine migrant is called *Harraag*, meaning the one who burnt his identity papers. The verb coined to signify 'to emigrate' is *H'rag*, meaning 'to burn', because when crossing the sea, many migrants choose to burn their documents so that no one can prove where they come from.

e-ISSN 2499-1562

Orunmila myth, or in the considerateness of the Christian god… is established a foundation of ethical injunctions that would, aeons of time later, be enshrined as a principle of obligations in the Charter of Universal Human Rights – Article 14: 'Everyone has the right to seek and enjoy in other countries asylum from persecution'" (Soyinka 2016, 19). Would that it were true in practice. The Philippine-American journalist and film maker Jose Antonio Vargas wrote his prize-winning memoir *Dear America, Notes of an Undocumented Citizen* on the run, without a fixed residence, address or job, having received from the Department of Homeland Security a "Warrant for Arrest of Alien" (2018, xi). In his own words, "After twenty-five years of living illegally in a country that does not consider me one of its own, this book is the closest thing I have to freedom" (xiii). His memoir is a searing indictment against the Trump administration's crackdown on migrants as well as a fact-driven argument demonstrating that the country's estimated 11 million undocumented 'aliens' contribute enormously to its economic well-being. And they do so while living haphazardly, on the margins, and subject to all kinds of bribery and abuse. What Vargas's clandestine condition ultimately means is rendered starkly by Truman Capote: "The problem with living outside the law is that you no longer have the law's protection" (Vargas 2018, 73).

Once having reached an outlying island belonging to a European Union country – say, Lesbos or Lampedusa – the Mediterranean's hapless boat people are then packed away in holding pens, barbed-wire camps, or, as in Italy, one of thirteen CIEs (Centers for Identification and Expulsion) until they pass the gauntlet of a grueling interview process and are assigned a working permit or expulsion papers. But if we look at the history of these centers, whether they be in London or Amsterdam or Lampedusa, asylum hardly seems like an offer of sanctuary. On September 8, in the Greek island of Lesbos, the camp of Moria caught fire and was completely burned down. Thousands remained unsheltered and left with nothing but the sky over their heads. Built to contain three thousand migrants, there were twelve thousand detained there at the time, making it Europe's largest holding center. The camp was not only overcrowded, it also had terrible sanitary conditions. Due to the Covid-19 virus, the camp was put on lockdown and the local police would not let the refugees out.[7] Besides the barbed wire of the camps, there are also border walls of various kinds that have sprung up across Europe and elsewhere, supposedly to stave off the 'invading hordes.' The most famous of them all is undoubtedly the Trump administration's insane attempt to build a 1,900-mile *cordon sanitaire* between the US and Mexico.

7 Fabbrini, S., "La miscela esplosiva di Covid-19 e rifugiati", *Il Sole 24 Ore*, September 13, 2020.

e-ISSN 2499-1562

Without further comment we might cite here a Spanish proverb which warns against the folly of such an undertaking: "You can't cover the sun with a hand".[8]

Any number of scandals could be recounted about the camp in Lampedusa (Sossi 2006, 53-65) or the Schiphol Detention Centre outside Amsterdam (Nayeri 2019, 204-16). But beyond the humiliating physical conditions of many of southern Europe's camps (the foodlines, the dirty toilets, the exposed bathing and sleeping conditions, the crowding, the food, the waiting, the youth gangs), there is something even more basic at stake, namely the loss of personal dignity. Evidently, camp and government officials often forget that migrants are not just migrants; they are human beings. As Dina Nayeri recounts in her memoir *The Ungrateful Refugee*, "I used to talk about the irony of so many of the world's refugees coming from the Middle East – we are such prideful people, and a refugee is the most abject creature of all, stateless, homeless, without control over her own food, education, or health" (2019, 118). On top of it all, there is the sheer anxiety of waiting to learn of one's fate. This climactic moment is condensed in the interview process itself, for it is here, usually in the presence of a translator, that one's future is at stake. Will they be understood? Believed? Will they be offered asylum or will they be sent back for having failed to convince an often tired, poorly paid immigration officer? And if their story is accepted, which country will they be sent to?

At one point in her memoir Dina Nayeri asks an immigration lawyer in London how long the interview process usually takes. It depends, he replies: "When they're satisfied. Hours. Days. Often after they find enough contradictions". Nayeri then steps in to explain the point, "[T]hey're not looking to rescue. They're looking to reject" (2019, 224). In short, it all comes down to the stories the immigrants tell about themselves. Unfortunately, there is also context to consider, for over the last couple of decades, as Nayeri the collector of migrant stories notes, the world has turned its back on refugees (131). Jose Antonio Vargas makes a further point when he explains, "[Y]ou cannot change the politics of immigration until you change the culture in which immigrants are seen. Storytelling is central to our strategy: collecting stories of immigrants from all walks of life…" (2018, 122). In effect, it is through storytelling that migrants have often found some vindication or regained a sense of lost agency. In Vargas's case, "As the years passed, as I kept on passing as an American, sharing my story was a compulsion, a way of relieving myself of the burden of lies I had to tell so I could exist" (91). In turn, Suketu Mehta observes, "Wherever there are immigrants there are stories; be-

8 De Santis, R., "Così connessi e così diseguali", *La Repubblica*, September 12, 2020. For a further reflection on borders, see Lalami 2020, 48-71.

cause of their dislocation, they have need of recollection" (2019, 32).

Although the current migrant crisis leads us to focus on the present, we can not forget the vast migrations that led to settler colonies in the Americas and the incredible wealth that countries such as Spain, Portugal, England, France, Belgium, Denmark, the Netherlands, and the United States generated by shipping millions upon millions of bonded African laborers to work its tobacco, indigo, rice, coffee, and cotton plantations as slaves. Today, the literatures of the African diaspora have deeply shaped and enriched the literatures of the above nations and their colonies. At first sight, it may seem miraculous that African Americans, who for centuries were denied the right to express a culture of their own let alone the right to have books or practice writing of any kind, could produce such an overflowing cornucopia of stories and songs. But for the writers and songsters themselves, it is not about miracles at all. As M. NourbeSe Philip writes in her stunning book of poetry *Zong!* (the name of the infamous ship whose captain threw some 140 slaves overboard during a storm in order to collect the insurance on them), "There is no telling this story; it must be told" (2008, 189).

In a very real sense, migrant writing provides us with the best means to break through the crust of labels, commonplaces, and stereotypes that populist politicians continue to wield in order to stir fear in people and rally them around a hypothetical, purist notion of national identity. In the words of Dohra Ahmad, the editor of *The Penguin Book of Migration Literature*, "Just as there is no singular migrant experience, there are myriad ways of writing about migration" (2019, xxiii). As the interview process in the detention centers suggests, migrants and refugees live or die by their stories. Indeed, Sekutu Mehta may startle us when he notes, "The first thing that a new migrant sends to his family back home isn't money; it's a story" (2019, 32). Although migrants are compelled to move across borders and live in internment camps with little baggage, as if only things and places defined them, they carry with them their stories – stories in which they use their migrant self to put things and places in perspective. When written down or told to others, these stories invariably introduce the reader or listener to deep histories. In his groundbreaking memoir *Io, venditore di elefanti*, Pap Khouma explains, "This is the story of a Senegalese, the life I have known for what seems a long time now, but at bottom fortunate because, as we say in my country, if you can recount something it means it brought you good luck (1990, 143; Authors' transl.).

***

In our special issue on migration literature we bring together contributions from different countries and scholarly disciplines. The range

e-ISSN 2499-1562

of topics is wide, from Italian travel and migrant writing in Mexico in the years 1890-1932 (Savarino Roggero and Zuccala) to recent refugee tales. Among these nine contributions four of them deal with authors currently living in Germany. Given the rather distinct profile of migration history in Germany, some preliminary remarks are needed to better place these contributions in a broader transnational context. While in disciplinary areas such as English and Romance Studies the topic of migration is closely linked to postcolonial studies, the situation in German Studies is quite different due to the country's distinct colonial history. Germany only became a colonial power in the mid-1880s and lost its colonies after the First World War through the Treaty of Versailles in 1919. There are therefore no voices from the former colonies to speak of nor any noticeable migration from the colonies to Germany. If colonial history is the subject of discussion, then it is invariably by German authors such as Uwe Timm in his novel *Morenga* (1978) or scholars in historical studies. During the Third Reich, however, the East was regarded as a colonial area that is now studied within the context of coming to terms with Nazi history. Migration literature, on the other hand, embraces narratives written mainly by the offspring of guest workers who came to Germany in different waves from Turkey, Greece and Italy and is the result of relatively recent incoming waves of refugees. According to official figures from the Federal Statistical Office, twenty-six per cent of the German population today have a migration background. Given this framework, the separation of migration literature from "German" literature has now become moot.

Currently in German literary studies (in Germany) there is a clear separation between migration literature, intercultural literature, and postcolonial studies. One is more likely to find postcolonial studies in tandem with cultural studies, while the first two areas of scholarship tend to be cultivated at certain universities having corresponding focuses, such as Flensburg and Bamberg. Scholarship dealing with migration and intercultural literatures evidently has not satisfied everybody if we consider the fact that leading journals in German literary studies such as *Euphorion* or the *Deutsche Vierteljahrsschrift* (DvjS) rarely or never include topics related to these thematic areas. The reason for this is apparently due to a deep and widespread scepticism towards a largely content-related political interpretation of literature, which ignores its aesthetic dimension. According to the basic understanding of many representatives of German literary studies, the latter should be primarily concerned with explaining how an aesthetic text differs from a common text, i.e. with working out and explaining the aesthetic *surplus*. As Walter Benjamin observed in his famous essay "Die Aufgabe des Übersetzers" (1921), it was "the incomprehensible, mysterious, poetic" dimension and not its simple contents that make a literary text a work of art – in short, all those

e-ISSN 2499-1562

things that elude an exclusively semantic agenda. This is a position that most scholars in German studies still subscribe to today.

Recently scholars in Germany – particularly those in comparative literature – have tended to look at the consequences of major migratory movements from a transnational, "world literature" perspective (Ezli, Kimmich, Werberger 2009). One now speaks of migration literature as a generic focus to make it clear that the cultural changes resulting from the migration of peoples, ideas, and languages can no longer be adequately described from a national perspective alone. Recent discourses on migration, on the other hand, have sought to illuminate a specific minority culture in order to appreciate more fully its models of self-representation. As a result, this literature also provides an aesthetic reflection not only on problems of cultural integration but also on various forms of individual, social, and linguistic disintegration.

Much of this problematic is reflected in the four contributions dealing with authors writing in Germany. Of the four, only Martina Kofer deals with texts which are related to the recent waves of refugees in Germany and which could also be placed under the transnational heading of 'Refugee tales.' Current migrations, mostly due to war and expulsion, lead not least to identity problems springing from gender roles, as Kofer demonstrates in her discussion of the novels of Olga Grjasnowa (*Gott ist nicht schüchtern*) and Shida Bazyar (*Nachts ist es leise in Teheran*). Sandro Moraldo, on the other hand, examines the crime novels of Jakob Arjouni, which indirectly address the theme of labour migration. Arjouni, of course, is a German author. His hero is a German Turk who, as Moraldo shows in detail, is given a background story typical of a migrant in Germany. Faced with such a *mis-en-scene*, the reader might be tempted to ask whether we are dealing with migration literature *per se* simply because a German writer chooses a migrant for his protagonist. Moraldo's essay raises an intriguing issue involving not only problems of critical labeling but also deeper ones related to creative empathy and ethnographic mimesis.

That this matter may seem somewhat skewed is made clear by Gabriella Pelloni's essay on the German Turkish author Zafer Şenocak. In his work Şenocak forthrightly deals with the current debates on identity theory, but above all, he breaks away from the demand for 'authentic' descriptions of the fate of migrants by opting for the invention of family history. For German literature scholars, this may represent a step towards treating the family history of migrants in the same way, say, as Thomas Mann's *Buddenbrooks*. In this light, Şenocak's work (and migration or ethnic literature *tout court*) may be appreciated from not only a cultural studies but also an aesthetic point of view. Of course this assumes that migration literature has already fully entered the canon of German literature and is treated on equal terms with traditionally canonical texts.

e-ISSN 2499-1562

Beatrice Occhini's essay on the German poet Uljana Wolf embraces some of the same issues as Pelloni. Occhini points out the importance of the Chamisso Prize in Germany for authors with a migration background. Originally, the prize was introduced to honor writers who came to Germany and began writing in German. Later, however, the prize was also awarded to second-generation writers who were already born in Germany, such as Zsuzsa Bánk (born in Frankfurt in 1965), and even to authors without a migration background, such as Esther Kinsky and Uljana Wolf. Along the way, the prize seemed to have lost its meaning as it was overtaken by historical developments. For the migrants now had arrived on the German literary scene in some force, and many of the old segregating distinctions had become meaningless. The prize was abolished after thirty-two years "because of [its] success", it was said. In effect, today the themes of migration, visa permits, refugee status, ethnicity, and the border are no longer divided up according to authors who are or are not migrants but are negotiated in a more inclusive way. Indeed, Occhini situates Uljana Wolf's poetic thematisation of borders and foreignness as poetry in a *postmigrantische Gesellschaft* (a post-migrant society).

Needless to say, many of the themes dealt with in the above essays are not exclusive to Germany, although geocultural context remains a crucial factor in dealing with them. Elena Sbrojavacca's and Lucio De Capitani's contribution, which is also dedicated to the compelling topic of refugee tales, discusses the Serbian writer Elvira Mujčić's fifth novel, *Consigli per essere un bravo immigrato* (2019) (Tips for being a good immigrant), Alessandro Leogrande's *La frontiera* (The border), and a short story anthology *Refugee Tales*. Sbrojavacca and De Capitani deal with a pivotal aspect of the migrant experience: namely, what stories do refugees have to tell about themselves in order to be believed and be granted asylum. The essay focuses on the narrative patterns that lend credibility to refugee stories and also the 'trading zone' that has to be created for the sharing of migrant stories. Indeed, it is not simply a matter of authentically reporting the drama of suffering and violence that one experienced – of testifying to what actually happened – or simply of claiming that one is a victim. Rather, one must tell the right kind of stories in order to be given refugee status. In their important essay De Capitani and Sbrojavacca not only sensitize us to all the ambiguities that arise when someone – for example, a translator – recounts another person's story but also asks us to reflect on how one might tell such a story without appropriating it. In short, the challenge is to respect the way in which the refugees want their story to be told.

Simona Bertacco's theoretically ambitious essay discusses the Palestinian-American Emily Jacir's art installation *Via Crucis* (2016) and Valeria Luiselli's *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions* (2017), in which the author examines the often absurd screening pro-

e-ISSN 2499-1562

cess of child asylum seekers after they have crossed the US-Mexico border. Luisella's book is based on her role as a volunteer translator-interpreter for these children, and it is by leveraging this latter role (also informing Jacir's installation through a process of juxtaposition) that Bertacco aims to elaborate a reading hermeneutic not only for current migrant literatures but also for navigating multicultural and multiethnic textualities in a globalized context. Bertacco calls for a new (ethical) sense of cultural and literary responsibility which she designates a form of "translation literacy".

Enrico Davanzo introduces us to the Bosnian American writer Aleksandar Hemon, who a year ago appeared in the spotlight for his criticism of the awarding of the Nobel Prize for Literature to Peter Handke. In his work Hemon insists on fictionalizing his own life story by underlining the unreliability of memory and the transforming effects of narration of any kind. In this respect, Davanzo raises comparisons to Pelloni's discussion of the discursive maneuverings of Zafer Şenocak. But contrary to the latter, rather than questioning Bosnia and his childhood in Sarajevo as sites of memory *per se*, Hemon uses these sites for his own literary production by thematizing his youthful experiences of strangeness through the fate of his failing anti-heroes. Davanzo describes Hemon's particular mixture of fictional invention and autobiographical sincerity as a form of autofiction, which inevitably becomes a self-reflexive strategy expressed through linguistic markers, such as puns and intentional grammatical errors. A closer look at Hemon's more recent novels leads Davanzo to view the writer's use of autofiction more as 'allofiction.' Thus he fruitfully examines how the writer's condition of otherness both in the USA and postwar Bosnia has shaped his style and his themes.

In her essay on the Japanese American writer Karen Tei Yamashita's novel *Circle K Cycles* (2001), Grazia Micheli focuses on second-generation Japanese Brazilians' return migration to Japan in the last quarter of the twentieth century. This return to a basically romanticized Japan and their failure to fit in leads them to long for their former homeland. Micheli explores this largely unstudied instance of a form of counter- or dual-diaspora through the elusive concept of nostalgia and a range of accompanying notions (homeland, cultural hybridity, liminality). Having spent some time both in Brazil and Japan, Yamashita decided to convert her research experiences into what she calls a creative autoethnography. It is this discursive and generic quest to find an appropriate form of representation that filters the Japanese Brazilians' drama of return. The result is her multi-generic effort *Circle K Cycles*.

Finally, Franco Roggero Savarino and Brian Zuccala examine a comprehensive corpus of Italian travelogues, studies, and memoirs written about and in Mexico from before and after 1900. In fact, their comparative study (of Italy and Mexico) discusses some of the hither-

e-ISSN 2499-1562

to overlooked and forgotten roots of what Edward Said famously labeled Western culture's distorting lens of Orientalism. Many of the texts, ranging from Luigi Bruni's *Attraverso il Messico* (1890) to Emilio Cecchi's *Messico* (1932), are largely unknown. But, as the authors show, they shed important light on how, during the period of nation-building, ideas of Orientalism emerged which had long been present in European cultures. These ideas also helped to shape the connection between racialisation and nation-making in the Italian *fin de siècle* and then in the emerging fascist cultures of the 1920s and 1930s. Savarino and Zuccala also mention "the way in which an often latent Orientalism is displayed by these Italian travellers and their texts to reflect and counter a national and international discourse, which was orientalising their own country". Scholars will be indebted to Savarino and Zuccala for providing a sweeping overview and bibliography of a migrant text-type that offers extremely fertile ground for studying a number of intercultural and transnational political intersections defining today's agenda.

Bibiography

Ahmad, D. (2019). "Introduction". *The Penguin Book of Migration Literature*. New York: Penguin Books, xv-xxix.

Boelhower, W. (2001). "Immigrant Autobiographies in Italian Literature: The Birth of a New Text-Type". *Forum Italicum*, 35(1), 110-28.

Boelhower, W. (2017). "Speaking Up, Speaking Out: Performing Migrant Identity in Two Italian African Memoirs". Hofmann, B.; Mueller, M. (eds), *Performing Ethnicity, Performing Gender: Transcultural Perspectives*. New York: Routledge, 35-52.

Capitani, F.; Coen, E. (a cura di) (2005). *Pecore nere*. Bari: Laterza.

Di Maio, A. (ed.) (2016). *Migrazioni Migrations*. Rome: 66thand2nd.

Ezli, Ö.; Kimmich, D.; Werberger, A. (Hrgg) (2009). *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld: Transcript Verlag.

GMI, Global Migration Indicators (2018). https://publications.iom.int/system/files/pdf/global_migration_indicators_2018.pdf.

Hickel, J. (2015). "Enough of Aid – Let's Talk Reparations". https://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/nov/27/enough-of-aid-lets-talk-reparations.

Istat (2020). *Statistics for 2019*. https://www.istat.it/it/archivio/245717.

Khouma, P. (1990). *Io, venditore di elefanti*. A cura di O. Pivetta. Milano: Garzanti.

Lalami, L. (2020). *Conditional Citizens*. New York: Pantheon.

Liberti, S. (2008). *A sud di Lampedusa. Cinque anni di viaggi sulle rotte dei migranti*. Roma: Edizioni Minimum fax.

Matteo, S. (ed.) (2001). *ItalAfrica: Bridging Continents and Cultures*. Stony Brook (NY): Forum Italicum Publishing.

Mehta, S. (2019). *This Land Is Our Land: An Immigrant's Manifesto*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Mengozzi, C. (2015). *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci.

Nayeri, D. (2019). *The Ungrateful Refugee: What Immigrants Never Tell You*. New York: Catapult Book Group.
Parati, G. (ed.) (1999). *Mediterranean Crossroads: Migration Literature in Italy*. Cranbury (NJ): Associated University Presses.
Patel, S. (2010). *Migritude*. New York: Kaya Press.
Philip, M. NourbeSe (2008). *Zong!* Middleton (CT): Wesleyan University Press.
Phillips, C. (2011). *Color Me English: Reflections on Migration and Belonging*. New York: The New Press.
Sangiorgi, R. (1996). *Mosaici d'inchiostro*. Santarcangelo di Romagna: FARA Editore.
Saviano, R. (2019). *In mare non esistono taxi*. Rome: Roberto Koch Editore.
Scego, I. (2020). "Sopravvissuti". *L'Espresso*, 9 agosto, 70-1.
Sossi, F. (2006). *Migrare. Spazi di confinamento e strategie di esistenza*. Milano: il Saggiatore.
Soyinka, W. (2016). "Prologue". Di Maio, A. (ed.), *Migrazioni Migrations*. Rome: 66thand2nd, 16-19.
Vargas, J.A. (2018). *Dear America: Notes of an Undocumented Citizen*. New York: HarperCollins.
Vine, D. (2020). "Creating Refugees: Displacement Caused by the United States' post-9/11 Wars". https://watson.brown.edu/costsofwar/files/cow/imce/papers/2020/Displacement_Vine.

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Le trappole della testimonianza
La rappresentazione dei rifugiati in Elvira Mujčić, Alessandro Leogrande e nei *Refugee Tales*

Lucio De Capitani
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Elena Sbrojavacca
Università Ca' Foscari di Venezia, Italia

Abstract In the wake of the so-called refugee crisis, the ethical imperative to write about the predicament of refugees has become hard to ignore. However, many representational pitfalls are involved in this process. Can refugees relate their story in a way that does not trap them into the role of victims? Can authors that choose to tell these stories avoid appropriating these experiences? This article tackles these issues in a comparative fashion, taking its case studies and theoretical insights from both the Italian and British cultural context, focusing on Elvira Mujčić's *Consigli per essere un bravo immigrato*, Alessandro Leogrande's *La frontiera*, and the short stories collections *Refugee Tales*.

Keywords Refugees and Literature. Postcolonial Custodianship. Representation. Elvira Mujčić. Alessandro Leogrande. Refugee Tales.

Sommario 1 Premessa. – 2 *La frontiera* e *Consigli per essere un bravo immigrato*. – 3 *Refugee Tales*.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-09-11
Accepted 2020-10-01
Published 2020-12-18

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation De Capitani, L.; Sbrojavacca, E. (2020). "Le trappole della testimonianza. La rappresentazione dei rifugiati in Elvira Mujčić, Alessandro Leogrande e nei *Refugee Tales*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 23-46.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/002

1 Premessa

La cosiddetta crisi dei rifugiati è da tempo al centro del discorso pubblico europeo. Benché la percentuale di profughi che arrivano in Europa sia molto bassa rispetto al numero delle persone in fuga da conflitti, persecuzioni e povertà (cf. UNHCR 2020), i media sono soliti evocare al riguardo l'immagine di un'incontenibile ondata che si riversa sulle coste europee. L'utilizzo di termini come 'crisi' riflette, da un lato, le paure delle società di accoglienza, sempre più trincerate in politiche ostili ai nuovi arrivi e sempre più indifferenti alle esigenze di ascolto, comprensione e tutela dei migranti. Dall'altro, è un sintomo della divergenza fra la complessa realtà delle migrazioni e le semplicistiche rappresentazioni del fenomeno che predominano nel discorso mediatico e politico.[1]

Molte opere letterarie, nel corso degli ultimi decenni, hanno provato a dare voce alle soggettività migranti e alle loro storie, cercando di contrastare le narrazioni sulla migrazione basate sul 'senso comune', cioè su di «un modo di spiegare fatti e problemi che non spiega nulla ma che diviene popolare, cioè comune, perché riproduce incessantemente ciò che il pubblico "pensa" e desidera quindi confermare» (Dal Lago 2004, 53). Alcune opere letterarie hanno quindi l'ambizione di rendere noto il punto di vista – poco considerato – di chi vive le migrazioni in prima persona. Non si tratta però di un processo privo di insidie, sia quando la storia narrata è la propria, sia quando appartiene a qualcun altro. Nel farsi portavoce di una categoria esclusa dal dibattito pubblico si corre il rischio di scadere nel paternalismo, di appiattire le vicende in rappresentazioni unidimensionali, o di cristallizzare i protagonisti nel ruolo di vittime, non dando risalto alla molteplicità delle esperienze individuali. Persino con le migliori intenzioni, gli scrittori possono ricadere nelle criticità onnipresenti nel discorso mediatico, sottraendo ai migranti voce e capacità di

Quest'articolo è frutto di un lavoro di ricerca e riflessione collettivo. La sezione 1 di questo articolo è stata scritta a quattro mani dai due autori. Elena Sbrojavacca ha scritto la sezione 2. Lucio De Capitani la sezione 3.

1 Una precisazione terminologica: nel corso di questo articolo, indagheremo opere che mettono al centro le storie di alcuni profughi, cioè di persone costrette a lasciare la propria terra in seguito a persecuzioni, conflitti o disastri naturali, che possono richiedere, nel Paese di arrivo, la protezione internazionale. La situazione legale di chi prova a ottenere lo status di rifugiato è specifica e, come si vedrà nei testi analizzati, ha precise implicazioni narrative che ci interessava indagare. Laddove le nostre considerazioni ci sono sembrate valide per parlare del fenomeno migratorio in generale, e non solo dei profughi nello specifico, abbiamo però utilizzato il generico termine 'migranti'. In sintonia con gli autori dei testi selezionati, inoltre, rifiutiamo di distinguere rigidamente fra rifugiati e migranti, non discriminando fra i motivi che spingono all'attraversamento delle frontiere e non volendo creare gerarchie tra persone in viaggio per povertà, persecuzioni o per il desiderio di cambiare la propria vita.

azione politica. Così, i migranti sono ridotti al rango di 'informatori' o 'testimoni' al servizio della voce autorevole di chi scrive, interprete privilegiato delle esperienze altrui. Come ha messo in luce il sindacalista ivoriano Aboubakar Soumahoro:

> Per molto tempo, tanti in buona fede hanno ritenuto doveroso prendere la parola al nostro posto. Mi viene da dire che il pensiero di deriva paternalista a volte contamina involontariamente chi è impegnato in difesa dei migranti, che vengono ritenuti incapaci di generare, esprimere e declinare un pensiero politico e una forma di lotta. (Soumahoro 2019, 48)

Se sempre più avvertita è l'urgenza di parlare di questi temi in modalità alternative a quelle del discorso pubblico, resta ardua la sfida di trovare forme narrative adeguate a raccontare le esperienze dei migranti e dei profughi. Questo articolo affronta con un approccio comparatistico delle opere italiane e britanniche che accettano tale sfida: il romanzo di Elvira Mujčić *Consigli per essere un bravo immigrato*, il reportage *La frontiera* di Alessandro Leogrande e le tre raccolte di racconti del progetto *Refugee Tales*.

Con una varietà di scelte espressive e in contesti politici e geografici diversi, tutti gli autori dei testi presi in considerazione cercano soluzioni formali ai problemi posti dall'incontro con le storie di rifugiati, anche in relazione alle peculiarità del sistema giuridico e delle politiche migratorie messe in atto dai rispettivi Stati. Queste opere vogliono creare uno spazio di condivisione per le storie di vita dei rifugiati mettendo in rilievo al contempo le difficoltà alle quali tanto il rifugiato quanto lo scrittore si sottopongono diventando narratori. Una delle questioni che metteremo a fuoco, ad esempio, è il fatto che questi testi assumono la forma di «discorsi autobiografici eterodiretti» (Mengozzi 2013, 115), cioè di autobiografie scritte 'per gli altri': l'esigenza di mettere ordine nella propria vicenda personale raccontandola – col desiderio di farla capire, e magari accettare – da parte di chi arriva va di pari passo col bisogno della società di accoglienza di conoscere e classificare le vite dei migranti, non senza profonde ambiguità.

Questi libri mettono in campo una modalità di trasmissione delle storie di vita che potremmo definire «postcolonial custodianship», utilizzando un concetto di Filippo Menozzi (2014). L'espressione, nata all'interno del dibattito sulla letteratura postcoloniale in lingua inglese, descrive l'atteggiamento di chi prova a farsi portavoce di gruppi subalterni e minoritari nella sfera pubblica. Menozzi insiste sull'importanza di recuperare in senso positivo l'idea della trasmissione e della custodia dell'alterità culturale. Elabora quindi un modello di custode postcoloniale il cui compito, né semplice né privo di lati oscuri, è «taking charge of something that one does not possess» (Menozzi

e-ISSN 2499-1562

2014, 2) e «[transmitting] something without seizing it» (10). La sua riflessione offre uno spunto utile per capire l'orizzonte in cui si muovono, pur nelle loro differenze, Mujčić, Leogrande e gli autori dei *Refugee Tales*. Abbiamo individuato nelle loro opere il tentativo di prendersi carico delle storie di vita dei rifugiati «senza appropriarsene», di farsi, in altre parole, «custodi postcoloniali». Precisiamo infine che utilizzeremo il termine 'postcoloniale' alla maniera di Bruce Robbins (2018), che ha sottolineato come l'intellettuale postcoloniale sia tale non tanto in virtù delle sue origini, ma perché scrive «about the relationship between Europe and its others» (2018, 291).

2 *La frontiera* e *Consigli per essere un bravo immigrato*

2.1 Le masse e le motivazioni individuali

Pubblicato da Feltrinelli nel 2015, *La frontiera* di Alessandro Leogrande è un reportage narrativo che raccoglie numerose storie di migranti giunti in Italia, ricostruendone i percorsi e mettendone in luce le motivazioni. È il frutto di una serie di incontri fatti dall'autore negli anni, di tanti episodi cuciti assieme perché in vario modo collegati allo sfuggente tema della frontiera, intesa come elemento – assieme geografico e mentale – di connessione, attraversamento e separazione. *Consigli per essere un bravo immigrato* (2019), quinto romanzo di Elvira Mujčić, racconta il dramma di un richiedente asilo gambiano, Ismail, e del rifiuto da parte della Commissione territoriale che avrebbe dovuto conferirgli lo status di rifugiato. Nel tentativo di vincere un ricorso e di tenere viva la sua speranza di rifarsi una vita, Ismail è affiancato da una scrittrice di origine bosniaca, alter ego dell'autrice e voce narrante. A lei Ismail chiede dei suggerimenti per raccontare la sua storia in modo più convincente. Al centro di entrambi i volumi, diversi per genere, periodo di riferimento e stile, ci sono il tema dell'incontro fra esperienze di vita apparentemente inconciliabili e la riflessione sulle modalità per raccontare quel delicato momento di scambio.

La 'frontiera' è una linea invisibile e in perenne ridefinizione che separa due mondi diversi: quello di chi lascia tutto per cercare la salvezza in terre straniere e quella di chi assiste all'arrivo, nel proprio orizzonte di vita, di persone che provengono da un altrove non specificato. Il libro di Leogrande oppone alle pervasive rappresentazioni dei profughi come massa indistinta[2] una molteplicità di storie individuali. All'accumulo di statistiche che annullano la varietà delle

2 Sulla questione dei profughi come 'ondata', massa informe: Barretta 2019, 23.

esperienze e i loro significati in un vuoto quantitativo, Leogrande risponde con l'invito al lettore a scavare dietro la superficie fredda dei numeri con cui si indicano gli esseri umani:

> Prendi 650 corpi. Prendi 650 corpi di uomini, donne, bambini, anziani. Prendili uno per uno e disponili in fila. Quanti metri è lunga la fila? Fin dove arriva? Non pensare ai loro volti, non pensare a quello che hanno patito. Pensa solo a quanti sono. Entrano tutti in un appartamento di medie dimensioni? Entrano in un cinema? Sono sufficienti i gradoni della curva di uno stadio? (Leogrande 2015, 34-5)

L'attenzione dell'autore si concentra su di una serie di storie individuali, perché, come ha scritto Alessandro Dal Lago nel suo saggio dedicato alle rappresentazioni dei migranti nel discorso pubblico, «le interviste e le storie di vita sono lo strumento privilegiato di ogni analisi qualitativa della realtà» (Dal Lago 2004, 16).

Scavare nelle storie dei migranti non significa però affidare alla pagina una vicenda carica di potenziale drammatico, per dare sale a una letteratura che ricerca solo emozioni forti e traumi.[3] Significa, piuttosto, cercare di superare l'impatto emotivo delle immagini degli sbarchi – o dei naufragi – e indagare le ragioni che portano quelle persone alle nostre coste. Riuscire a dare voce a quelle ragioni è l'obiettivo dichiarato di Leogrande:

> Ebbi la sensazione di quanto fosse difficile capire la vita prima del viaggio, l'ammasso di eventi che precede ogni partenza, per decine, centinaia di migliaia di migranti che si riversano ai confini della frontiera europea. Eppure nessuno inizia a vivere nel momento in cui l'imbarcazione che lo trasporta appare davanti alle nostre coste: il viaggio ha avuto inizio prima, anche anni prima, e i motivi che l'hanno determinato sono spesso complicati. Non sono tanto le motivazioni individuali ad apparire incomprensibili. […] Ad apparirci spesso incomprensibili sono i frammenti di Storia, gli sconquassi sociali, le fratture globali che avvolgono le motivazioni individuali, fino a stritolarle. (Leogrande 2015, 13-14)

Capire le motivazioni dei viaggi significa innanzitutto provare ad analizzare i contesti da cui i rifugiati partono.[4] Leogrande si interroga, per esempio, sui motivi del naufragio avvenuto il 3 ottobre 2013 da-

3 Faccio riferimento alle riflessioni di Scurati 2006 e Giglioli 2011.

4 Il libro di Leogrande è del 2015, e si occupa dei flussi migratori che interessavano il territorio italiano all'inizio degli anni Dieci del 2000. Per una più recente panoramica sul fenomeno, cf. Anzalone, Carpaneto 2019.

e-ISSN 2499-1562

vanti alla spiaggia dei Conigli di Lampedusa, dove persero la vita 368 persone. 360 di queste arrivavano dall'Eritrea, un Paese a cui raramente si fa riferimento considerando le provenienze dei richiedenti asilo lungo le coste europee. Da questa riflessione parte una ricostruzione della storia della dittatura di Isaias Afewerki, capo di un regime oppressivo al potere dal 1993. Leogrande non si limita a ripercorrere le vicende che hanno portato alla dittatura dell'ex leader del Fronte di Liberazione per l'indipendenza dall'Etiopia, ma mette anche in luce i rapporti che persistono fra l'Italia la sua ex colonia. Emergono, soprattutto, dei forti legami simbolici fra i due Stati, come il fatto che i campi di concentramento in cui sono rinchiusi gli oppositori al regime sorgono negli stessi luoghi di quelli italiani, o come la presenza, nei racconti in inglese dei rifugiati eritrei, di alcuni termini in italiano, dovuta al fatto che «ci sono delle pratiche di tortura che hanno ancora il nome dato loro dai vecchi occupanti» (Leogrande 2015, 90).

Leogrande intervista alcuni rifugiati eritrei in Italia, come Gabriel Tzeggai, dissidente al regime ed ex militante nel Fronte di liberazione, o come Syoum, immigrato in Italia nel corso della prima ondata migratoria dall'Eritrea, negli anni Settanta. Grazie a queste testimonianze ci è offerta la possibilità di comprendere, almeno in parte, la complessità del fenomeno migratorio, i suoi effetti di lungo corso nelle terre di partenza, oltre che in quella di arrivo. Scopriamo, per esempio, che il regime di Afewerki cerca in tutti i modi di insabbiare i naufragi: si sente minacciato dall'esodo degli Eritrei, che rischia di dare risalto internazionale alle atrocità della dittatura. Veniamo a sapere anche che in Italia sono numerosi i sostenitori del regime – Eritrei emigrati negli anni Settanta che non hanno smesso di sperare nell'utopia democratica e che rifiutano di credere alla natura sanguinaria del governo. Alcuni di questi Eritrei della prima diaspora chiamano i nuovi profughi, quelli che si ammassano sulle coste libiche nel tentativo di fuggire, con lo sprezzante nomignolo 'Libia'. Quando si utilizza in modo generico un'espressione come 'migranti eritrei', dunque, ci si riferisce a un gruppo eterogeneo e animato da conflitti interni che sfuggono a un'analisi superficiale.

2.2 «Non voglio che qualcuno prenda la mia storia e si metta a strapparla»

Tanto Mujčić quanto Leogrande appaiono ben consapevoli delle ambiguità proprie del parlare in vece di un altro, soprattutto di soggetti socialmente emarginati. Dare alle vicende dei migranti la visibilità che normalmente viene loro negata significa anche correre il rischio di 'oggettivarli' e di impoverirne il vissuto. È una trappola che Leo-

e-ISSN 2499-1562

grande dimostra di conoscere bene in un'intervista concessa poco dopo la pubblicazione del volume:

> Bisogna porsi il tema dell'inefficacia di molte narrazioni, che finiscono per assuefare, non contrastando la narrazione dominante ma finendo, implicitamente, per condividere gli stessi parametri del discorso dominante, pur rovesciandolo. C'è un problema metodologico, e di scrittura. Le soggettività vengono riarticolate, rimodellate, di continuo, dagli stessi soggetti che vorremmo raccontare; alla luce di ciò non è sufficiente la semplice registrazione passiva delle storie. Scrivendo *La frontiera*, mi sono reso conto dell'inefficacia di certe narrazioni piatte e omologanti. Alla luce di ciò, è necessario porsi alcune domande, artistiche e politiche: come riarticolare le biografie? Dove ci si posiziona? (Ferri 2016)

«Più riduciamo il popolo del peschereccio affondato al rango di vittime, più allontaniamo il contesto», leggiamo ancora ne *La frontiera* (Leogrande 2015, 62); la generica definizione di 'vittime' oscura i fatti che scatenano l'urgenza di migrare:

> È così che ho sviluppato questa ossessione. [...] Provare a oltrepassare la categoria di "vittima", che non spiega niente della complessa vita degli esseri umani. Provare a dipanare i fili di eventi che a prima vista paiono incomprensibili nel loro ginepraio di violenza, lutti, oppressione, che pure determina la vita di tanti. (Leogrande 2015, 15)

Nessuno dei personaggi di *La frontiera* è chiamato in causa come semplice testimone di un vissuto; i migranti non vengono interpellati in quanto 'informatori' privilegiati, utili soltanto a confermare le tesi dell'autore, ma per l'apporto insostituibile delle loro valutazioni e interpretazioni. È questo il caso di Yvan Sagnet, uno dei portavoce degli scioperi di braccianti che hanno animato le campagne del Sud Italia nell'estate del 2011.[5] È il camerunense Sagnet a illustrare a Leogrande i modi in cui un insieme di persone tanto diverse per lingua, cultura e provenienza si ritrovava a lottare unito grazie al riconoscimento di modelli quali Nelson Mandela, Thomas Sankara, Patrice Lumumba. È ancora Sagnet a spiegare a Leogrande le conseguenze profonde che il colonialismo italiano ha avuto nel caos politico del Corno d'Africa:

5 Leogrande ha conosciuto Yvan Sagnet seguendo da vicino le rivendicazioni dei braccianti agricoli del 2011 e lo ha aiutato nella stesura del suo libro sull'argomento: Sagnet 2012.

e-ISSN 2499-1562

> Gli italiani non hanno lasciato uno stato. Alla base delle tragedie del Corno d'Africa c'è il vuoto istituzionale creato in Somalia o in Eritrea. La decolonizzazione distorta, le nuove dittature, l'integralismo, l'emigrazione di massa nascono da qui. (Leogrande 2015, 78)

Nel libro compaiono figure come don Mussie, che è non soltanto un essenziale punto di riferimento per i profughi che dal Corno d'Africa giungono in Italia, ma anche il fondatore del blog *Habeshia*, «tra le migliori agenzie di stampa nate attorno ai flussi migratori» (101), o come Alganesh Fessaha, a capo di una Ong che libera i profughi tenuti in ostaggio dai predoni del Sinai. Per frammenti, il volume lascia intuire lo spessore culturale, il coraggio e l'intraprendenza di alcuni migranti, spazzando via l'immagine stereotipica di fragili individui dipendenti dall'assistenzialismo europeo.

Una possibile soluzione alle trappole della rappresentazione è infatti legata ai modi del racconto, alle scelte espressive con cui si caratterizza 'l'altro'. Le tante figure di migranti che compaiono nel libro di Leogrande non sono semplici comparse nel palcoscenico della Storia, ma personaggi a tutto tondo che manifestano un'infinità di tratti e un potenziale epico a cui viene giustamente dato rilievo. Fra i rifugiati che confidano le loro storie a Leogrande ci sono persone che hanno vissuto esperienze estreme, affrontando, per sfuggire al pericolo dell'espulsione, sfide degne dei migliori romanzi di avventura. Un esempio fra tutti è quello del giovane Aamir, fra i primi a percorrere la 'rotta dei Balcani', cioè a tentare l'accesso ai Paesi del Nord Europa senza passare dall'Italia, andando a piedi dalla Grecia all'Ungheria. Aamir scrive un resoconto dettagliato del suo viaggio in persiano e lo traduce in italiano da solo, con l'aiuto di un dizionario: «si è cimentato con la traduzione per liberarsi da un peso che gli schiacciava il petto», racconta Leogrande, «ma anche per comunicare quello che aveva vissuto "agli altri", a chi avesse avuto voglia di ascoltarlo da questa parte del mondo» (2015, 262). È lo stesso Aamir, dunque, a rendersi conto dell'eccezionalità della propria avventura, a volerla condividere con chiunque abbia il desiderio di conoscerla: lungi dall'essere 'oggetto' della narrazione di Leogrande, il giovane afghano si dimostra protagonista e autore consapevole della propria storia, di cui sapientemente sceglie di omettere o enfatizzare alcuni passaggi, al punto tale da far pensare a Leogrande stesso di essere stato preso in giro (cf. 273).

D'altro canto, né le storie raccolte in *La frontiera* né quella inventata in *Consigli per essere un bravo immigrato* scadono in forzature romanzesche. Pur comprendendo che, come ha scritto Jaques Rancière (2016, 56), «per essere pensato, il reale dovrà essere reso finzione», i due autori si sottraggono alla tentazione di costruire trame fiabesche. Non scadono, cioè, in quella «organizzazione topografica del vissuto», con facili riconciliazioni o scontati lieto fine, a cui spes-

e-ISSN 2499-1562

so ricorrono, secondo un'indagine di Chiara Mengozzi (2013, 119), le produzioni letterarie a tema migratorio. Nei testi di Leogrande e Mujčić la concatenazione degli eventi non appare scontata e le vicende non si risolvono in modo da soddisfare le aspettative della società di accoglienza.[6]

Gli stereotipi legati alla vittimizzazione del migrante sono anche al centro di *Consigli per essere un bravo immigrato*, perché il romanzo ruota attorno alla mancata concessione della protezione internazionale a Ismail. All'inizio della storia, la narratrice – co-protagonista e trasparente alter ego della scrittrice, arrivata in Italia come esule bosniaca negli anni Novanta – incontra il giovane a una tavola rotonda dedicata alle migrazioni nel tempo, a cui è stata invitata in quanto immigrata «*di successo*» (Mujčić 2019, 22; corsivo nell'originale). L'argomento da lei scelto, l'*importanza della menzogna nell'autobiografia*, introduce uno dei temi fondamentali del libro, volto a svelare le insidie che la narrazione di sé presenta per chi, come Ismail, è costretto a esporre la propria vicenda biografica nel documento C3 da presentare alle Questure per ottenere lo status di rifugiato. I profughi devono infatti ripercorrere la propria autobiografia di fronte a una Commissione che, a partire da essa, deciderà del loro destino. Se il racconto sarà conforme a determinati parametri, la domanda di protezione avrà una possibilità di essere accolta; in caso contrario sarà respinta.

Il testo suggerisce che la classificazione dei migranti sulla base del loro vissuto, che va rievocato fino ai dettagli più cruenti, è problematica sotto molti punti di vista. In primo luogo perché chi è preposto a raccogliere le testimonianze è istruito per non credere a quanto ascolterà: il romanzo si apre infatti con una e-mail che invita le Commissioni territoriali a impegnarsi per ridurre la percentuale di protezioni umanitarie concesse (Mujčić 2019, 9). Il testo della missiva inserisce in un contesto finzionale uno spaccato di realtà extradiegetica: la lettera riporta un monito realmente inviato dalla presidente della Commissione nazionale per il diritto d'asilo nel luglio del 2018.[7] Il che getta una luce sulle parole che, nel romanzo, la narratrice si sente rivolgere da una misteriosa figura apparsale in sogno: «Vieni, qui le cose sono vere, ma sembrano finte» (8). Un altro problema è costituito dal fatto che spesso, messi di fronte alla Commissione che deve decidere della loro sorte, i profughi sembrano avere difficoltà nel ricostruire la propria storia in modo efficace, vincendo la diffidenza dei commissari: è

6 Alcune opere della letteratura italiana della migrazione presentano invece gli stereotipi cari all'orizzonte di attesa delle società di accoglienza; ne troviamo un nutrito elenco in Mengozzi 2013.

7 Cf. «La stretta del Viminale sui richiedenti asilo. "Troppi permessi"», *la Repubblica*, 22 luglio 2018.

e-ISSN 2499-1562

quello che, nel romanzo, succede a Ismail. Alla commissione il ragazzo appare una fonte inaffidabile: reca con sé un certificato che attesta un disturbo da stress post-traumatico, ma sembra lucido ed equilibrato, non presenta i segni della tragedia, non suscita compassione. Eppure, come il lettore scoprirà soltanto alla fine del libro, Ismail non soltanto non ha mentito, ma ha anzi omesso i particolari più dolorosi della sua vicenda, incapace di riproporla per intero senza crollare.

Se Ismail esiste solo nell'immaginario di Mujčić, la sua storia appare però molto simile a quella – reale – raccontata a Leogrande dal curdo iracheno Shorsh, giunto in Italia ai tempi della guerra con l'Iran. A distanza di molti anni dalle traversie per l'ottenimento di asilo, Shorsh spiega a Leogrande che, pur avendo subito torture di ogni genere, una volta di fronte alla Commissione si era trovato incapace di spiegare ciò che aveva passato. Non avendo sul corpo prove tangibili delle violenze ricevute, era stato costretto a mentire, a fingere che le sue emorroidi fossero una conseguenza delle sevizie:

> Non c'è mai stata nessuna bottiglia. Le emorroidi dipendevano da altro, non dalle torture. Ma non avevo le parole, e questo era l'unico modo per rimanere qui. (Leogrande 2015, 277)

La menzogna di Shorsh e l'omissione di Ismail sono l'ideale sottotesto delle riflessioni dell'alter ego di Mujčić nel libro:

> Mentire su se stessi significa anche proteggere una parte di sé, che si tratti di un dolore o di una gioia; tenere quella parte al riparo dal mondo ci permette di riconoscerci o di ritrovarci in un nostro nucleo incorruttibile e inalienabile. (Mujčić 2019, 32)

Da un lato, dunque, è «la stessa procedura della richiesta d'asilo a favorire, nel richiedente, un processo di autovittimizzazione» (Leogrande 2015, 278). Dall'altro, le strategie con cui i profughi vi si sottraggono, con menzogne e omissioni, possono rappresentare una forma di resistenza non organizzata, «minoritaria»,[8] a un potere che vuole delegittimare la loro stessa esistenza con la minaccia del reato di immigrazione clandestina, che «non è che la definizione della condizione a-legale dei migranti (se non sei un cittadino, uno di noi, allora commetti un reato, o meglio "sei un reato")» (Dal Lago 1996, 5).

Questa pratica di indagine sulle vite dei profughi riflette del resto le aspettative della società di accoglienza sui migranti: è opinione diffusa che meriti di essere accolto e protetto – e a ben definite condizioni – soltanto chi può presentare tracce tangibili di sofferenze atroci (cf. Mujčić 2019, 46). Le narrazioni dominanti nel discorso

8 Utilizzo il termine di Deleuze, Guattari 1996 nell'accezione di Jossa 2019.

e-ISSN 2499-1562

pubblico sulle vite degli immigrati sono così semplificate e rigide da non lasciare intravedere che due profili: quello dell'immigrato scansafatiche, parassita, o peggio ancora criminale, e quella del bravo immigrato ubbidiente, vittima di un oscuro passato e grato alla terra di accoglienza per la possibilità ricevuta. A Ismail questo non va giù, non accetta di doversi piegare a questo genere di aspettative distorte:

> Odio questa cosa che noi immigrati abbiamo sempre bisogno di aiuto e non possiamo mai rispondere male. Dobbiamo sempre fingere di essere buoni, bravi e sorridere e dire grazie fratello, grazie sorella. Mi sembra che questa cosa ci fa diventare stupidi. (Mujčić 2019, 68)

In effetti, il paternalismo sotteso alle procedure di accoglienza toglie dignità alle storie di vita dei migranti e li cristallizza in un ruolo passivo, non riconoscendone l'iniziativa, il coraggio e la forza di volontà:

> Ismail andava in giro ripetendo che rammollivano i ragazzi, perché li accudivano troppo, li accompagnavano ovunque come se fossero bambini delle elementari, invece erano persone che avevano attraversato mezzo mondo per arrivare lì. (13)

Inoltre, li costringono a rivivere le proprie tragedie per esporle a chi ha il compito di metterle in dubbio, di sondarne la tenuta, la credibilità. Per questo, Ismail preferisce non raccontare tutta la sua storia, non lasciare che estranei preposti a darle la patente di validità possano scavare nel suo dolore: «non voglio che qualcuno prenda la mia storia e si metta a strapparla, tagliarla, forzarla. Ho già sanguinato abbastanza» (79).

Questo stato di cose è legato a doppio filo con le disposizioni di legge e le politiche migratorie vigenti, che stabiliscono l'orizzonte entro cui entrambi i libri si collocano, per arrivare, in contesti politici leggermente diversi, alla stessa conclusione: nulla di quanto vissuto dai migranti una volta approdati a destinazione si verificherebbe se fosse riconosciuto il diritto di chiunque allo spostamento, se tutti i passaporti avessero lo stesso valore, se, cioè, 'i migranti' fossero semplicemente viaggiatori in cerca di fortuna in una terra diversa da quella in cui sono nati (cf. Mujčić 2019, 52; Leogrande 2015, 313).

2.3 Il narratore e «la violenza del mondo»

La letteratura può diventare un antidoto alle retoriche dominanti in fatto di migrazioni mostrando come esse siano una costante della storia umana. Non è un caso, allora, che tanto nell'opera di Leogrande quanto in quella di Mujčić si faccia riferimento al grande romanzo

e-ISSN 2499-1562

moderno: se la protagonista femminile di *Consigli* ricorda a Ismail di avere lo stesso nome del narratore di *Moby Dick*, anche in *La frontiera* sono chiamati in causa i romanzi di avventure per mare, in modo particolare *La linea d'ombra*. Joseph Conrad, scrive Leogrande,

> intuì che ci sono frontiere della propria biografia che coincidono con le frontiere del mare. Proprio lì, dove i confini certi si fanno incerti, si aprono infiniti varchi per il passaggio in un'altra età della vita. (2015, 17)

Su questa intuizione si basano molti dei racconti contenuti ne *La frontiera*: nel rinarrare le storie dei rifugiati che incontra, Leogrande può talvolta indugiare su toni iper-letterari, come avviene in questo passaggio che descrive l'approdo di Ali, scappato dal Darfur e imbarcatosi in Libia in un peschereccio diretto in Europa:

> Eppure, per quanto ora ogni cosa gli apparisse più nitida, pensava a quei volti e a quegli oggetti come appartenenti a un'epoca remota. Non era solo la distanza fisica, il fatto di essere in Europa e non più in Africa, a indurlo a tali pensieri. Sentì di avere oltrepassato una linea, di essersi aggrappato con le unghie a una nuova vita, rinunciando per sempre a un'altra. Solo allora comprese che il travaglio cui era stato costretto aveva definitivamente dissipato la sua giovinezza. (23)

Immagini come questa, che mettono in diretto rapporto la storia di Ali con quella del protagonista della *Linea d'ombra* e sembrano letteralmente prelevate dal romanzo conradiano,[9] hanno lo scopo di restituire una dimensione epica alle traversie dei migranti, ma servono anche a sottolineare come essi non siano fantocci passivamente in balia dei rovesci della Storia, ma protagonisti a tutti gli effetti delle proprie scelte, col loro bagaglio di dolori, speranze e aspirazioni.

Su un versante diverso, il libro di Mujčić, che ha vissuto in prima persona le difficoltà di alcuni protagonisti delle storie di Leogrande, gioca in modo originale sul crinale fra fiction e autobiografia, scrivendo un testo finzionale che, da una parte, è permeato di elementi tratti dalla vicenda personale dell'autrice e, dall'altra, mette a fuoco i problemi e le ambiguità del racconto di sé da parte di persone con un vissuto simile al suo. Da un lato, infatti, è il profugo stesso a sentire l'esigenza di condividere la propria storia, per rielaborarla e darle senso, per creare un ponte che lo porti in contatto con gli altri e lo faccia uscire dall'invisibilità: «Non serve a niente la vita se

9 Conrad 1995, 14: «Finché dinnanzi si scorge una linea d'ombra che ci avvisa che anche la regione della prima giovinezza deve essere lasciata indietro».

e-ISSN 2499-1562

non la si racconta a qualcuno, per passarla, regalarla» (Mujčić 2019, 38). Dall'altro, il suo racconto è provocato da un'esigenza della società ospitante, è la risposta all'implicita domanda «Cosa giustifica la tua presenza qui?», una domanda nient'affatto neutra, che parte dal presupposto che chiunque provenga da un Paese povero ed extra-europeo non abbia il diritto di stare dov'è, e debba dunque fare buon uso della sua storia, con il giusto corredo retorico, per essere accettato. Infine – e questo è un ulteriore livello di criticità che il testo di Mujčić fa emergere –, raccontare la propria storia, quando essa è piena di sofferenze ed è marchiata a fuoco dalla Storia, può significare rimanere per sempre legati a un passato traumatico, ipotecare le proprie possibilità di sviluppo futuro. Mettendo in campo questo tema, Elvira Mujčić propone una riflessione metanarrativa sulla propria carriera di scrittrice migrante, costretta dai meccanismi del mercato editoriale a parlare sempre e solo in quanto testimone, perennemente minacciata da quella che Igiaba Scego (2008, 170) ha definito «la gabbia della storia vera».

Pur nella loro diversità di genere – un reportage narrativo e un romanzo di autofiction –, il testo di Leogrande e quello di Mujčić possono essere accostati per il comune tentativo di superare, senza ignorarli, gli ostacoli della rappresentazione dei soggetti migranti. Il risultato appare convincente innanzitutto perché i due autori hanno saputo mettere in evidenza le ambiguità e i problemi legati al 'parlare per l'altro'. In entrambi si coglie lo sforzo di andare oltre allo stereotipo del migrante come vittima e di mettere in risalto la dimensione dei rifugiati come soggetti attivi e autoconsapevoli, ma anche di dare rilievo al trauma e al bisogno, spesso inascoltato, di accoglienza e comprensione. Per questo potremmo considerarli, con le parole di Chiara Mengozzi, modelli di contro-narrazioni

> rispetto al circuito discorsivo dominante, non perché si pongano in alternativa rispetto ad esso […], ma perché […] lo citano e lo mettono in scena, per esempio esibendo e giocando con le norme che consentono e strutturano il racconto di sé. (2013, 130)

Entrambi nascono da una spinta intima, personale, e rendono evidente fin dal principio il posizionamento del narratore rispetto alla materia trattata. Se Mujčić si muove sul confine esplicito fra invenzione e autobiografia, Leogrande dichiara fin dalle prime pagine del libro, raccontando il suo primo incontro con Shorsh, che le immagini di guerra che il giovane curdo gli ha mostrato hanno avuto un impatto determinante, accendendo in lui il bisogno di confronto con chi vive, nel suo stesso tempo, delle vite così diverse dalla sua. La 'frontiera' è infatti innanzitutto un discrimine interiore che distingue la scelta fra *Vedere* e *non vedere*, come recita il titolo di cinque capitoli del libro. Il testo è costellato da interrogativi sul senso

e-ISSN 2499-1562

delle testimonianze ascoltate, sui modi in cui rendersene «custode», sulle difficoltà dell'assistere al dolore degli altri e sull'incapacità di rielaborarlo:

> Fino a che punto è lecito scavare, porre e porsi domande, interrogare i superstiti? Qual è il punto esatto in cui il dovere della memoria sconfina nella morbosità?
>
> Come evitare di essere parte di un enorme processo di spettacolarizzazione?
>
> Cosa raccontare, su cosa fissare davvero lo sguardo per sottrarsi a tale rischio?
>
> Come scansare il rischio di dire il già detto, di scivolare nella reiterazione delle tragedie che, viste da una certa distanza, come dalla costa in mezzo ai bagnanti, possono apparire tutte uguali?
>
> Come farsi testimone dell'unicità di ogni ferita? (Leogrande 2015, 145)

Leogrande paragona il suo sguardo a quello di Caravaggio che, nel *Martirio di San Matteo*, si dipinge nell'atto di assistere impotente al massacro del santo.[10] Chi sceglie di vedere, di non ignorare quello che succede ai migranti, si trova comunque inerme di fronte alla «violenza del mondo» (2015, 309), incapace di arrestarne l'impatto sulle vite altrui. Proprio come Caravaggio, Leogrande non può in nessun modo fermare la brutalità del mondo né distogliere lo sguardo; decide allora che la deve raccontare, dipingendosi inerme e svelando le aporie della narrazione. Proprio nel carattere non pacificato di queste narrazioni, nel loro mettere in luce le contraddizioni ineliminabili del raccontare 'l'altro' in un contesto in cui 'l'altro' non ha voce, risiede la loro forza, critica ed etica insieme.

3 *Refugee Tales*

3.1 Contro l'*hostile environment*

Refugee Tales ci porta a discutere la letteratura sui rifugiati all'interno del contesto britannico, che presenta alcune particolarità. Come sottolinea Robert Winder nella sua storia della migrazione verso le Isole Britanniche, «Britain has absorbed foreign genes since it was first discovered by continental wanderers» (Winder 2004, X), in una serie di ondate migratorie 'diffuse' (cf. 2004, 8) che vanno dagli invasori normanni ai migranti postcoloniali. Anche limitandosi alle migrazioni più recenti, la Gran Bretagna, come risultato della

10 Per un approfondimento su questo tema, cf. Milani 2018.

e-ISSN 2499-1562

sua storia imperiale, ha affrontato relativamente presto la questione multiculturale, per lo meno a partire dalla partire dal 1948, quando la nave Empire Windrush fece sbarcare sul suolo inglese i primi migranti caraibici. D'altra parte, è proprio la sua natura di società multiculturale ad aver dato forza alle scelte politiche radicalmente ostili all'immigrazione degli ultimi anni. Oltre alla Brexit, la cui storia è indissolubilmente intrecciata alla mobilitazioni di ideologie xenofobe e sovraniste, vi sono per esempio le più recenti leggi sull'immigrazione, mirate a costruire, nella definizione di Theresa May, «a really hostile environment for illegal immigrants».[11] Questa idea di 'ambiente ostile' è diventata realtà concreta, in particolare, con l'*Immigration Act* del 2016. Va ricordato che in questa cultura politica l'immigrazione in sé è considerata 'illegale', salvo nei casi di migranti altamente qualificati e/o benestanti: lo rende particolarmente chiaro il nuovo sistema di immigrazione 'a punti', in programma per il 2021, che mira esplicitamente a negare l'ingresso nel Regno Unito a chi non sia *skilled* – categoria che viene definita con criteri educativi ed economici estremamente restrittivi.

Per quanto riguarda le richieste di asilo, uno dei pilastri dell'*hostile environment* è la detenzione a tempo indeterminato senza processo (*indefinite detention*). Come si legge sul sito della Association of Visitors to Immigration Detainees (AVID), la Gran Bretagna è l'unico Paese europeo in cui le persone soggette a pratiche burocratiche legate all'immigrazione – dalla richiesta di asilo alle procedure di rimpatrio – possono venire detenute per un tempo indefinito mentre si sta deliberando sui loro casi; si tratta peraltro di una procedura amministrativa, non un procedimento penale (AVID Detention 2020). Questo significa che individui già vulnerabili sono messi completamente alla mercé dello Stato, che di fatto sospende i loro diritti, riservandosi di poterli detenere in regime carcerario, nonché di poterli trasferire a piacimento. A questa situazione di assoluta precarietà si aggiunge il fatto che i richiedenti asilo, una volta rilasciati, non possono lavorare, ma sono costretti a sopravvivere con un sussidio che può essere speso solo per specifici prodotti, in specifici negozi e comunque non sui mezzi di trasporto, il che rende molto laborioso assolvere l'obbligo di fare rapporto regolarmente al proprio Home Office Reporting Centre di riferimento. Infine, è sempre costante la minaccia di nuove detenzioni. Questo sistema crea in chi deve subirlo fortissimi danni psicologici, che, lungi dall'essere una conseguenza secondaria, sono parte integrante dell'*hostile environment* auspicato da May.

11 Kirkup, J.; Winnett, R. «Theresa May Interview: 'We're Going to Give Illegal Migrants a Really Hostile Reception'». *The Telegraph*, May 25, 2012. `https://www.telegraph.co.uk/news/0/theresa-may-interview-going-give-illegal-migrants-really-hostile/`.

e-ISSN 2499-1562

È contro questa situazione, e contro il silenzio e l'invisibilità che caratterizzano le storie dei detenuti, che è stato avviato il progetto *Refugee Tales*. Ogni anno, a partire dal 2015, il progetto organizza una marcia in cui persone che hanno fatto esperienza del sistema di detenzione camminano insieme a 'normali cittadini', in quella che uno dei promotori, David Herd, definisce «a kind of spectacle of welcome» (*RT* 3, 184). A questa marcia partecipano inoltre vari scrittori, ciascuno dei quali ha incontrato un rifugiato, ha ascoltato la sua storia, e ha collaborato con lei/lui per produrre un racconto che documenta la realtà della vita dei profughi. A ogni tappa della marcia viene data pubblica lettura di alcuni dei racconti, rendendo visibili, in un gesto di *storytelling* collettivo, le storie che il sistema di detenzione cerca di nascondere. I racconti vengono poi raccolti in antologie (al momento sono tre), che saranno l'oggetto dei prossimi paragrafi.

Questo modello di racconto itinerante si basa sui *Canterbury Tales* di Chaucer, di cui non si fa tanto una riscrittura o un commento puntuale, ma si recupera, oltre al modello narrativo, un'idea di comunità inclusiva centrata sull'atto del raccontare e capace di riscrivere i confini e la geografia della nazione inglese (cf. Barr 2019). La ripresa più evidente di Chaucer sta nei titoli dei racconti, che identificano il protagonista della vicenda narrata (nel primo volume abbiamo, ad esempio, «The Migrant's Tale», «The Chaplain's Tale», «The Unaccompanied Minor's Tale»). A differenza dei *Canterbury Tales*, chi compare nei titoli può non essere il narratore. Di ciascuna storia si specifica che è stata raccontata «allo/alla» scrittore/scrittrice che la firma («as told to...»). Si sottolinea quindi che lo scrittore è prima di tutto un tramite per il racconto altrui, un ascoltatore.

3.2 Svelare le carte: cornici narrative

Si noterà che i protagonisti delle storie – i co-autori – rimangono anonimi: questo per proteggerli da eventuali rappresaglie delle autorità, una prospettiva non improbabile all'interno di un sistema burocratico punitivo, crudele e arbitrario. Proprio perché l'atto di 'affidamento' delle storie agli scrittori coinvolti è parte dichiarata e integrante del progetto, questa struttura narrativa si presenta come un buon *case study* delle sfide – e delle trappole – della «custodia postcoloniale»: è possibile riuscire a trasmettere, dopo averlo ricevuta in custodia, qualcosa che non ci appartiene – in questo caso, una storia – senza appropriarcene? Se esiste un'ottima ragione perché i protagonisti restino anonimi, come si può evitare che la loro storia non si riduca a un materiale su cui scrittori affermati possano mettere in pratica la loro arte? I *Refugee Tales*, o perlomeno alcune delle decine di racconti pubblicati in queste antologie, sono particolarmente interessan-

e-ISSN 2499-1562

ti in questo senso, perché affrontano il problema della 'custodia' sia a livello tematico che formale, chiedendosi come la formula «as told to» che li introduce possa divenire più di un accenno alla loro autorialità condivisa, e influenzare l'esperienza di lettura.

Molti dei racconti di *Refugee Tales*, ad esempio, registrano l'esistenza della collaborazione, nonché la natura orale della storia che viene riportata. Una tecnica usata di frequente è la drammatizzazione del momento dell'incontro tra scrittore e rifugiato. Un esempio paradigmatico è quello di David Herd, che inizia «The Appellant's Tale» illustrando le esatte modalità in cui il racconto è stato trasmesso:

> You tell me your story on Monday March 30th 2015, in an office building by a crossing on the road out of Crawley. As you speak I take notes, asking you to pause periodically. You talk slowly and, in case I miss something, I make a recording on my phone. When you are done and the room is quiet, I ask if you wanted to tell your own tale. You said no, in the interests of security, you wished to remain anonymous. (*RT*, 69)

Questa cornice narrativa svela le carte dell'operazione, mettendo il lettore a conoscenza delle circostanze in cui la storia è stata affidata al suo custode. Inoltre, l'uso di una *you-narrative*, richiamando costantemente la presenza di un interlocutore, mantiene vivo un elemento dialogico in tutto il corso del racconto. Questa stessa strategia è replicata in diversi altri racconti, ad esempio in «The Student's Tale as told to Helen Macdonald» e in «The Abandonded Person's Tale as told to Olivia Laing», in *Refugee Tales 2*, e in «The Dancer's Tale as told to Lisa Appignanesi» in *Refugee Tales 3*.

Altre cornici danno maggiormente rilievo allo scrittore-coautore come personaggio. Un esempio è «The Migrant's Tale as told to Dragan Todorovic», la cui prima scena illustra l'incontro tra Todorovic e Aziz, migrante siriano «dressed in loosely fitting clothes, at least a size bigger» (*RT*, 1). La scena si svolge in un ufficio a Birmingham, di fronte a una torta al cioccolato portata dallo scrittore, da cui Todorovic finisce per essere quasi imbarazzato – «Cream over pain» (*RT*, 1), la definisce – ed è mediata da un interprete, richiesto da Aziz, il cui operato permette al migrante di dirottare immediatamente il racconto in una specifica direzione:

> I would like to start as far as possible from the recent events in his life, so I ask about his childhood in Syria. What were his favourite toys? The interpreter must have used the word 'game' when speaking of toys and Aziz says, 'I was a basketball player, a team captain. My family was big and important. We were wealthy, and never had any problems that I can remember'. (*RT*, 1-2)

e-ISSN 2499-1562

La cornice sottolinea come Todorovic non abbia il completo controllo del processo narrativo: lo scrittore sembra avere un'idea precisa di come strutturare il racconto, ma, complice un'incomprensione linguistica, è costretto a fare a patti con lo specifico taglio che Aziz vuole dare alla propria storia. Quando poi il racconto si conclude, Todorovic commenta:

> Our talk is over. Aziz stands up to take the glass of water from the other table, and only now I realise that his clothes are the right size, but that he shrinks when he sits down, as if expecting a blow. (12)

Todorovic si rivela quindi al lettore come un 'osservatore inaffidabile' per sua stessa ammissione: solo al termine della storia si rende conto di un dettaglio cruciale nel linguaggio del corpo dell'uomo che gli sta di fronte, che rifletti i traumi fisici e psicologici che Aziz ha subito e interiorizzato. Il disvelamento di questo dettaglio fa sì che il lettore sia costretto, come Todorovic, a rivedere la sua prima impressione di Aziz, ripercorrendo i passaggi del processo conoscitivo tra scrittore e rifugiato. Si evidenzia così la natura mediata (cioè non oggettiva, imperfetta e parziale) del racconto.

Lisa Appignanesi, nel già citato «The Dancer's Tale», sfrutta invece la cornice narrativa per ricordare al lettore come il dialogo tra rifugiato e scrittore-custode debba comunque destreggiarsi tra aspettative e pregiudizi. Così inizia il suo racconto:

> I know it's you before we meet. […] Yet you don't look like a refugee. You are calm. You are erect and perfectly poised as you balance on a stool near a window. I must be wrong, I tell myself. I scan the hall once more.
>
> I have come early to observe from a distance. There is plenty of time to interrogate my own perceptions. What do I actually think a refugee look like?
>
> Harrowing images of women and babies on sinking boats leap into my mind […]. (*RT* 3, 85)

Appignanesi mette a nudo il divario tra le proprie aspettative e la realtà della persona che ha di fronte – un elegante danzatore srilankese. Molto simile, nel mettere in luce le aspettative dello scrittore-custode, è l'incipit di «The Refugee's Tale as told to Patience Agabi», una sequenza di sonetti che raccontano la storia, in prima persona, di una profuga Sudanese, una cristiana copta nata da genitori egiziani. Rivolgendosi (verosimilmente) alla scrittrice, la protagonista dice:

e-ISSN 2499-1562

> Maybe the real story begins here
> in this office, before you press record
> and we look in the mirror of each other's eyes, we're
> first time meeting; maybe you say the word
> 'Refugee' in your head when you call me Farida,
> Refugee, what is that burn mark on your hand?
> You already have a story of torture
> I suffered in my war-torn homeland.
>
> But these marks are from cooking bread for my family,
> this is the first time I'm cooking in my life!
> I never even made a cup of tea
> back home. I make a very good falafel,
> you must try. Are you recording? Food of the homestead:
> Christians, Muslims, we bake the same flatbread. (*RT*, 125)

Il segno della bruciatura è quindi legato a un ricordo felice, anche se questo non significa che la donna non abbia, effettivamente, una storia tragica alle spalle: semplicemente quella storia va ricercata oltre le apparenze, nelle sue parole. Sia «The Dancer's Tale» che «The Refugee's Tale» raccontano di vicende estremamente crude di tortura, perdita e rischi mortali, ma ricordano al lettore (e allo scrittore-custode) che i segni di traumi e violenze non sono necessariamente visibili o conformi alle nostre aspettative (il parallelismo con Ismail di *Consigli per essere un bravo immigrato* è significativo, in questo caso). Inoltre, evidenziando aspetti vitali dei propri protagonisti (l'amore del danzatore per la propria arte e il desiderio di convivialità della donna), entrambi i racconti sottolineano come il rifugiato non si possa ridurre a un manifesto ambulante del suo passato doloroso.

Anche al di fuori delle cornici narrative che collocano esplicitamente lo scrittore-custode nella scena, i *Refugee Tales* portano avanti una riflessione metanarrativa su come le storie vengono raccontate, trasmesse, recepite, evidenziando le ambiguità del processo di scambio, pur affermandone la necessità etica. In questo portano avanti un'operazione del tutto analoga ai due testi italiani discussi nella prima parte. Come «The Refugee's Tale» riassume efficacemente, «the story depends where you put the frame» (*RT*, 131). L'osservazione ricorda al lettore la natura inevitabilmente parziale di qualunque racconto. Se è vero che i fatti di ogni storia necessitano, per dirla con le parole di Hayden White (1978), di un *emplotment* che finisce per collocarla in uno specifico genere letterario, per i rifugiati questo può significare venire richiusi in una cornice narrativa soffocante o limitante. La narratrice sembra però disposta a correre questo rischio a patto che la sua storia si salvi, come sintetizza nel distico finale: «the story ends where you put the frame | but however it begins, remember my name» (*RT*, 132). L'appello è a salvaguardare

e-ISSN 2499-1562

l'unicità di ogni storia, pur nella necessità di inserirla, per così dire, in un genere letterario. Un altro racconto che analizza lucidamente questa tensione è «The Embroiderer's Tale as told to Patrick Gale», storia di un rifugiato iraniano che afferma:

> Every traveller here, every refugee, has their own story as different as they are. The trouble is that all stories become the same in the same way because they all, sooner or later, narrow down to a lorry, a box, a cell. (*RT* 3, 79)

Uno dei compiti del custode è riuscire proprio a preservare la diversità delle storie dei profughi pur nella loro apparente ripetitività.

3.3 «A listening heart»: nuove pratiche di ascolto

Un'altra operazione che, collettivamente, i *Refugee Tales* portano avanti è riflettere e promuovere una prassi di ascolto etico, da costruire in opposizione alla «culture of disbelief», come la definisce Jonathan Wittenberg in «The Erased Person's Tale» (*RT* 3, 112), che è alla base dell'*hostile environment*. Nel corso dei racconti, vengono sistematicamente presentate e contrapposte due situazioni: da un lato, le interviste dei rifugiati con funzionari e giudici, che, come nel contesto italiano, sono centrate sul sospetto; dall'altro, i momenti in cui la storia può essere raccontata a un ascoltatore empatico, che garantisce al profugo-*storyteller* che «in a world which so often seeks to deny and disbelieve such accounts, his story has been absorbed by a listening heart» (*RT* 3, 110). Il racconto che forse più efficacemente esamina questo contrasto è «The Orphan's Tale as told to David Constantine», la storia del migrante liberiano M, che inizia con uno straziante colloquio con dei funzionari:

> M wants to be believed, to persuade, to get them feel the living truth of it and be moved to pity. At first he thought the plain facts would do the trick, but when he paused in relating them he looked into faces which were dubious. He was easy to catch out. This now doesn't match that then. He was new to the game and they were old hands and to be honest (they said) sick to death of it. One case was much like the next in their experience. The harder M strove to be persuasive, the worse he became at it. […] He slipped from trying to remember and answer in good conscience to trying to guess what they wanted him to say. Pretty soon he was all at sea and in a sudden rage he said things that would be taken down – almost sorrowfully, as it seemed – and used in evidence against him. (*RT* 3, 11-12)

e-ISSN 2499-1562

Il passaggio evidenzia come il rifugiato che deve raccontare la sua storia sia costretto a navigare tra l'inefficacia di un racconto semplice e sincero e l'implacabile determinazione dei funzionari a rigettare chiunque non riferisca solo 'fatti nudi e crudi'. Questo passaggio è agli antipodi rispetto a una scena successiva dello stesso racconto, in cui M e Céline, la donna di cui poi M si innamorerà, si raccontano a vicenda le proprie storie nell'appartamento di lei:

> She had a council flat near the railway station. She told him her story and he, hesitantly, told her his. He spoke almost in a whisper, she had to lean close, her child was at the kitchen table, drawing, and seemed absorbed. When he halted, shrugged, and said that was enough for now, they looked at one another with different eyes. Anyway, you're safe here, she said. (*RT* 3, 15)

L'essere al sicuro si riferisce alle circostanze – che non vengono svelate al lettore – da cui M ha dovuto fuggire. Ma si può anche riferire alla sicurezza, nell'ambiente domestico a cui Céline gli dà accesso, che la sua storia possa venire raccontata nei modi, nei tempi e nei dettagli che preferisce. Questo scambio illustra la dimensione dell'ascolto che gli scrittori-custodi di *Refugee Tales* – e chiunque sia chiamato a raccogliere una testimonianza – devono a loro volta cercare di garantire.

I *Refugee Tales*, tuttavia, non nascondono le difficoltà di assicurare questa forma di scambio, anche perché le necessità di chi racconta la storia o di chi vuole conoscerla possono essere diverse. Per esempio in «The Student's Tale as told to Helen Macdonald», la scrittrice e il profugo si trovano inizialmente in un'*impasse* su come impostare il momento del racconto:

> We sit at the table and I don't know where to begin.
>
> I don't know anything about you.
>
> It is hard to ask questions.
>
> You want me to ask questions, because you say it is easier to answer questions than tell your story. I don't want to ask you questions because I think of all the questions that you must have been asked before. (*RT* 2, 3-4)

Il blocco però viene infine superato:

> But you want me to ask questions, and so I begin with: 'when did you get here?' And you write, in careful Persian numerals, 12, 2016. December. And I ask more questions, and you answer them, and when the English words won't come, you translate using your phone, and this takes some time, and the sun slaps its flat gold light upon the table and the bowl of grapes and the teapot, all these quiet domestic things, as I wait to know what you might mean. (*RT* 2, 4)

e-ISSN 2499-1562

Questa forma di accomodamento, questo procedere per tentativi, è anch'esso esemplificativo del progetto nel suo complesso. Con una grande varietà stilistica, esplorando le dinamiche di scambio fra profughi e scrittori e facendo emergere le trappole dell'ostilità istituzionale, i *Refugee Tales* documentano la ricerca di una forma che possa trasmettere le storie dei rifugiati senza appropriarsene, rispettando le modalità con cui vogliono raccontarsi.

Bibliografia

Anzalone, M.; Carpaneto, D. (2019). *E se fossero persone? Dalla teoria alle pratiche: un'analisi trasversale del fenomeno dell'accoglienza ai migranti in Italia*. Milano: FrancoAngeli. Collana ISMU, Iniziative e studi sulla multietnicità.

AVID Detention (2020). «What Is Immigration Detention?». `http://www.avid-detention.org.uk/immigration-detention/what-immigration-detention`.

Barr, H. (2019). «Stories of the New Geography. The Refugee Tales». *Journal of Medieval Worlds*, 1(1), 79-106. `https://doi.org/10.1525/jmw.2019.100005`.

Barretta, P. (a cura di) (2019). *Notizie senza approdo. Settimo rapporto Carta di Roma*. Roma: Associazione Carta di Roma.

Conrad, J. (1995). *La linea d'ombra*. Trad. di L. Saraval. Milano: Garzanti. Trad. di: *The Shadow Line: A Confession*. Darlington: Joseph Malaby Dent, 1917.

Dal Lago, A. (1996). «Dentro/Fuori. Scenari dell'esclusione». *aut aut*, 275, settembre-ottobre, 3-7.

Dal Lago, A. (2004). *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano: Feltrinelli.

Deleuze, G.; Guattari, F. (1996). *Kafka. Per una letteratura minore*. Trad. di A. Serra. Macerata: Quodlibet. Trad. di: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

Ferri, F. (2016). «Darsi del noi dentro la frontiera. Intervista ad Alessandro Leogrande». *Siderlandia*, 11 gennaio. `https://www.siderlandia.it/2.0/darsi-del-noi-dentro-la-frontiera-intervista-ad-alessandro-leogrande`.

Giglioli, D. (2011). *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet.

Jossa, S. (2019). «Per un'Italia minore. Caporetto». Montefusco, A. (a cura di), *Italia senza nazione. Lingue, culture, conflitti tra Medioevo ed età contemporanea*. Macerata: Quodlibet, 123-44.

Leogrande, A. (2015). *La frontiera*. Milano: Feltrinelli.

Mengozzi, C. (2012). «Scena interlocutoria e paradigma giudiziario nelle scritture italiane della migrazione». *Between*, 2(3). `http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/376`.

Mengozzi, C. (2013). *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci.

Menozzi, F. (2014). *Postcolonial Custodianship: Cultural and Literary Inheritance*. Hoboken: Routledge; Taylor and Francis.

Milani, F. (2018). «Vedere, non vedere. Alessandro Leogrande e lo sguardo di Caravaggio». *Scritture migranti*, 12, 191-216.

Mujčić, E. (2019). *Consigli per essere un bravo immigrato*. Roma: Elliot.
Rancière, J. (2016). *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. Trad. di F. Caliri. Roma: Derive Approdi. Trad. di: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2000.
Robbins, B. (2018). «Afterword». Ponzanesi, S.; Habed, A.J. (eds), *Postcolonial Intellectuals in Europe. Critics, Artists, Movements, and Their Publics*. London and New York: Rowan & Littlefield, 285-91.
RT = Herd, D.; Pincus, A. (eds) (2016). *Refugee Tales*. Great Britain: Comma Press.
RT 2 = Herd, D.; Pincus, A. (eds) (2017). *Refugee Tales II*. Great Britain: Comma Press.
RT 3 = Herd, D.; Pincus, A. (eds) (2019). *Refugee Tales III*. Great Britain: Comma Press.
Sagnet, Y. (2012). *Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso*. Roma: Fandango.
Scego, I. (2008). *La ricostruzione dell'immaginario violato in tre scrittrici italofone del Corno D'Africa. Aspetti teorici, pedagogici e percorsi di lettura* [tesi di dottorato]. Roma: Università degli Studi Roma Tre.
Scurati, A. (2006). *Letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*. Milano: Bompiani.
Soumahoro, A. (2019). *Umanità in rivolta*. Milano: Feltrinelli.
UNHCR, United Nations High Commissioner for Refugees (2020). *Global Trends. Forced Displacement in 2019*. Copenhagen: Statistics and Demographics Section UNHCR Global Data Service. https://www.unhcr.org/5ee200e37.pdf.
White, H. (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press.
Winder, R. (2004). *Bloody Foreigners. The Story of Immigration to Britain*. London: Abacus.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

A Planetary Via Crucis
Migration and Translation in the Work of Emily Jacir and Valeria Luiselli

Simona Bertacco
University of Louisville, USA

Abstract This essay explores the nexus between translation and migration via two works of art that deal explicitly with the "migration crisis" in Europe and North America. *Via Crucis* is an art installation by Emily Jacir (2016) in the Chiesa di San Raffaele in Milan, while *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions* by Valeria Luiselli (2017) records the author's reflections on the screening sessions of child asylum seekers after they have crossed the US-Mexico border. In both texts, translation is central to how the stories of migration are told and, this essay argues, it should be central also to the way in which they are read and received.

Keywords Migration. Translation. Reading. Emily Jacir. Valeria Luiselli.

Summary 1 A Mediterranean Via Crucis. – 2 A Pan-American Via Dolorosa. – 3 Translation Literacy and Global Citizenship.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-09-16
Accepted 2020-10-05
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Bertacco, S. (2020). "A Planetary Via Crucis. Migration and Translation in the Work of Emily Jacir and Valeria Luiselli". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 47-68.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/003

> It is not compassion that is called for but citizenship – the spectator's responsibility toward what is visible.
> Sarah Sentilles, *Draw Your Weapons*, 189

1 Introduction

In her powerful book *Draw Your Weapons*, Sarah Sentilles reflects on art and violence, on the ways in which images – particularly documentary photographs – affect us and alter the way we understand the world. "Photographs", she writes, "allow viewers to be somewhere they could not otherwise be, to see what would otherwise remain invisible. The theorist Ariella Azoulay calls photographs 'transit visas,' and […] she insists the camera grants a kind of citizenship that transcends borders" (Sentilles 2017, 187-9). At the core of Sentilles's scholarship, writing and activism is a commitment to investigating the roles that language, images, and cultural practices play in supporting oppression, violence or social transformation, and she advocates for what she calls "a visual literacy", that is, a pedagogical project that questions received ways of seeing and puts the emphasis on the viewer's agency. Sentilles' project, especially her analysis of our ability to respond as well as our responsibility as viewers, aligns with the preoccupation with a 'translation literacy' that I would like to articulate in the pages that follow.

Through a close reading of works by Emily Jacir and Valeria Luiselli, in this essay I will articulate the possibility of a translation literacy as a responsible way of reading stories of migration in the present. Even more than photographs, in fact, translation grants us transit visas to different cultures, places, and epochs, while training our hearts and our minds as citizens of the world. A transit visa is a powerful image for a view of translation grounded in stories of migration; it subverts the dynamic between sameness and otherness which is often implicit in conventional views of translation and emphasizes, instead, the foreignness in the receiver (i.e. the potential traveler). Jacir's and Luiselli's works grant us such temporary transit visas: they show us a picture of the world as heavily translational and a picture of ourselves as agents of translation but also, simultaneously, as 'translated people'.

The descriptor "translated people", made famous by Salman Rushdie in the early 1990s (Rushdie 1991, 17), has prophetically stretched to symbolise the condition of an ever-increasing number of subjects

I would like to thank the editors of this issue of *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale* for their invitation to submit an essay and, in particular, William Boelhower and the anonymous reviewer for their generous and thoughtful feedback in the process of developing this essay.

of different kinds, from common travellers to work migrants, from cosmopolitan globe-trotters to immigrants, from asylum seekers to deportees. By connecting the act of translation to the physical movement of people, Rushdie was pointing to a simple yet important fact. It is not only texts, ideas and languages that are translated, but human beings, too. And this is at the centre of so many news stories that we read, watch, and consume every day. How do we understand these stories? Through which schemas of the world? Using translation as the method with which to approach today's stories of migration, this paper questions what literary and cultural criticism might look like if representation is understood as experimental and experiential, and what it does to critics' long-held categories regarding cultures, people, and languages.

2 A Mediterranean Via Crucis

Born in Palestine, raised and educated between Rome, Ramallah and New York, Emily Jacir has built a compelling oeuvre that explores translation, mobility, resistance, and cultural erasure in the Mediterranean region. Her work investigates personal and collective movement and its implications on the physical and social experience of trans-Mediterranean space and time, in particular between Italy and Palestine as the two countries Jacir considers her homelands. Her work has received many accolades and awards, but it has also met with protests and censorship.[1] Starting with her 2003 installation *Translate Allah*, in the aftermath of September 11, covering the Queen's Museum of Art building in New York City, we can follow Jacir's attempt to read the world around us through translation or a lack thereof. *Translate Allah* has been widely analysed by several scholars, and Emily Apter perceptively notices how the refusal to translate "Allah" as "God" – which is the "correct, standard English translation of the word" – by many American media after the September 11 attack in effect limns the process of othering and the "politics of offense" implicit in the "translational interdiction" (Apter 2013, 99). The two pieces by Jacir that I want to discuss, instead, capture translation as a way of living and knowing, have a Mediterranean context of reference, and were created in response to the global discourse around the 'migration crisis' and its impact on European culture.

1 Emily Jacir is the recipient of many prestigious awards, including a Golden Lion at the 52nd Venice Biennale (2007); a Prince Claus Award (2007); the Hugo Boss Prize (2008); the Herb Alpert Award (2011); and the Andrew W. Mellon Foundation Rome Prize Fellowship at the American Academy in Rome (2015) (`https://darjacir.com/Team`).

Stazione was created for Palestine c/o Venice, a side event of the Venice Biennale in 2009. Jacir translated into Arabic the name of each of the twenty-four stops of the *vaporetto* along the Linea 1, going from Piazzale Roma and Santa Lucia train station along the Grand Canal to Rialto and San Marco.

Venice is a translational city. It is the city where the first Jewish ghetto was instituted in 1516 and where the word *ghetto* originates, where street names are painted on *nizioleti* (tiny sheets) in Venetian dialect on the walls of the buildings, and it is the only European city that has an Arabic name: *Al-bunduqiyya*. According to the Somali-Italian writer Igiaba Scego, there is a metropolitan legend surrounding its origin:

> *Bunduqīyya* in Arabic means 'gun', 'rifle', or even 'bullets'. The common belief is that Venice was given this name because of its important role as a centre of production and distribution of firearms. However, the word *bunduqīyya* has been used to refer to firearms only after the fourteenth century, whereas Venice was called *Bunduqīyya* in much earlier days. The metropolitan legend, therefore, seems to have little credibility, if any. But Lord, how fascinating! (Scego 2013, 2)

Jacir's intention was to create a bilingual network of transport through the city, and the words in Arabic were meant to unearth and visualise the shared hidden history of Venice and Palestine – Palestine c/o Venice – and reclaim Venice's Arab cultural heritage. Discussing her work on the Herb Alpert Award in the Arts website, Jacir writes: "Addressing this rendered invisibility, my project aims to remind visitors and citizens of Venice, not only of its deep and varied cultural origins, exchanges and influences but also of possible futures of exchange" (Jacir 2011).

The project also entailed the printing of a trilingual map (in Italian, Arabic and English), inscribed within the comprehensive map of the public transportation system. Before the opening of the Biennale, the Venice Transport Consortium (ACTV, or Azienda Consorzio Trasporti Veneziano) revoked the authorisation without explanation. The artist was not allowed to issue a statement for the cancellation of the event, she was only allowed to add the writing "THIS PROJECT HAS BEEN CANCELLED" to the trilingual maps of the city which had been printed for distribution. The artist comments on the events:

> My work was completely secular, addressing cultural exchange between Venice and the Arab world. I really don't think the fact that I am a Palestinian was the issue in Venice... I think it is more likely that the work was being presented in the public realm, in

e-ISSN 2499-1562

> the streets of Venice, and not being confined to a designated 'art' space... I do believe that the Arabic script was a problem... When Arabic crawls out of... borders... and becomes part of the cityscape... perhaps this was the very thing that was so threatening to them. (Jacir 2011)

Jacir's idea to use the material translation of the stops of the *vaporetto* to invite her audience on a journey along the Grand Canal, zigzagging from one bank to the other, and re-activating lost associations, forgotten exchanges, disclaimed heritages is particularly ingenious and adds an unearthing element to the translation as migration nexus explored in this essay. During the boat ride, in fact, borders are crossed multiple times and translations occur; however, translation is also the movement from one bank to the other of the Canal and, symbolically, the Mediterranean.

'Untranslatability' has emerged in recent years as a key concept in discussions of cultural translation. Articulated mostly by the comparatist Emily Apter in her works *The Translation Zone* (2006) and *Against World Literature* (2013), advocates of untranslatability are trying to halt the absorption of many literatures and postcolonial literatures into an assimilationist super-sized English-language curriculum and insist, instead, on the persistence of areas of incommensurability across different cultures. For Apter, untranslatability offered

> a cosmology that recognized the universe of comparison as more dark space than connective constellation; a cartography that added voids and subtracted from solids. This would entail pedagogical practices that did not just substitute "difference" for cross-cultural equivalencies, but *a way of thinking language* opacity as philosophically, spatially and temporally everywhere. (Apter 2016, 10; emphasis added)

In Jacir's work, however, 'untranslatability' is shown to be less about an incommensurable distance between cultures and more about the political refusal, what Apter calls the "translational interdiction" (2013, 99), to engage in translation and enter the translational exchange. The artist's antidote to political untranslatability is to take the understanding into our own hands, as translated and translating people, by getting on board the *vaporetto* and seeing Venice/Al-bunduqiyya, first from one bank of the Grand Canal and then from the opposite one.

In 2016, Jacir re-created a Mediterranean *Via Crucis* in a small church in the very centre of Milan to contemplate the current refugee and migrant crisis which is urgently calling for a redefinition of European culture. Like *Stazione*, this project tells its story through travel and translation, and it establishes an important link between the shared legacies of Italy – as the country that hosts the Catholic Church's State – and Palestine, as the place of origin of many of the

e-ISSN 2499-1562

relics found in Italian churches. The *translatio* of relics from the Holy Land provides the first translational palimpsest through which we approach this installation which, in line with Jacir's previous work, can be described as translation art. The second translational palimpsest is religious – the *Via Crucis* which is chosen as the narrative device for the composition. The story is told through large rounds of steel placed above square- or rectangle-shaped glass cases containing the objects from Palestine. The story begins at the top of the left nave, below the altar steps, with the first seven stations of the cross identified in Arabic to resume, symmetrically, on the right side of the altar, with stations VII through XIV signalled in Italian.[2]

This is the full schema of the composition:

I. **يسوع محكوم عليه بالموت [*Yasue mahkum ealayh bialmawt*] / Jesus is condemned to death.**
Keys from Palestinian homes.
Nakba.

II. **يسوع حامل الصليبية على منكبية [*Yasue hamil salibiat ealaa mankibia*] / Jesus carries his cross**
Valise
Disposession. Exile.

III. **يسوع ساقط تحت الصليب للمرة الاولى [*Yasue saqitanaan taht aslib lilmarih al'uwlaa*] / Jesus falls for the first time**
Barbed wire from West Bank
Occupation. Separation

IV. **يسوع ملتقيا بأمه الحزينة [*Yasue multaqiaan bi'amih alhazina*] / Jesus meets his mother**
Glass cast in Venice
The sea.

V. **وقد اعانه هنا سمعان القيرواني على حمل الصليب [*Waqd 'aeanah huna samean al-qiriwani ealaa hamal alsalib*] / Simon of Cyrene helps Jesus carry the cross**
Piece from fisherman's boat from Gaza
Vittorio Arrigoni.

VI. **مسحة هنا وجه اليسوع القديسة فيرونيكة [*Msihat huna wajhah alqadisat vyrwny-ka*] / V eronica wipes the face of Jesus**
Photograph from Bethlehem (circa 1915)
Lampedusa. Lost photographs.

2 I am grateful to Federico Pozzoli, doctoral student in Humanities at the University of Milan, and Soukaina Tarraf, MA student in Women's, Gender, and Sexuality Studies at the University of Louisville, for their help transcribing and interpreting the Arabic portion of Jacir's work.

VII. **اليسوع وقع هنا تحت الصليب للمرة الثانية [*waqae huna taht alsalib lilmarat althania*] / Jesus fall the second time**
Iron rusting
Political prisoners. Child prisoners. Prisoners
"Iron always rusts".

VIII. **Gesù incontra le donne di Gerusalemme / Jesus meets the women of Jerusalem**
Piece of traditional Jerusalem woman's dress (embroidered in Bethlehem 120 years ago).
Tears. Resistance.

IX. **Gesù cade per la terza volta / Jesus falls for the third time**
Cement.
The Apartheid Wall.

X. **Gesù è spogliato delle vesti / Jesus is stripped of his garments**
Olive wood from Bayt Jalla
800.000 trees. And more. Uprooted. Destroyed.

XI. **Gesù è inchiodato sulla croce / Jesus is nailed to the cross.**
M16 shells from the West Bank
Violence.

XII. **Gesù muore sulla croce / Jesus dies on the cross.**
Fishing nets from Gazan fishermen
3 km perimeter. Forbidden.

XIII. **Gesù è deposto dalla croce / Jesus is taken down from the cross.**
Keffiye from Hebron
Shroud.

XIV. **Il corpo di Gesù è deposto nel sepolcro / Jesus is laid in the tomb.**
Slayeb stone from Bayt Jalla
Right to be buried in our homeland
Palestine.

The iconic correlation of station to object makes this installation compelling and moving: the first station (*Jesus is condemned to death*) showcases a tangle of rusty keys to recall the image of Palestinian homes abandoned during the Nakba in 1972 **[fig. 1]**. A symbol both of an exile/death sentence and of the hope of a return to the homeland, the abandoned key is turned into an equally powerful symbol of longing for belonging for displaced people throughout history.

The second station (*Jesus carries his cross*) shows the first tool of all journeys: in a small glass square case a leather suitcase is so crumpled as to be unrecognisable **[fig. 2]**. The icon for the third station (*Jesus falls for the first time*) is a crown made of barbed wire from the West Bank. In Station IV (*Jesus meets his mother*), a glossy

e-ISSN 2499-1562

Figure 1 Emily Jacir, *Via Crucis*. 2016. Station I: Jesus carries his cross

Figure 2 Emily Jacir, *Via Crucis*. 2016. Station II: Jesus is condemned to death

Figure 3 Emily Jacir, *Via Crucis*. 2016. Station VII: Jesus falls the second time

tile of azure glass blown in Venice recalls the colour of Mary's veil in western iconography. The semi-circle begins with the rusty "keys from Palestinian homes" and ends with a tile of rusty iron in Station VII: *Jesus falls for the second time. A slab of rusty iron. Political prisoners, children prisoners. Prisoners* **[fig. 3]**. The caption in the catalogue reads: "iron always rusts" (Jacir 2016, 53).

This is "a story told in things", John Lansdowne writes in *Translatio*, the collaborative book that accompanies the installation, inspired by the medieval tradition of collecting and displaying the relics of saints brought from Palestine in Italian churches (2016, 11). There are so many layers of symbolism to be unpacked and to respond to, starting from the matching of the language script with the direction of the physical movement of the Via Crucis (the stations in Arabic script proceed anti-clock-wise in the left nave and the stations in Italian clock-wise in the right nave of the church); to the evocation of places and communities through elaborate artifacts or, instead, through materials such as iron, cement, marble, wood, glass. Jacir's relics are, in many cases, the things left behind – the literal meaning of relic – as in Station VI where a water-damaged photograph is showcased and connected to the stories of migration that the Mediterranean Sea has witnessed from Bethlehem to Lampedusa, or in Station XI in which M16 shells collected in the West Bank are displayed to form an artistic symmetry.

e-ISSN 2499-1562

As Lansdowne points out, the "thinginess" (Lansdowne 2016, 9) of Jacir's objects is perhaps stronger in the artifacts created for the installation, because the materials she chooses – the piece of olive wood, marble as part of the land, cement, iron – do not by themselves convey sacredness until they are understood in the cultural terms that make them unique for an individual or a community. The last station, the one that commemorates Jesus being laid in the sepulchre for instance, is a slab of red *slayeb* marble from Bayt Jalla, from the quarries now inaccessible to the local Christian community since they have been incorporated into the Israeli settlement of Gilo (MacEvitt 2016, 107-8). The red and bloody colour of the marble associated with the caption in the book – *Right to be buried in our homeland. Palestine* – is particularly touching for a modern viewer **[fig. 4]**.

Figure 4 Emily Jacir, *Via Crucis*. 2016. Station XIV: Il corpo di Gesù è deposto nel sepolcro / Jesus is laid on the tomb

Jacir's relics are iconoclastic, an oxymoron in terms of figuration, as they speak of people without showing them and intensely evoke places through the materials, the crafts, the techniques with which they were created. As the viewer has to make an effort to decipher some of the objects given the position of the stations and the paucity of light in the church or to connect them with the religious narrative of the Via Crucis, the viewer turns into a pilgrim moving from station to station. In its origins, the Via Crucis was meant to be "a pilgrimage by proxy" (Lansdowne 2016, 12) for all the Christians who could not go to Jerusalem and worship at the actual places through which Jesus had carried the cross. In other words, the Via Crucis translat-

e-ISSN 2499-1562

ed Jerusalem to Italy so that would-be pilgrims could worship. Even today, the Stations of the Cross create a physical space for prayer and meditation in commemoration of Christ's passion and crucifixion, but also a space to think about and initiate action, and Jacir's stations add an extra layer to the meditation that becomes simultaneously intimate and spiritual, social and historical.

For the Catholics who pray in this church, these *are* the Stations of the Cross, their pilgrimage by proxy, as there are no indications that this is an art installation;[3] however, with half the station titles written in Arabic and half in Italian, it functions, properly, as a translation while simultaneously posing the question: which is the original? It should also be noted that the title of the installation, *Via Crucis*, is in Latin, since that is the name used within the Catholic liturgy in Italy, which, on the one hand, acts as a reminder of the persistence of Latin as the official language of the Catholic Church and, on the other, unearths the historical reasons why this is so.[4]

The fact that *Via Crucis* speaks its message of adoration and devotion through translation is what moves us – on an intellectual plane – to a halt. The Passion of Christ is represented through the contemporary passion of Palestinians as well as of all the people displaced from their homes.[5] Migrants, Jacir seems to be saying, are today's Christs, but who are they saving? What is palpably absent is the idea of Jesus's salvific suffering that turns the passion into the powerful metaphor of redemption that it is for Christians. Yet the question is looming and permeates the viewer's experience. What is certain is that suffering of this scale and proportion, which the installation in its overpowering materiality emphasises, cannot leave the viewer untouched.

Translatio – another Latin term left untranslated in Jacir's installation catalogue – is the term used to describe the transfer of a saint's body or a relic from one place to another. When relics were acquired and 'translated' to Italy, thanks to the will of important patrons such

3 The church of San Raffaele is associated to a cultural centre by the same name and regularly houses artists' collections and installations.

4 I would like to thank the anonymous reviewer for directing my attention to this further layer of translation which, as an Italian accustomed to the use of Latin in the Italian Catholic liturgy, I had missed. I am extremely grateful.

5 According to the UN 2017 *International Migration Report*, 2016 was the record year for the number of people displaced from their homes since World War II when the UN started keeping the records. By population, the report said Syria still accounts for the biggest number of displaced people at 12 million, followed by Colombia with 7.7 million, Afghanistan with 4.7 million, Iraq with 4.2 million and South Sudan at 3.3 million. Those rankings do not include the long-standing Palestinian population of roughly 5.3 million, but that figure is included in the total. Cf. `https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationReport2017_Highlights.pdf`.

as Saint Helena (Emperor Constantine's mother), or Theodelinda (Queen of the Lombards), the churches in which they were placed were renamed as the relics' presence gave them a new meaning and function. Good examples of this, both in Rome, are the Basilica Herulaem, which is today Santa Croce di Gerusalemme, or Santa Maria Maggiore, which is today Santa Maria ad Praesepe (Lansdowne 2016, MacEvitt 2016). Similarly, Jacir is the translator, she is the agent of the *translatio* of secular relics, and she brings or re-creates them, for people to see, worship, and meditate on. How do these relics change the meaning and function of the church in which they are placed?

San Raffaele is considered as one of Milan's minor churches, built in the late sixteenth century in proximity to the church of Santa Maria Maggiore, today known as the Duomo, and is so tightly squeezed in between the glittering *Rinascente* shopping mall and the majestic cathedral, which is two steps away, that it can very easily be overlooked. Indeed, the marginal status of the church in which the installation is located seems to mirror and call attention to the invisible status of migrants and their suffering, which is the subject of the installation itself.[6] The contrast, as often happens with Jacir's art, is powerful and arresting.

Like in *Stazione*, Jacir insists on the deep historical and cultural ties connecting Italy and Palestine; but at the centre of this work is not the history of the city, of Milan, rather it is the Palestinians' forced exile, placed side by side with the sufferings of today's migrants, presented as different facets of the same martyrdom. Translation as a mode of understanding the world allows Jacir to turn the tables on the standard narrative of migration given in political discourse and circulated by the media: the story of migration is told from the point of view of the people who have left the keys to their homes behind, who have had to abandon their beautiful, traditional clothes, their mothers, their children, or who have lost the photographs of their loved ones at sea. This is the story of migration that Jacir bears witness to, and translation – or rather *translatio* – provides the language for the story to be told.

3 A Pan-American Via Dolorosa

Moving from the fourteen stations of Jacir's Mediterranean *Via Crucis*, to the forty questions of the intake questionnaire for child asylum seekers in *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions* by Valeria Luiselli, which describes a pan-American Via Dolorosa, the transition is disturbingly seamless. However, while Jacir's ingenious use

6 I am very grateful to Pamela Beattie for bringing this parallelism to my attention.

of the trope of the *translatio* of relics puts the emphasis on the 'migrational' aspect of translation, Luiselli's book looks at a key location where translation and migration meet, the immigration court system.

Tell Me How It Ends collects the Mexican American writer and essayist Valeria Luiselli's reflections on the screening sessions of child asylum seekers after they have crossed the US-Mexico border and on her role as a volunteer translator-interpreter for the New York court system. This extremely readable, 120-page long essay is formatted after the questionnaire the court uses to interview the children. It was met with great success when it was published in 2017 at the height of the immigration crisis on US soil: a finalist for the National Book Critics Circle Award in Criticism in 2017, it was also adopted as common reading in some General Education programmes in colleges across the US.[7] *Tell Me How It Ends* has achieved a visibility and won accolades that are inversely proportional to what is perceived as the dominant political rhetoric of migration in the US, and this fact alone is worthy of notice. Some reviewers state that it has "opened doors" to the discussion of the migrant crisis in American society in "new terms" (de León 2019). In fact, Luiselli's intent was to reframe the way we think and talk about migration by taking a hemispheric – this is one of the new terms she proposes – approach and digging into the historical, political, and cultural context of the current crisis.

Situations of interpreting within the immigration court system represent translation – understood as linguistic/cultural transfer – in action. Indeed, when we start taking into account people rather than texts, the ethical implications of translation are suddenly foregrounded. In her study of the conditions of interpreting within the asylum-seeking legal process, Moira Inghilleri emphasises the active role played by interpreters and translators, a role almost as important as that played by the immigration officers, even though the public and media perceptions seem to ignore or belittle their essential contribution. By law, asylum seekers are to be provided with an interpreter before a formal interview with an immigration officer can take place, and Luiselli's essay details the risky process through which the information is collected and organised prior to a formal hearing within the US immigration system.

The year of the events described in Luiselli's essay is 2015 when the dominant rhetoric surrounding migration in the US invoked the

7 I am indebted for this information to Hilary Levinson's reflections on her own experience at Virginia Commonwealth University's Common Book Program, a programme that distributes the selected book among its first-year students. It also invites the wider Richmond community to read it since the author is invited to campus for a public lecture. The other notable book in recent years that has had a similar success and general education trajectory is *Citizen* by Claudia Rankine published in 2014.

same trope of a fortress invaded and under siege that was circulating in Europe. By organising her essay around the forty questions of the intake questionnaire, Luiselli leaves this polarising rhetoric behind and directs the reader's attention to the actual vocabulary of immigration, its underlying assumptions, and its current usage: "screening", for instance, is the term used for the interviews; "aliens" is the legal term for non-citizens; "removal" the word for deportation; "sending countries" are opposed to "receiving countries", and so forth. Behind these words a precise image of the world materialises: it is the world as an inter-national agglomerate of distinct nations established as a model by European modernity. In her signature incisive manner, Luiselli draws attention to the world view behind the words:

> The intake questionnaire for undocumented children [...] reveals a colder, more cynical and brutal reality. It reads as if it had been written in high definition, and as you make your way down its forty questions it's impossible not to feel that the world has become a much more fucked-up place than anyone could have ever imagined. (2017, 10)

The language of the current immigration systems is not the language of "universal hospitality" invoked by Kant in *Perpetual Peace* (Kant 1957, 20).[8] Since the terrorist attacks in 2001 and the global war on terror, it has been transformed into the language of homeland security, protection, and control of the nation's entry-points. We need only look at the news and see the images of the *detention/hospitality* centres designed to contain migrants and refugees and separate them from the rest of the population to bring this point home. However, for lack of better words, interpreters negotiate this vocabulary in their job every day. They are aware that the interviews they translate at the early point in the process are highly significant and can determine the final outcome of the migrants' cases; they participate in the excluding practices of screening through which nation-states exert their control over those who demand entrance while, on the other hand, they bear witness to the stories of the migrants and provide a form of real hospitality – linguistic and cultural – that is vital in the process (Inghilleri 2012, 76-8).

Luiselli's book sheds some much needed light onto interpreting as a crucial aspect of the legal migration process while also underscoring the necessity of reviewing the schemas behind translation and,

8 Several scholars have highlighted, by referring to Hannah Arendt's work, how the case of asylum seekers explodes the logic of possibility of the nation-state and its association of rights with citizenship. See Agamben 1998, 126-35; Polezzi 2012, 353-3; Homi Bhabha (NEMLA Keynote, Washington, DC, 22 March 2019).

e-ISSN 2499-1562

by extension, interpreting through which we operate. The opposition often drawn between interpreting and advocacy when migrants come face to face with legal institutions is a case in point, as Loredana Polezzi points out (Polezzi 2012, 349). This opposition is artificial at best and misleading at its core since it does not consider how mediation works, simplifying a process that is, in reality, very complex and fraught with potentially consequential errors. Within the prevalent skills-based approach, interpreters are imagined as passive "conduits" of information (Inghilleri 2012, 85), and migrants are "translated" between places and cultures, with no attention given to the active role of participants in the interpreting event, i.e. the intricate social, ideological and emotional components that inform the communicative exchange at entry-points. Luiselli showcases the interpreter's dilemma:

> But nothing is ever that simple. I hear words, spoken in the mouths of children, threaded in complex narratives. They are delivered with hesitance, sometimes distrust, always with fear. I have to transform them into written words, succinct sentences, and barren terms. The children's stories are always shuffled, stuttered, always shattered beyond the repair of a narrative order. The problem with trying to tell their story is that it has no beginning, no middle, and no end. (2017, 7)

Tell Me How It Ends explodes the conduit schema of interpreting by describing the difficulty and, at times, impossibility of translating the words of the children she interviews who often cannot understand the questions they are being asked: "interpreters have to reconfigure the questions, shift them from the language of adults to the language of children, breaking the intake questions up in smaller phrases until she finds a way to connect with the children" (63). In making the interpreter's role fully visible and acknowledging its importance but also its challenges, Luiselli is showing what a migration-based approach to translation (and interpreting) has to offer: the recognition of the political and ethical dimension of any translational encounter.

As an immigrant to the United States, Luiselli reflects on the incommensurable distance between her own process of immigration and her status as a 'Legal Permanent Resident' and that of the children she is screening. She is both translated and translator, mirroring the common experience of immigrant children who become the official interpreters for their families. In other words, Luiselli shows the multilayered notion of agency that is a crucial part of the translational phenomena surrounding migration, and she does it through meta-linguistic musings about her exchanges with the young migrants. The traditional schema of translation with its idealised view of homolingual speakers and enunciation, and of interpreters as passive

e-ISSN 2499-1562

conduits of transfer, proves sorely inadequate to represent translation as it lives and is lived in contexts of migration.

As in the case of *Via Crucis* and *Stazione* by Emily Jacir, translation constitutes the subject matter of this book, but also, and beautifully, it constitutes its form. *Tell Me How It Ends* fully participates in the genre of testimonial texts,[9] texts that can be read as translations, or versions, of original stories, stories that would be lost without translation. Writing about AIDS narratives, Ross Chambers describes these texts as *relays*, texts that:

> imply or make use of a metaphor of relay in their account of what the writing of testimonial entails, or they employ other metaphors suggestive of portability such as reporting or fostering. Such tropes describe the witnessing writer as a mediating agent, connecting or attempting to (re)connect those who cannot speak (the dead) and those (the living) who seem oblivious to their fate, as if it were not relevant to them. (2004, 37)

Even though the children are alive and not dead, like in most testimonial writing, the book is explicit about its witnessing function:

> Telling stories doesn't solve anything, doesn't reassemble broken lives. But perhaps it is a way of understanding the unthinkable. If a story haunts us, we keep telling it to ourselves, in silence, replaying it in the silence while we shower, while we walk alone down streets, or in our moments of insomnia. (Luiselli 2017, 69-70)

Following the rhetoric of testimonial writing, which entails a de-authorisation of the author, Luiselli's book lists the questions one by one, commenting on the typology of answers they elicit and on the words that are repeated in the exchanges and that we learn to understand as we read (coyotes, pandrilleros, La Bestia, the hielera, La Migra), as in the example below where two little sisters from Guatemala, age five and seven, are being screened:

> Why did you come to the United States?
> I don't know.
> How did you travel here?
> A man brought us.
> A coyote?

9 I would like to thank Hilary Levison for pointing out the connection between translation and testimonial writing at the 2019 ACLA annual convention held at Georgetown University. See her *Disturbing Translations: Distance, Memory, and Representation in Contemporary Latin American Literature* (2015).

e-ISSN 2499-1562

> No, a man.
> Was he nice to you?
> Yes, he was nice, I think.
> And where did you cross the border?
> I don't know.
> Texas? Arizona?
> Yes! Texas Arizona.
> (Luiselli 2017, 55-6)

Stealing a sad smile from the reader, Luiselli shows how complicated things are when lives are being translated into a place that does not seem to want them. The fear of saying the wrong thing or getting in trouble often determines the wrong answers, and by recording them Luiselli points to the paradox of the interpreter's predicament: the correct answers to the questionnaire are those that as a human being she would not want to hear as they refer to the violent circumstances the children are fleeing; yet they are those that she dutifully records and conveys to the lawyers because she knows that they can 'strengthen' the children's cases:

> Thirty-nine: "Are you scared to return?" In this same conversation, Alina also tells me that she brought the girls over after some pandrilleros from the gang that killed Manu's friend started waiting outside her eldest daughter's school every day, following her slowly back home on motorbikes as she walked along the side of the road, trying not to look back.
>
> Up until then, the idea of letting the children travel alone with a coyote had been unimaginable – crossing borders, mounting La Bestia. Suddenly the idea of allowing them to stay in Tegucigalpa became even more unimaginable. (89)

According to the UN statistics, the numbers of global migrants were at their highest before the COVID-19 pandemic. However, numbers and maps do not convey the horror that is taking place across the continents with the same impact as images and stories. Translating and recording the children's stories has been Luiselli's act of witnessing. Ours begins in the event of reading, or in what Attridge calls our "readerly hospitality, [our] readiness to have one's purposes reshaped by the work to which one is responding" (Attridge 2004, 81). Both artists discussed in this essay make palpable the ways in which migration touches our lives directly through images and stories that sometimes come back to haunt and perhaps shame us but yet cannot be ignored. As we have seen, both Jacir and Luiselli tell their stories *via* translation and it might be interesting to follow their lead and use translation as the way to read current stories of migration. The step forward that a reflection on migration through the lens of

e-ISSN 2499-1562

translation offers, therefore, is to see the broad spectrum of translated lives around us but also to ask some important questions of ourselves as readers, critics, translators, and intellectuals receiving and interpreting these stories.

4 Translation Literacy and Global Citizenship

In his recent public lectures, Homi Bhabha has turned his attention to the usefulness of the humanities to understand the cultural and political "lifeworlds" of our times. In his words,

> [h]umanistic disciplines articulate the changing relationships between cultural meaning and social value as they shape civic 'agents' who participate in the creation of public opinion and the definition of public interest. (2018, 7)

While it goes without saying that the relationships between cultural meanings and social values change according to place, time, politics etc., the same does not seem to apply to our educational methods, our intellectual categories or our disciplines. A case in point is the shared view of language, culture and translation that still circulates in most western educational models. Viv Edwards and Maria Tymoczko, among others, claim that, although we are accustomed to imagining monolingualism as the norm, it might be the case that plurilingualism is more common worldwide (Edwards 2004; Tymoczko 2006): this is almost always invariably true in postcolonial contexts where translation emerges from within the culture itself as a major mode of communication and self-expression. Thus, theorising language and culture from within the social, cultural, and political contingencies of today means engaging with migration as a fact of our culture, with plurilingualism as the normal condition of planetary cultural life, and with translation as a way of life, perhaps even as a model of 'the good life'.

On the other hand, translation, as the works by Jacir and Luiselli show, indicates much more than mechanical processes of transferring concepts and texts from one language, literary or cultural tradition, to another on an illusionary horizontal plan of equity and equivalence. Rather, it speaks of the many and diverse life experiences of millions of people who move individually or collectively across borders and touches us daily, in books, on television, online, at school, sometimes without us even realising it. A "translation literacy," as Brian Baer insightfully points out, should become a pressing concern, next to digital or information literacy, in our global university syllabi (2000, 157). In fact, seeing translation and translations around us allows us to achieve an understanding of globalisation *also* in human-

e-ISSN 2499-1562

istic – and educational – terms and to see translation, to use a visual metaphor, in high definition, outside of "a Romantic discourse of loss and distortion" (140) as is still often the case. The study of translation through the lens of migration allows us to close the gap that is often left open between our experience of the world and the theoretical categories through which we make sense of that experience. Translation is here understood not as an action to be performed or a skill to be learned but as a condition of living – temporary or permanent – and a form of "worldly knowledge" *à la* Said (Said 1993).

What I have chosen to explore through the close reading of Jacir's and Luiselli's works is the central role of translation as a key epistemological concept as well as a hermeneutic and ethical practice in relation to the phenomenon of global migrations and their cultural representations. As Lawrence Venuti writes (2013), translation changes everything it touches: a translation methodology can radically change the way we see the world but also ourselves, the way we hear other people's stories, and the way we "view, practice, share, and develop knowledge" (Blumczynski 2016, 30). Indeed, like a *vaporetto* in Emily Jacir's *Stazione*, translation carries us across, in body and spirit, and creates a space not only for what Homi Bhabha calls the in-betweenness of cultural translation (1994), but also for the thought process through which, as cultural agents, we make sense of what we see. What is occupied by translation is not really an interstitial space; it is, rather, a semantically and semiotically overcrowded space where signs and concepts contain multiple meanings at the same time, as Jacir's *Via Crucis* installation powerfully shows, and enable unique and embodied hermeneutic experiences. This is perhaps the aspect of the connection between migration and translation that fascinates me the most in the works analysed in this essay – the interwovenness of the physical and intellectual experience that both translation and migration entail, the concreteness of relocation and the abstractness of its categories, the theories that explain migration and the practices through which it takes shape.

In *Ubiquitous Translation*, Piotr Blumczynski writes that

> translation is not just a matter of gaining access to information, but coming to grips with it, positioning oneself against its WHAT as well as the WHOS involved: those it is coming from or going to as well as those whom it concerns. (2016, 48; emphasis in the original)

Using translation as a method to come to terms with and position oneself *vis-à-vis* migration has been the aim of this essay. And it offers not only a useful and different perspective on what translation is, or who the translator is or can be, but also on who is at the receiving end of this process.

e-ISSN 2499-1562

Within a translative framework, in fact, a person, a text, a cultural or political event does not just speak, it speaks to me in a particular way and may ask that I set aside or re-examine my received ideas or preconceptions (Blumczynski 2016, 59-61). Therefore, for a text to be able to communicate, there needs to be a reader or a listener willing to do the work to receive it and make sense of it. As we saw in the case of Luiselli's essay, the author translates the children's stories for the court system, but also for us as readers who, by reading, become concerned and touched by these stories, too.

The shift that is generally used to describe the semantic transfer in translation affects the receiver as much as the enunciator and it is well illustrated by postcolonial literature, that is to say, the language practice *par excellence* to be shaped by the nexus of migration and translation. As the most visible body of literature to have emerged out of the colonial journey, the postcolonial is emblematic of all migrant writing: on the one hand, it highlights the extent to which it is only the direction of the global journey that has changed from colonial times; on the other, as Rushdie writes in *Shame* – his signature translational novel – "the immigrants [and] the *mohajirs*" now have "the job of rewriting history" (1983, 86). Bill Ashcroft goes as far as to cast the reader of postcolonial literature as 'translated' – to match the image of the postcolonial writer as a 'translated' writer – as a reader who is willing to respond to the profound reconfiguration of the literary event that occurs in all migrant writing (Ashcroft 2009, 159).

A similar radical perspectival shift is available if we adopt translation as a lens for reading contemporary texts about migration. As readers and scholars, we might not be able to identify with the protagonists of current stories of migration and, for many reasons having to do with the type of privileged lives that we lead, we should not; but we can hear, see, read those stories and allow them to challenge our view of the world, or the canon that defines our disciplines, or the definition of home and land, or the meaning even of common words such as 'ice'. In *Tell Me How It Ends*, for instance, Luiselli talks about the meaning of *la hielera* (the icebox) in the context of pan-American migrations which highlights the sinister echoes that the word 'ice' rings with to a Central and North American ear:

> The ice-box derives its name from the fact that the children in it are under ICE (Immigration and Custom Enforcement) custody. The name also points to the fact that the detention centers along the border are a kind of enormous refrigeration for people, constantly blasted with gelid air as if to ensure that the foreign meat does not go bad too quickly – naturally, it must be harboring all sorts of deadly germs. The children are treated more like carriers of diseases than children. (2017, 22)

e-ISSN 2499-1562

Another word that is being re-signified by migration, especially on the European front, is *relocation*.

Commonly used to refer to the redistribution of migrants in so-called 'receiving nations', relocation also indicates the material experiences lived by people who have crossed national borders and are being relocated; therefore it needs to be understood in its double signification of control and hospitality – on the one hand as a form of containment and policing and, on the other, as a form of assimilation, articulation, and agency. In other words, when we consider migration through the lens of translation, the responsibility *for* and *to* the other that translation entails is immediately foregrounded.

Derek Attridge has written eloquently on the topic of our ethical responsibility as readers, and, as a literary critic, I find his observations particularly pertinent to the view of translation that I have tried to articulate here. Translation is the ideal concept to discuss the responsibility for the other and to the other not as something that is intentionally embraced; rather as something that constitutes the pre-condition of all translative acts and defines us as agents of translation at either end of the spectrum.

Translation establishes a call-and-response relationship between its actors and in it we find ourselves – always and already – responsible for the other. "A responsible response", in Attridge's words, "is one that allows the work of art to refigure the ways in which I, and my culture, *think* and *feel*" (Attridge 2004, 125; emphasis added). If we apply Attridge's model to the works of art analysed, we see that it fully illuminates the testimonial aspect that both artists have wrought into their works and that makes them so compelling as cultural texts. "Without responsibility for the other", Attridge writes, "there is no other" (127). Nothing perhaps more than this single point makes translation the ideal partner concept to migration within the current cultural debate and a translation literacy a pressing concern for "an aesthetic education in the era of globalization", to quote the title of Gayatri Spivak's famous book (Spivak 2012). What this essay wants to suggest is a different approach to translation as an appropriate tool to conceptualize the complexity of contemporary forms of migration and to apply it to an analysis of different kinds of representations in order to break the commonly held divide between art and politics that relegates the humanities to an ancillary role when it comes to understanding the problems of the 'real' world.

In conclusion, translation, seen through stories of migration, requires a theoretical apparatus that re-thinks its own foundations in constructive ways, going beyond a critique of disciplinary structures, and even cultures of scholarship complicit with national and imperial languages (Mignolo 2000, 273), and that, instead, puts forth a model of education of the mind and the heart – the aesthetic and sentimental education that Sommer, Spivak, Mignolo, Santos have been call-

ing for – that moves from the "lifeworlds" (Bhabha 2018, 7) around us in order to work out the categories adequate to their study. Global migration is one of the major defining events of our times, and it poses important challenges to our understanding of cultures, peoples, and languages as neatly separated. At the same time, migration cannot be solely reduced to a political, social or economic 'problem', it is a human, living, and knowing condition as the work of the artists, critics, and educators mentioned in this essay illustrate. And it is our responsibility as readers, translators, and critics, to establish a new vocabulary for reading it.

Bibliography

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Transl. by D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press. https://doi.org/10.1515/9780804764025.

Apter, E. (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Apter, E. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London; New York: Verso.

Apter, E.; Bertacco, S. (2016). "An Interview with Emily Apter", in "The New Centennial Review". Special Issue, *Translation and the Global Humanities*, 16(1), 9-27. https://doi.org/10.14321/crnewcentrevi.16.1.0009.

Ashcroft, B. (2009). *Caliban's Voice: The Transformation of English in Post-Colonial Literatures*. London; New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203091050.

Attridge, D. (2004). *The Singularity of Literature*. London; New York: Routledge.

Baer, B. (2000). "From Cultural Translation to Untranslatability: Theorizing Translation Outside Translation Studies". *Alif*, 40, 139-63.

Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. London; New York: Routledge.

Bhabha, H.K. (2018). "Migration, Rights, and Survival: The Importance of the Humanities Today". *From the European South*, 3, 7-12.

Bhabha, H.K. (2019). *Keynote Lecture*. Northeast Modern Language Association, Washington, DC, March 22.

Blumczynski, P. (2016). *Ubiquitous Translation*. London; New York: Routledge.

Chambers, R. (2004). *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor: University of Michigan Press. https://doi.org/10.3998/mpub.11461.

Edwards, V. (2004). *Multilingualism in the English-Speaking World: Pedigree of Nations*. Oxford: Blackwell.

Hedge, R.S. (2016). *Mediating Migration*. Cambridge: Polity.

Inghilleri, M. (2012). *Interpreting Justice: Ethics, Politics, and Language*. London and New York: Routledge.

Inghilleri, M. (2017). *Translation and Migration*. London; New York: Routledge.

Jacir, E. (2011). "Social Space if: Absence/Presence/Censorship". *The Herb Alpert Award in the Arts*. https://herbalpertawards.org/artist/absencepresencecensorship

Jacir, E.; Lansdowne, J.; MacEvitt, C. (2016). *Translatio*. Rome: Produzioni Nero.

Kant, I. [1795] (1957). *Perpetual Peace*. Edited by L. White Beck. New York: Bobs Merrill.

Lansdowne, J. (2016). "The Truth in Material Things". Jacir, Lansdowne, MacEvitt 2016, 4-16.

de León, C. (2019). "Valeria Luiselli, at Home in Two Worlds". *New York Times*, February 7, 2019. https://www.nytimes.com/2019/02/07/arts/valeria-luiselli-lost-children-archive.html.

Levinson, H.A. (2015). *Disturbing Translations: Distance, Memory, and Representation in Contemporary Latin American Literature* [PhD Dissertation]. University of Michigan.

Luiselli, V. (2017). *Tell Me How It Ends: An Essay in Forty Questions*. Minneapolis: Coffee House Press.

MacEvitt, C. (2016). "Fragments of a Landscape". Jacir, Lansdowne, MacEvitt 2016, 106-12.

Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

Polezzi, L. (2012). "Translation and Migration". *Translation Studies*, 5(3), 345-68.

Rankine, C. (2014). *Citizen: An American Lyric*. Minneapolis: Graywolf Press.

Rushdie, S. (1983). *Shame*. New York: Picador.

Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta.

De Sousa Santos, B. (2018). *The End of Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South*. Durham; London: Duke University Press.

Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.

Scego, I. (2013). "Venice in the World". *AISCLI Newsletter*, 6, Fall, 2-4.

Sentilles, S. (2017). *Draw Your Weapons*. New York: Random House.

Sommer, D. (2004). *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*. Durham; London: Duke University Press.

Spivak, G.C. (2012.) *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tymoczko, M. (2006). "Reconceptualizing Western Translation Theory: Integrating non-Western Thought about Translation". Hermans, T. (ed.), *Translating Others*, vol. 1. Manchester: St Jerome, 13-32.

United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division (2017). *International Migration Report 2017: Highlights* (ST/ESA/SER.A/404). https://doi.org/10.18356/5e2626a2-en.

Venuti, L. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London; New York: Routledge.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

„Türke von Geburt" und „Staatsbürger der Bundesrepublik" Überlegungen zum irregulären Lebenslauf von Jakob Arjounis Privatermittler Kemal Kayankaya

Sandro M. Moraldo
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Italia

Abstract With his first crime novel *Happy birthday, Turk!* (1985) Jakob Arjouni established a private investigator with a migration background, but whose lifestyle does not differ from that of the indigenous population. The aim of my contribution is to use statements by Jakob Arjouni himself, as well as a collage of the biographical data on Kemal Kayankaya scattered throughout the five crime novels, to show that while the serial hero has developed a bicultural self-confidence, often stylized as a metaphor of his cultural hybridity, more importantly he takes a post-integrative perspective, resulting from his gradual assimilation into German culture and society which began in his childhood and was completed in the course of his adolescence.

Keywords Jakob Arjouni. Kemal Kayankaya. German Crime Novel. Hybrid Identity. Migrant Literature. Third Space. Third Person.

Inhaltsverzeichnis 1 Einleitung. – 2 Jakob Arjounis Kriminalromane. – 3 „Geboren in der Türkei. Deutsche Staatsbürgerschaft": Kemal Kayankayas irregulärer Lebenslauf. – 4 Kemal Kayankaya eine „dritte Person"? – 5 Fazit.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-06-10
Accepted 2020-07-29
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Moraldo, S.M. (2020). "„Türke von Geburt" und „Staatsbürger der Bundesrepublik". Überlegungen zum irregulären Lebenslauf von Jakob Arjounis Privatermittler Kemal Kayankaya". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 69-86.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/004

1 Einleitung

Der vorliegende Beitrag will versuchen, unter Berücksichtigung unterschiedlicher Perspektiven, ein möglichst ausgewogenes biographisches Bild von Jakob Arjounis Krimi-Serienhelden Kemal Kayankaya zu vermitteln. Die Vorgehensweise ist dabei zunächst rein positivistisch. D. h.: Aus den Kayankaya-Romanen werden jene Stellen herausgefiltert, die in Bezug auf die identitäre Fragestellung Kayankayas von Bedeutung sind. Die Daten werden aber nicht um ihrer selbst willen erhoben, sondern in einem weiteren Schritt methodologisch insofern reflektiert, als aus deren Summe die ‚poetologische Differenz‘[1] gezogen, mit einer post-integrativen Perspektive verbunden und dem Hybriditäts-Konzept abgeglichen werden. Stellungnahmen des Autors selbst, z. B. in Interviews, ergänzen die Angaben. Die Arbeit ist wie folgt unterteilt: Die Einleitung (Kapitel 1) benennt die Frage- und Problemstellungen, während das 2. Kapitel kurz auf die Poetik von Jakob Arjounis kriminalliterarischer Arbeit eingeht, die insofern relevant ist, weil der Held des klassischen Kriminalromans wesentlich zu einer Ästhetisierung der Wirklichkeit beiträgt, einer Ästhetisierung, die im fiktionsimmanenten Bereich durch eine formelle Schlüssigkeit unterstrichen wird, wohingegen Arjounis literarische Beiträge zur Gattung darüber hinausgehen und eine substantielle Schlüssigkeit statuieren, die sich im fiktionstranszendenten Bereich abspielt.[2] Dazu trägt nicht unwesentlich die Wahl eines desillusionierten Protagonisten bei, mit dem Arjouni kritisch das genrespezifische Selbstverständnis hinterfragt und auf die Herausforderung mit höchster Kunstfertigkeit antwortet. Über „einen türkischen Helden zu schreiben, der aber ein echter Frankfurter und dort verwurzelt ist“ (Arjouni in Kronsbein 2001, 190) und ihn sogar zur Hauptgestalt seiner Kriminalromane zu machen, zeugt von ebensoviel Mut wie erzählerischer Bravour. Kemal Kayankaya entwickelt als Vertreter einer Generation mit Migrationshintergrund nämlich eine Sensibilität für die Problematik von Grenzziehung und Unter-

Ich danke den beiden anonymen Gutachtern für ihre ausführliche und detaillierte, konstruktive Kritik am Manuskript.

1 „Die poetologische Differenz“, so Horst-Jürgen Gerigk (2002, 17), „ist die Differenz zwischen der innerfiktionalen Begründung und der außerfiktionalen Begründung eines innerfiktionalen Sachverhaltes“. Wer die poetologische Differenz denkt, so Gerigk weiter, „sieht die Dichtung als Produkt einer an sich selbst ablesbaren Verwirklichung eines Sachverhalts, den sich der Autor als sein *Intentum* zu eigen gemacht hat“ (2002, 31; kursiv H.-J.G.).

2 Zur Unterscheidung von formeller und substantieller Schlüssigkeit vgl. die Ausführungen von Gerigk (1975, bes. 18f.). Genau genommen sind nicht alle Kriminalromane von Arjouni formell schlüssig in dem Sinne, dass die Verantwortlichen auch immer zur Verantwortung gezogen werden.

scheidung, ohne dass sein Erfinder an das Verständnis einer kulturell subversiven und politisch instrumentalisierenden Hybridität anknüpfen muss, wie das bisweilen in der Literaturkritik gesehen wurde und auch weiterhin behauptet wird. Vielmehr wird hier die These vertreten, dass Kemal Kayankaya weniger ein „bi-kulturelles Selbstbewusstsein“ hat, als vielmehr eine „post-integrative Perspektive“ einnimmt (Wippermann, Flaig 2009, 5). Das lässt sich – wie in Kapitel 3 gezeigt werden soll – auf ein entscheidendes Strukturprinzip in seiner Biographie zurückführen. Welche Konsequenzen seine – wenn auch letztendlich unglücklichen familiären Umständen zu verdankende – Integration in die bundesdeutsche Gesellschaft auf seine Identitätskonstruktion hat, fokussiert schließlich Kapitel 4. Wenn nämlich Kemal Kayankayas Wertorientierung, Lebensstil sowie soziale Lage nicht das Problem doppelter kultureller Zugehörigkeit darstellt, so kann auch von einer wechselseitigen Durchdringung verschiedener Kulturen, die ihn als Prototypen einer ‚Figur des Dritten‘ aus- und kennzeichnen würden, nicht die Rede sein. Eine wertende Zusammenfassung der Ergebnisse schließt die Arbeit ab (Kapitel 5).

2 Jakob Arjounis Kriminalromane

Mit seinem ersten Kriminalroman gleich in die Literaturgeschichte der Gattung einzugehen, das ist sicherlich bisher nur wenigen Schriftstellern gelungen. Der Deutsche Jakob Michelsen, alias Jakob Arjouni,[3] hat es mit *Happy birthday, Türke!* zwar über einen kurzen Umweg, aber dann doch im Handstreich geschafft. Denn nur einem glücklichen Umstand ist es zu verdanken, dass der erste Kayankaya-Krimi ein so großer Erfolg wurde. Erschienen ist er zuerst 1985 bei dem kleinen Ham-

3 Ob es sich bei der Entscheidung, den‚exotisch‘ klingenden Nachnamen seiner damaligen Freundin und dann ersten, marokkanischen Frau, Kadisha Arjouni, anzunehmen, und einen türkischstämmigen, deutschen Privatermittler als Zentralfigur seiner Kriminalromane zu wählen, um eine wohl durchdachte Strategie des Autors handelte, die vermeintliche Fremdwahrnehmung von der Fiktion in die Realität zu verlegen und ab absurdum zu führen, ist schwer zu entscheiden. Immerhin hielt sich lange Zeit sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Forschung das Gerücht, der Autor habe einen türkischen Familienhintergrund und schreibe in seinen Kayankaya-Romanen aus eigener Erfahrung. Fakt ist, dass Jakob Arjouni zum einen nicht als Sohn des bekannten Dramatikers Hans Günter Michelsen und der Verlegerin Ursula Bothe, oder wie er selbst in einem Interview gesagt hat: „nicht als Sohn von irgendjemandem“ wahrgenommen werden, sondern sich eigenständig literarisch durchsetzen wollte. Zum anderen fühlte er sich in den frühen 1980er-Jahren während seiner Zeit in Montpellier „manchmal doch recht einsam“ und hat sich schließlich „diesen Freund Kemal Kayankaya erfunden“. Auf die Frage, warum es gerade ein türkischer Freund sein musste, antwortete er: „Ach, damals war ja ein Türke automatisch immer nur ein Straßenkehrer. Die Linken fanden das toll, die Rechten wollten ihn raushaben. Aber ein Türke war in aller Augen immer nur ein Straßenkehrer. Und mir gefiel die Idee, über einen türkischen Helden zu schreiben, der aber ein echter Frankfurter und dort verwurzelt ist“ (Kronsbein 2001, 190).

burger *Buntbuch Verlag*. Als dieser bankrott ging, kaufte der Diogenes Verlag 1987 die Rechte, publizierte das Buch in der schwarz-gelben Taschenbuchreihe und machte aus Kayankaya eines der erfolgreichsten Markenzeichen ‚hartgesottener‘ deutscher Kriminalliteratur und Arjouni auf Anhieb zu einem der meistbeachteten Autoren der jungen Generation. Das Buch gilt noch heute als eines der klassischen Krimi-Bücher der 1980er-Jahre und als erfolgreich(st)er Versuch, in Deutschland den Kriminalroman in der Tradition der amerikanischen *hard-boiled school* eines Dashiell Hammett und Raymond Chandler definitiv zu etablieren.[4] Arjouni machte aus Kemal Kayankaya das, was Raymond Chandler mit Philip Marlowe aus Dashiell Hammetts Sam Spade gemacht hatte, nämlich „eine geheimnisvoll-singuläre [Figur], ein[en] Privatdetektiv, dessen einzelgängerischer, melancholischer Heroismus“ (Busche 1976) aus dem Eingeständnis resultiert, dass keiner frei von Schuld ist, dass die Schuldigen von den Unschuldigen kaum zu trennen sind. In den klassischen „Kreuzworträtsel-Krimis“ à la Agatha Christie, die „eine rechnerische Lösung für schlaue Leser bereithalten“ (Alberts 1990, 42) war immer die Verlässlichkeit der Zuschreibung von Gut und Böse konstituierend. Bei Arjouni bedarf es nur eines geringen Anstoßes, um den sauberen Trennungsstrich zwischen der Rechtschaffenheit und dem Verbrechen zu verwischen und die moralischen Bruchstellen und das untergründige Rumoren einer Zeit und Gesellschaft bewusst zu machen.

Mit seinem Krimi-Erstling etablierte Jakob Arjouni aber nicht nur einen Serienhelden, der dann noch in vier weiteren Fällen (*Mehr Bier!*; *Ein Mann, ein Mord*; *Kismet* und *Bruder Kemal*) seinen jeweils spektakulären Auftritt hat,[5] sondern auch einen privaten Ermittler mit Migrationshintergrund und damit „eine der ersten bekannteren interkulturellen Detektivfiguren der deutschen Kriminalliteratur“ (Bartl 2018, 332), dessen Lebensweise allerdings nicht von der der autochtonen Bevölkerung abweicht.[6] Mit der Meisterschaft eines großen Erzählers nutzt Arjouni einerseits ein genretypisches

4 Arjounis Spannungsdramaturgie folgt eigentlich eher den Gesetzen des Detektiv- als denen des Kriminalromans, denn „ [d]er Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die der Aufdeckung eines Verbrechens“ (Alewyn 1975, 343).

5 Jakob Arjounis Kriminalromane werden mit einfacher Sigle (HBT: *Happy Birthday, Türke!*; MB: *Mehr Bier*; EMEM: *Ein Mann, ein Mord*; K: *Kismet*; BK: *Bruder Kemal*) und nachgestellter Seitenzahl zitiert.

6 „Eine Person hat einen Migrationshintergrund“, so das Statistische Bundesamt, „wenn sie selbst oder mindestens ein Elternteil nicht mit deutscher Staatsangehörigkeit geboren wurde. Im Einzelnen umfasst diese Definition zugewanderte und nicht zugewanderte Ausländerinnen und Ausländer, zugewanderte und nicht zugewanderte Eingebürgerte, (Spät-) Aussiedlerinnen und (Spät-) Aussiedler sowie die als Deutsche geborenen Nachkommen dieser Gruppen“. `https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/Glossar/migrationshintergrund.html`.

Grundmuster zur Unterhaltung seiner Leser, setzt aber andererseits den Migrationshintergrund eines Serienhelden ein, um die gesellschaftliche Wirklichkeit der Bundesrepublik und ihre Konflikte aus einer‚anderen‘, vermeintlich fremden Perspektive zu beleuchten und deren Konfliktpotenzial(e) offen zu legen. Dadurch, dass Kemal Kayankaya nämlich als Fremder markiert wird, gelingt „ein dekuvrierendes Spiel mit den Exklusions- und Homogenisierungspraktiken staatlicher Machtakteure“ (Genç 2018, 51). Nicht von ungefähr spielt in Arjounis Analysen die politische Indifferenz als wesentlicher Faktor im schicksalhaften Kräftespiel zwischen Gut und Böse eine markante und nachdrücklich herausgearbeitete Rolle. Arjounis Kriminalromane sind vor allem Bücher gegen die Illusion aufklärerischer Wahrheit. Sie sind weder tröstlich noch moralisch; dass nicht Zynismus aus ihnen spricht, spürt man an der melancholischen Gestimmtheit, mit der sie unterlegt sind. Arjouni hält, wie Siegfried Kracauer (1978, 104) es formuliert hat, „dem Zivilisatorischen einen Zerrspiegel vor, aus dem ihm eine Karikatur seines Unwesens entgegenstarrt“. Allerdings geht es ihm letztendlich „gerade nicht um die realistische Wiedergabe sozialer Wirklichkeit“, sondern vielmehr um deren spielerische Verfremdung (Kniesche 2015, 105).

3 „Geboren in der Türkei. Deutsche Staatsbürgerschaft“: Kemal Kayankayas irregulärer Lebenslauf

In seinen Krimis – die als Untertitel alle das Markenzeichen *Ein Kayankaya-Roman* tragen – bietet Jakob Arjouni viele Detailinformationen zur Lebensgeschichte und sozial grundierten -umständen seines Serienhelden. Mit großem Geschick hat er es verstanden, in den Strang der jeweiligen Ereignisse Informationen über den „legendären türkischstämmigen Frankfurter Privatdetektiv Kemal Kayankaya“ (Kronsbein 2001, 188) einzuflechten, die vordergründig eine eher nachgeordnete Rolle zu spielen scheinen. Trägt man sie jedoch mit dem präzisen Blick des Biographen zusammen, lässt sich ein einigermaßen vollständiges Bild seiner Person nachzeichnen.

Geboren ist er am 11. August 1957 („Es war der elfte August [...], mein Geburtstag“; HBT, 5) in Ankara als Sohn von Tarik und Ülkü Kayankaya. Die Mutter starb im Alter von 28 Jahren bei seiner Geburt („Meine Mutter starb neunzehnhundertsiebenundfünfzig bei meiner Geburt“; HBT) und sein Vater, „Schlosser von Beruf, entschied sich daraufhin ein Jahr später nach Deutschland zu gehen“ (HBT, 10). Drei Jahre lang arbeitete Tarik Kayankaya in Frankfurt bei der Städtischen Müllabfuhr „bis ihn ein Postauto überfuhr“ und er an den Folgen des Unfalls starb. Sein Sohn Kemal „kam ins Heim und wurde zwei Monate darauf“ (BK, 108) von dem Ehepaar Max Holz-

e-ISSN 2499-1562

heim, Mathematik- und Sportlehrer an einer Grundschule, und Anneliese Holzheim, die drei Tage in der Woche als Kindergärtnerin arbeitete, adoptiert. Er „erhielt die deutsche Staatsbürgerschaft“, ging auf die Schule, „machte ein durchschnittliches Abitur“ (HBT, 10), studierte nach der Hochschulreife Jura, brach aber nach nur einem Jahr das Studium ab, weil ihm „das ständige Aktenkoffer-auf-und-zuknallen Halbwüchsiger auf Hirn und Magen schlug“ (EMEM, 131). 1980 bewarb er sich schließlich „um eine Lizenz für Privatermittlungen“, die er, wie er selbst schreibt, „merkwürdigerweise auch erhielt“ (HBT, 10). Seitdem ermittelt er als „Türke mit deutschem Paß“ (EMEM, 44) in Entführungsfällen, Mord, Drogenhandel, Nationalismus und Rassismus usw. und bietet sowohl Personen- als auch Begleitschutz. Ernst Slibulsky, ein Kleinkrimineller, der sich im Verlauf der Serie zum besten Freund Kayankayas entwickelt, hält den eingefleischten Borussia Mönchengladbach-Fan für „’ne Mischung aus Robin Hood und Bulle“ (MB, 113). Nach einer anfänglich harten Zeit hatte Kayankaya zuletzt als Detektiv „keinen schlechten Ruf in der Stadt, die Mund-zu-Mund-Propaganda funktionierte und die Geschäfte liefen“ (BK, 36).

Kemal Kayankayas Lebensgeschichte ist geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie einst historisch fundierte Identitäten im Zuge der Zuwanderungswellen und jetzt auch der zunehmenden Globalisierungs-Mobilität ihres Anachronismus überführt werden. In einer Zeit, in der kein Mensch mehr „mit einer strengen linearen Biographie aufwarten kann“, ist seine Geschichte der Inbegriff eines „irregulären Lebenslauf[es]“ (Zaimoglu 2001, 8 und 10). Noch bevor die Bundesrepublik am 30. Oktober 1961 ein Anwerbeabkommen mit der Türkei schloss, migrierte Kayankayas Vater schon 1958 aufgrund von „Krieg und Diktatur“ (HBT, 10) in seiner Heimat nach Deutschland, wo mit dem wirtschaftlichen Aufschwung die Nachfrage an Arbeitskräften wuchs, die mit Einheimischen nicht mehr zu decken war. Drei Jahre lang arbeitete der Gastarbeiter Tarik Kayankaya als Müllmann,[7] bevor ein tödlicher Unfall seinen Wunsch nach mehr Anerkennung, größerem Freiraum und Hoffnung auf ein materiell besseres Leben zunichte machte. Seine Existenz war geprägt von emotionalen Entbehrungen und einer körperlich anstrengenden Arbeit. Aufgrund dieser grenzüberschreitenden Migration schien Kemal Kayankayas Leben vor-

7 Rückblickend auf seinen Erstlingserfolg äußert sich Arjouni in Bezug auf das Thema *Integration* in einem Interview wie folgt: „Dass Integration, verschiedene Lebensweisen, verschiedene Religionen und unterschiedliche Herkunft große, kontrovers diskutierte Themen in der deutschen Gesellschaft sind, ist ja gut – endlich! Ich erinnere mich, als ich 1985 *Happy birthday, Türke!* schrieb, gab es beim deutschen Durchschnittsbürger eigentlich nur zwei Ansichten: ‚Türken raus‘ und ‚Beim Türken schmeckt’s gut‘. ‚Der Türke‘ war im öffentlichen Bewusstsein damals Müllmann oder führte einen Imbiss, Punkt. Da gab es noch das unsinnige Wort Gastarbeiter“ (in Kaindl 2012, 75).

e-ISSN 2499-1562

gezeichnet. Durch den plötzlichen Tod des Vaters und seine anschließende Adoption seitens einer deutschen Familie wird allerdings alles vollkommen in Frage gestellt. Er wächst so nicht mehr in heterogenen sozialen Milieus auf, die einer problemlosen Individualisierung unter bestimmten Umständen vorerst Grenzen gesetzt hätten. Durch seine Adoption unterläuft er nämlich einen möglichen Konflikt, der gerade aus der kulturellen Distanz zwischen Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft hätte resultieren können, zumal die türkisch-stämmige Migrantengruppe aus einem Kulturkreis stammt, „dessen historisch gewachsene Familien- und Verwandtschaftsstrukturen sich von denen in Westeuropa unterscheiden“ (Baykara-Krumme, Klaus, Steinbach 2011, 42).[8] Es tritt eine Entwicklung ein, in der Kemal Kayankaya vom Aus- zum Inländer und schließlich zum „Staatsbürger der Bundesrepublik“ mutiert („Ich bin Staatsbürger der Bundesrepublik. [...] Seit ich denken kann, bin ich in diesem Land“; MB, 20), mit der eine volle rechtliche Gleichstellung und sprachliche Integration („Und wieso sprechen Sie so gut Deutsch [...]? Weil ich keine andere Sprache gelernt habe“; EMEM, 7) einhergeht. Aufgrund der Datenlage wäre demnach auch die These, Kayankaya verfüge über ein ausgeprägtes „bi-kulturelles Bewusstsein“, das vornehmlich auf einer ethnisch-kulturellen Differenz basiert, nicht haltbar. Vielmehr ist eine „post-integrative Perspektive“ anzusetzen, denn er versteht sich ja selbst gar nicht so sehr als Migrant, „sondern als selbstverständlicher Teil der deutschen Gesellschaft und Kultur“ (Wippermann; Flaig 2009, 5). Allerdings reduziert sich dadurch das gesellschaftlich-soziale Konfliktpotenzial nicht, zumal er sich auch selbst in bestimmten Situationen, in denen seine ‚deutsche‘ Identität aufgrund seines Aussehens in Zweifel gezogen wird, als Türke inszeniert („Ohne den Stift abzusetzen, fragte sie: Staatsbürgerschaft? – BRD. [...] – Sollten Sie tatsächlich Deutscher sein... – Türke mit deutschem Paß“; MB, 43f.). Im Spannungsfeld dieser Gegensätze kämpft Kemal Kayankaya um ein selbstbestimmtes Leben jenseits kultureller Zuschreibungen und nationaler Identifikationsmuster. Seine Einstellung zeugt von Bewusstsein und Selbstversicherung in einer facettenreichen und in einem tief greifenden Wandel befindlichen Gesellschaft. Die ‚kulturelle Zwitterrolle‘, die ihm dabei zufällt, wird ihm immer wieder nur von außen zugetragen. Anspielungen und Fragen nach seiner Herkunft, die stereotypisiert, befremdlich und sozial-diskriminierend wirken,

8 Die so genannte „Konfliktthese“ wurde in diesem Falle als *Worst case*-Szenario angesetzt. Demgegenüber steht die „Solidaritätsthese“, die davon ausgeht, „dass sich die Herkunftskulturen der wichtigsten Migrantengruppen in Deutschland sowie die Migrationserfahrungen ihrer Mitglieder in einer größeren emotionalen Verbundenheit der Generationen niederschlagen“ (Baykara-Krumme, Klaus, Steinbach 2011, 42).

e-ISSN 2499-1562

kontert er mit spitzzüngiger und resilienter Souveränität.[9] Als „Türke von Geburt“ (HBT, 10), aber „Staatsbürger der Bundesrepublik“ (MB, 20), betrachtet er die Ereignisse aus dem Blickwinkel eines Außenstehenden, nämlich als vermeintlicher Fremder unter seinesgleichen, und dies gleich im doppelten Sinne: Sein Aussehen weist ihn eindeutig als Türken aus („Ich heiße Kayankaya und sehe so aus, wie ich aussehe“; BK, 46), er spricht aber kein Wort Türkisch („Ich erklärte ihr, ich sei zwar ein Landsmann, könne aber Türkisch wegen besonderer Umstände weder sprechen noch verstehen“; HBT, 12; „Ich hab's nicht gelernt, ganz einfach“; EMEM, 122). In einer deutschen Familie aufgewachsen, sehen die Deutschen in ihm wiederum nur den Zugewanderten („Bisde net vom Balgan?“; HBT, 26), dem sie misstrauisch und fremdenfeindlich („Na, Aladin, wo haste deine Lampe gelassen?“; HBT, 32) entgegentreten. Auch dies wiederum ein Indiz dafür, dass Kemal Kayankaya beruflich zuweilen „zwischen den Fronten seiner türkischen Herkunft und seiner deutschen Sozialisation“ steht (Moraldo 2009, 3).

Kemal Kayankaya entspricht voll und ganz dem klassischen Modell des „Exzentriker[s]“ (Alewyn 1975, 347), der eben ‚außerhalb der Mitte‘ steht und dadurch erst unvoreingenommen und vorbehaltlos ermitteln kann. Aber repräsentiert er deswegen gleich „eine türkische Figur“ (Karakus 2007, 282), einen „ethnic detective“ (Kutzbach 2003, 240) und damit „das gesellschaftliche und ethnische Grenzgängertum eines Menschen, der zwischen zwei Kulturen aufgewachsen ist und weder ganz zu der einen noch zu der anderen gehört“ (Wilczek 2003, 268)? Dagegen spricht doch allein schon die Tatsache, dass er „in einer durch und durch deutschen Umgebung auf[wuchs]“ (HBT, 10). Und auch der Diskurs um „Jakob Arjouni's Turkish German private detective“ (Teraoka 1999, 273), dem „deutsch-türkischen Privatdetektiv“ (Gellner 2012, 126), geht m. E. am Kernpunkt der Sache vorbei, denn von einer so genannten „Bindestrich-Identität“ (Zaimoglu 1999, 8) ist Kemal Kayankaya weit entfernt, wie das Jakob Arjouni ja selbst in einem Interview unterstrichen hat, ohne die politische Brisanz zu unterschlagen, die aus dieser vermeintlichen Zuschreibung entsteht: „Dadurch, dass Kayankaya ein angeblicher Türke ist – er ist ja keiner, er ist ja Frankfurter –, wird das Ganze auf eine politische Ebene gehoben“ (in Bax, Weidermann 2001).[10] Dessen Existenz

9 Vgl. zu diesem spezifischen Aspekt von Kayankayas kommunikativer Strategie auch Sandra Beck (2019, 198): „Throughout the series of five Kayankayas novels, the provocative quick-wittedness of their main character, together with the increasingly sarcastic emphasis on and grotesque exaggeration of images and stereotypes, yields comic effects, demonstrating the banality of everyday racism“.

10 Im Sinne dieser Identität *in-between* deuten im *Handbuch Kriminalliteratur* auch Schuchmann („die deutsch-türkische Detektivfigur Kemal Kayankaya“; 2018, 39), Genç („Arjounis,deutsch-türkische[r]‘ Detektiv Kayankaya“; 2018, 51) und Bartl („der

steht weder für eine ethnische noch eine „existentielle Fremdheit in Deutschland“ (Ruffing 2011, 298). Die Collage aus biographischen Informationen widerlegt ganz eindeutig diese These des „Zweiheimischen“ (Spohn 2006), der aufgrund einer kulturellen Unterschiedlichkeit eine neu zusammengesetzte Identität entwickelt und die im Falle von Kemal Kayankaya gerne zur „Metapher kultureller Hybridität“ stilisiert wird (Søholm 2007, 291).

4 Kemal Kayankaya eine „dritte Person“?

„Hybride Identität“, so Foroutan, Schäfer, „bedeutet, dass ein Mensch sich zwei oder mehreren kulturellen Räumen zugehörig fühlt“ (2009, 11). Diese Hybridität resultiert aus der unauflöslichen Spannung von Identität und Alterität im Rahmen interkultureller Verflechtungen, die sich in einem „dritten Raum“ („third space“) abspielt, wie Homi Bhabha dies in seinem Standardwerk *The Location of Culture* (1994) theoretisiert hatte. Ob nun Migranten, Flüchtige, Ein- oder Zuwanderer: Als Akteure ringen sie an der „Schnittstelle oppositioneller Bestimmungen“ (Breger, Döring 1998, 1) um ein neues Selbstbewusstsein. Ihrer Herkunft und Tradition stehen sie distanzierter gegenüber als die Elterngeneration, aber auch ihre Erwartungen und Hoffnungen in der neuen Heimat werden desillusioniert und weichen einer realistischeren Einschätzung. Sie befinden sich sozusagen in einem Aushandlungsprozess, der sich in einem ‚Zwischenraum‘ abspielt, „in dem die Konstitution von Identität und Alterität weder als multikulturelles Nebeneinander noch als dialektische Vermittlung, sondern als unlösbare und wechselseitige Durchdringung von Zentrum und Peripherie [...] modelliert wird“ (Griem 1998, 221). Diese Räumlichkeit zeichnet sich „durch eine instabile Kommunikationslage aus, die aus der Deplazierung und Dekontextualisierung von Personen und Gegenständen sowie aus dem Aufeinandertreffen kulturdifferenter Verhaltensweisen eine eigene Spannung und Beweglichkeit gewinnt“ (Bachmann-Medick 1998, 22). Für Bhabha besteht letztendlich die Bedeutung von Hybridität aber nicht darin, „to trace two original moments from which the third emerges“. Vielmehr ist die wechselseitige Durchdringung verschiedener Kulturen und Traditionen die *conditio sine qua non* für eine mögliche Überwindung binärer Oppositionsstrukturen: „hybridi-

Deutsch-Türke Kemal Kayankaya“; 2018, 332) Arjounis Serienhelden. Ein anschauliches Beispiel einer Bindestrich-Identität wäre z. B. Su Turhans Zeki Demirbilek, alias Kommissar Pascha, der diese Thematik in seinem ersten Fall wie folgt reflektiert: „Immer wieder holte ihn seine Herkunft ein. Er hatte es aber satt, sich zu rechtfertigen und klarzustellen, dass es zwei Welten in ihm gab. Mal war es der Türke in ihm, der sein Recht forderte, mal gewann der Münchner die Oberhand“ (2013, 39).

ty to me is the ‚third space‘ which enables other positions to emerge“ (Bhabha in Rutherford 1990, 211). Das Zusammenfließen und die Konfrontation der eigenen mit der neuen, ‚anderen‘ Kultur ist also für die Bestimmung von Hybridität kennzeichnend und „ihre Träger sind zweiheimisch, bi- oder trinational“ (Foroutan, Schäfer 2009, 12).

Rein theoretisch betrachtet, ließe sich Kemal Kayankayas Identität durchaus unter die Kategorie der Hybridität subsumieren, denn die ursprünglichen, kulturellen Unterscheidungsmerkmale lassen sich bei ihm ja auch rekonstruieren, und typische Vertreter „hybrider Identitäten sind deutsche Staatsbürger, haben aber häufig Namen, Gesichter, Haut- und Haarfarbe, die sie für Andere ‚erkennbar‘ machen“ (Foroutan, Schäfer 2009, 12). Bei genauem Hinsehen bestätigt aber die Figur des Kemal Kayankaya diese Theorie, die insbesondere im Zuge der postkolonialen Kultur- und Literaturtheorie entwickelt wurde, nicht. Sein Welt- und Kulturverständnis ist nicht nach diesem Schema modelliert. Seine Erfahrungen und seine Sozialisation basieren nicht auf zwei unterschiedlichen Erfahrungswelten, sondern sind ganz eindeutig einer einzigen, der deutschen, zuzuordnen. Ein „Rückgriff auf traditionelle Muster der imaginierten Herkunftskultur“ (Foroutan, Schäfer 2009, 14) findet ebenso wenig statt, wie eine „Entfremdung von der Herkunftskultur“ oder gar ein „Sinnverlust bzw. Sinnloswerden traditioneller heimatlicher Werte und Normen“ (Hämmig 2000, 34). Auch ein Zwang zur einseitigen kulturellen Verortung wird weder vorausgesetzt noch gefühlt, geschweige denn eine Assimilation von außen aufgezwungen. Kemal Kayankaya gehört also sicherlich nicht zu jenen literarischen Helden, die die Figur des Dritten inkorporieren, die in einem *„third space* des *in-between*“ (Ruffing 2011, 295)[11] leben oder auf einem imaginären „dritten Stuhl“ (Badawia 2002) sitzen und „ein liminales ‚Spiel auf der Schwelle‘“ (Koschorke 2010, 18) inszenieren, wie es prototypische Vertreter des hybriden Identitätsstatus tun, denen „trotz oder wegen der Freiheit der kulturellen Lebensgestaltung erhebliche Anpassungsleistungen abverlangt [werden]“ (Bommes 2007, 4).[12] Sie fungieren dann meist als Projektionsfläche und fangen alle Bilder einer Auseinandersetzung mit der Problematik des ‚Fremden‘ ein und dienen so als Kontrastfigur, wenn es darum geht, die eigene, d.h. nationale Identität von der des Fremden abzugrenzen. Schon allein aufgrund seines jungen Alters, Kayankaya ist erst 4 Jahre alt, als sein Vater stirbt und er von einer deutschen Familie aufgenommen und adoptiert wird, lässt eindeutig darauf schließen, dass schon im Laufe seiner Kindheit ein sukzessives Hineinwachsen in die deutsche Kultur

11 Die Begriffe werden in Anlehnung an die Theorie Homi Bhabhas (1994) verwendet.

12 Vgl. in diesem Sinne auch Zeller (2015, 46ff.), die von einem „doppelten Bewußtsein“ Kemal Kayankayas spricht.

und „kollektive Identität“ (Foroutan, Schäfer 2009, 13) begonnen und im Laufe seines Heranwachsens vollzogen und abgeschlossen wurde. Negative Auswirkungen auf die Psyche, das Verhalten oder gar den Sozialisationsprozess des Kindes scheint die veränderte familiäre Lebensform jedenfalls nicht gehabt zu haben. Zumindest wird dies an keiner Stelle beim Lösen seiner fünf Fälle thematisiert, geschweige denn kritisch hinterfragt. Durch den frühzeitigen Tod seines Vaters durchläuft er nicht den traditionellen Weg eines Gastarbeiterkindes der 2. Generation, der möglicherweise deutsche Elemente mit denen seines Ursprungslandes kombiniert. Er muss weder seine ursprünglichen Wurzeln aufgeben, noch seine Muttersprache, Religion und Kultur, weil seine biologischen Eltern aufgrund ihres frühen Dahinscheidens als Akteure bei der Bewältigung komplexer Lernprozesse, in denen er immer wieder neue Entwicklungsaufgaben bewältigen musste, erst garnicht in Erscheinung treten. Im Grunde reduziert sich sein Türkischsein lediglich auf das Geburtsland, das er nur einmal, mit 17 Jahren auf der Suche nach seinen Wurzeln – und dann auch noch erfolglos – aufsucht („Mit siebzehn fuhr ich in die Türkei, doch mehr, als ich durch die Heimakte schon wußte, habe ich über meine Familie nicht herausfinden können“; HBT, 10), und auch diesbezüglich nimmt Arjouni präzis Stellung: „Daß er in der Türkei geboren ist, interessiert ihn so wenig wie mich, daß ich in Deutschland geboren bin“ (in Moraldo 1996, 24). Es ist also nur folgerichtig davon auszugehen, dass er in der Familie Holzheim „Sprache, grundlegende Fertigkeiten, gesellschaftliche Normen und soziale Kompetenzen“ erlernt und „in ihr Persönlichkeitsstrukturen, Charaktereigenschaften, Denkstile, Erlebensweisen, Rollenerwartungen und Einstellungen“ entwickelt, wie sie für jedes Kind entscheidend sind (Textor 1993, 16).

Schon allein aus diesen Gründen scheint der Begriff *Ethnokrimi* auf Arjounis Kayankaya-Romane bezogen nicht nur problematisch, sondern unpassend und irreführend, denn *Ethnokrimis* sind nach Ruffing (2011, 13) „Kriminalromane mit ethnischen Ermittlern, in denen marginalisierte Kulturen und deren problematische gesellschaftliche Stellung eine wesentliche Rolle spielen“ und „die Auseinandersetzung mit den Identitätsproblemen multikultureller und postkolonialer Gesellschaften geschickt in eine spannende Mörderstory verpacken wollen“.[13] Prägt die Ermittlerfigur wirklich eine „ethnische Hybridität“ (Genç 2018, 51)? Vollzieht Jakob Arjouni mit der Wahl Kemal

13 In die gleiche Richtung geht die Behauptung von Kutzbach (2003, 241): „ethnic alterity causes alienation that is both cultural and psychological“. Daher versuchten die ‚hartgesottenen‘ Detektive „to come to terms with the ambivalence of their locatedness in a fractured ethnic and cultural environment“. Das führe zwangsläufig zur einer „correlation betweeen the protagonists’ lack of orientation regarding their ambivalent cultural location and their need to have recourse to typical hard-boiled behavior“. Hanauska (2018, 228) spricht von einer „spielerische[n] Variante des *ethnic detective*“.

e-ISSN 2499-1562

Kayankayas als Vertreter einer „ethnic subalternity“ tatsächlich „a displacement of the subaltern from a marginal to a central perspective“ und verleiht ihm die Stimme „of ‚decentered cultural empowerment‘“ (Kutzbach 2003, 241)? Gerade dies ist in den Kayankaya-Romanen wenn überhaupt, dann nur bedingt der Fall. Jedenfalls setzt sich an keiner Stelle weder der Autor noch der Protagonist mit der Aushandlung einer kulturellen Zugehörigkeit auseinander. Zudem verfolgen alle Kayankaya-Romane die narrative Strategie, „die Wirklichkeit des Geschehens und der Reflexion darüber“ einzig und allein aus der Sicht einer Figur zu erzählen, „die zugleich ‚Außenseiter‘ der Gesellschaft und intimer Kenner dieser Gesellschaft ist“. Dadurch wird eine Erzählperspektive etabliert, „die sich nicht auf einen ethnischen Standpunkt festlegen lässt“ (Kniesche 2005, 31), auch wenn „der hessische Sam Spade“ (sth 2012) als Mensch mit Migrationshintergrund seine Identität sowohl deutschen Mitbürgern als auch Ausländern gegenüber rechtfertigen muss. Statt individuell beurteilt zu werden, determinieren Abstammung, Herkunft und Hautfarbe die ihm zugeschriebenen Eigenschaften. In Bezug auf *Kismet* hat Arjouni diese Thematik und Problematik wie folgt auf den Punkt gebracht: „Wenn das Buch eine Moral hat, dann die, dass Leute nie für eine Gruppe stehen sollten, sondern nur für sich selbst. Diese Sehnsucht hat doch jeder. Jeder kennt das ja, dass er aufgrund seines Äußeren oder seiner Herkunft beurteilt wird, und keiner möchte das“ (in Bax, Weidermann 2001).

Hegte Kemal Kayankaya lange Zeit die Illusion, dass sich die Geschehnisse als bloße Kriminalfälle betrachten ließen, kommt er schließlich zu einer bitteren Erkenntnis: „Ich mache meinen Job“, so heißt es in *Mehr Bier*,

> weil es zum Anwalt nicht gelangt hat. Ich hatte geglaubt, Privatdetektiv wäre so eine Art Hausarzt. An den großen Schlachtereien und dem allgemeinen Dreck ändert es zwar nichts, aber für den einen oder anderen kann es vielleicht doch wichtig sein, daß er da ist. [...] Na, ja. Inzwischen weiß ich auch, es ist vollkommen egal, ob ich da bin oder nicht. Ich mache meine Arbeit so gut es geht, das ist alles. (MB, 115)

Trotz des sich Einlebens in die Gesellschaft Deutschlands, die sich auch sprachlich manifestiert, wobei er sowohl das standardsprachliche („Babbelst en gudes Deutsch“; HBT, 26) als auch das regionalsprachliche, hessische Register („Isch bin suppä dicht, Aldä. Awwer isch hab zu schaffe“; BK, 126) beherrscht, überkommt ihn einmal im gesetzten Alter ein Hauch von Schwermut, „eine Art Heimatrausch“, wie in der Szene, als er in *Bruder Kemal* von seiner ersten Begegnung mit dem rumänisch-stämmigen Octavian Tatarescu erzählt:

e-ISSN 2499-1562

> Als wir dann irgendwann noch anfingen, aus Spaß und zum Beweis unseres Heimischseins hessischen Dialekt zu sprechen und liebevoll zu verspotten, dachte ich kurz, dass der Türke und der Rumäne sich ihrer Zugehörigkeit vielleicht doch nicht so sicher waren, wie sie glaubten. Jedenfalls kannte ich keinen Frankfurter Hans-Jörg, der so euphorisch und kindlich stolz den Ort bejubelt hätte, den ihm seit seiner Geburt kein Meldeamt, kein Stammtisch oder Wahlkampf je streitig gemacht hatte. (BK, 84 und 85)

Doch die Momente, in denen sich Melancholie breitmachen könnte, sind eher selten und die Angleichung seiner Lebensverhältnisse an die der deutschen Mitbürger scheint „mit dreiundfünfzig Jahren“ (BK, 107) endgültig vollzogen. So entspricht er nach knapp einem halben Jahrhundert in Deutschland und dreißig Jahren Ermittlungstätigkeit eher den gängigen Klischees und Stereotypen eines Durchschnittsdeutschen, der sich nach Gemütlichkeit, Geselligkeit, Biertrinken und häuslichem Glück sehnt: „Ich war Anfang fünfzig“, konstatiert er in *Bruder Kemal* (34), „ich erledigte meine Arbeit, zahlte meine Rechnungen, ich hatte es geschafft, mit dem Rauchen aufzuhören, trank fast nur noch gepflegt zwei, drei Bier am Abend oder ein paar Flaschen Wein mit Freunden, und ich plante mit Deborah unsere Zukunft“.[14] Kayankaya ist mit den Jahren ruhiger, gesetzter und gelassener geworden, was sicherlich mit seinem Privatleben zu tun haben dürfte. Spielte die Privatsphäre des Detektivs in der harten, realistischen Kriminalliteratur amerikanischer Prägung keine oder nur eine marginale Rolle, wird sie für Kemal Kayankaya von Fall zu Fall immer wichtiger. Seit *Kismet* (2001) ist er mit Deborah liiert („Deborah hieß eigentlich Helga, den Künstlernamen hatte sie sich als Table-Dancerin zugelegt und als Hure beibehalten. Deborah war der Name ihrer Großmutter“; BK, 88), die „ein paar Jahre im ‚Mister Happy‘ gearbeitet (hatte), einem kleinen, schicken, von einer ehemaligen Hure fair geführten Puff am Mainufer“ (BK, 41). Mit ihr teilt er – „umhüllt von weiblicher Nestwärme“ (BK, 154) – in *Bruder Kemal* eine Wohnung im Frankfurter Westend („Vier-Zimmer-Küche-Bad“; BK, 37) und am Ende des Buches scheint sich der Wunsch Deborahs nach einem lang ersehnten neuen Familienmitglied endlich zu erfüllen. Neben seiner „Verlässlichkeit“ manifestieren sich nun „Bodenständigkeit“ und „eine gewisse Spießigkeit“ als weitere wichtige Charaktereigenschaften seiner Person (Arjouni, Seiler 2012, 5). Er stellt fest, dass er als Privatdetektiv auf dem besten Weg ist, genau das stille, regelmäßige und bürgerliche Leben zu führen, das ihn bisher von den anderen unterschieden und seine ex-zentrische Stellung determiniert hatte (vgl. Seeber 2016).

14 *Bruder Kemal* widerlegt letztendlich die Feststellung von Ruffing (2011, 256), Kayankaya sei eine „unwandelbare Figur […], immer am Rande der Pleite, mit prekären Frauenbeziehungen“.

e-ISSN 2499-1562

5 Fazit

Mit Kemal Kayankaya präsentierte Jakob Arjouni Mitte der 1980er Jahre dem deutschsprachigen Krimilesepublikum eine neue Ermittlerfigur von bisher unbekanntem Zuschnitt. Dessen fiktive Biographie weist ihn eindeutig als zugewanderten Ausländer aus. Mit dem in der Türkei geborenen und in Deutschland aufgewachsenen Privatdetektiv nimmt Arjouni – sowohl in seinem Erstlingswerk *Happy birthday, Türke!* als auch in seinen weiteren vier Kayankaya-Kriminalromanen – jene Diskussionen um die Integration von Migrantinnen und Migranten vorweg, die in der Folgezeit die politische wie öffentliche Debatte um die multi- wie interkulturelle Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland bestimmen sollte. Zu Recht sieht Thomas Kniesche (2019, 15) in diesem Sinne den Kriminalroman als interkulturelle Einfallstür: „political debates on interculturality seem to sneak in through the backdoor“. Diese neue Wirklichkeit bleibt auch nicht ohne Rückwirkungen auf die Ermittlerfigur selbst: Kemal Kayankaya ist nicht mehr einfach nur die gattungsgerecht vereinfachte Ausfertigung des Aufklärers schlechthin, der nach althergebrachter Manier seine Fälle löst. Er gehört vielmehr zu jener literarischen Reihe von Detektiven, die die Wirklichkeit sozusagen ‚gegen den Strich‘ lesen müssen: „in order to cope with the crimes of today’s multicultural society, detective characters need to be able to read the clues against the backdrop of coexisting sign systems“ (Kniesche, 2019, 15). Als ex-zentrische Figur steht der Privatermittler seit jeher zwischen den Fronten. Bei Kemal Kayankaya kommt aufgrund seiner türkischen Wurzeln und seiner deutschen Sozialisation noch entscheidend die *inter*-kulturelle Position und Perspektive hinzu, die es dem Leser erlaubt, „to observe the ways in which the German-Turkish demarcation […] is constantly constructed and destabilized, exaggerated and compromised“ (Beck 2019, 205).

Dem Serienhelden ist also „die Zuwanderung in die Familienbiographie eingeschrieben“ (Bommes 2007, 3) und eine Zwei-Kulturen-Sozialisation scheint vorgezeichnet. Doch aufgrund tragischer familiärer Umstände kommt es nicht zu einer kulturellen Distanz zwischen Herkunfts- und Aufnahmegesellschaft. Ganz im Gegenteil: Durch den tragischen Verlust seiner leiblichen Eltern nehmen nach erfolgter Adoption das deutsche Ehepaar Max und Anneliese Holzheim die Vater- und Mutterrolle ihm gegenüber wahr. Trägt man die vielfach verstreuten Daten in den Romanen, aber auch in den Interviews Jakob Arjounis zusammen, wirkt Kayankayas Biographie in der Sache außerordentlich informativ, auch wenn sie nicht in der nötigen Detailliertheit über die Umstände seiner Sozialisation in Deutschland Auskunft gibt. Diese lassen sich allerdings für den Leser leicht deduzieren, denn das erhobene Datenmaterial ermöglicht zumindest den Entwurf eines Steckbriefes, der uns kurz und knapp über seine Vorgeschichte, sein Verhalten, sein Denken und schließlich seine Wir-

e-ISSN 2499-1562

kung auf die Umwelt informiert. Dadurch werden genauere Einblicke in seine Identität ermöglicht, die Anlass geben zu einer plausiblen Erklärung für seine Stellung innerhalb der deutschen, speziell der Frankfurter Szene. Die durch die Migration des Vaters anfangs sich konstituierte Bikulturalität und die Bedeutung, die das Herkunftsland für das Adoptivkind hätte haben können, spielen im weiteren Verlauf der Erziehung keine Rolle mehr. Zumindest rücken in den fünf Kayankaya-Romanen die türkischen Verwandtschaftsstrukturen überhaupt nicht in den Fokus. An keiner Stelle wird auf die Bindung zu den Familienangehörigen zumindest seiner leiblichen Mutter in der Türkei Bezug genommen.[15] Diese fehlende Bedeutung der Herkunftskultur im privaten wie beruflichen Alltag muss folgerichtig mit dem jungen Alter des Kindes zum Zeitpunkt der Adoption und mit dessen fehlenden Erfahrungen begründet werden. Einen Zusammenhang mit dem alltäglichen Erleben kultureller Differenzen zwischen Deutschen und sich als vermeintlichem Türken stellt Kemal Kayankaya ja auch nur dann her, wenn er als solcher direkt apostrophiert wird. Dieses „fremd gemacht werden“ (Čujić 2015, 64) ist ein weiteres Indiz für dessen türkische Identitätsinszenierung, der aber jeglicher kultureller Background fehlt. In diesem Sinne ist der Übergang von Klischees zu sozialer Diskriminierung in Arjounis Kayankaya-Romanen fließend, und auf die festgefügten, oberflächlichen und verbreiteten Vorstellungen, die auf zugeschriebenen Eigenschaften und Verhaltensweisen seines äußeren Erscheinungsbildes grundieren, reagiert Kemal Kayankaya gelassen und kontert mit nüchternem, lakonischem und unverwechselbar eigenem Sprachwitz. Es ist diese Kunst, den Schein immer wieder mit dem Sein zu konterkarieren, die Arjouni in seinen Krimis auf höchstem Niveau pflegt. Trotz dieser scheinbar unversöhnlichen Polarisierung darf nicht der Eindruck entstehen, die kritischen, gar fremdenfeindlichen Einstellungen und Irritationen gegenüber dem Serienhelden seien bevorzugter Gegenstand seiner außergewöhnlichen Erzählkunst. Eine solch einseitige Betrachtung wird dem kriminalliterarischen Gesamtwerk des Autors nicht gerecht. Die Welthaltigkeit seiner Kayankaya-Romane resultiert auch aus anderen Szenen, die in wenigen Sätzen Lebenssituationen und Schicksale umreißen. So leicht und verspielt Arjounis Erzählen anmutet, es umkreist dunkle Erfahrungen von der Fragilität der moralischen Ordnung, von Fremdenfeindlichkeit und langsamen Prozessen der wechselseitigen Vertrauensbildung, von legalen und illegalen Wirtschaftspraktiken, Geldflüssen und politischer Verquickung. So vielfältig die Fragen sind, die Arjouni aufwirft, so interessant und aufschlussreich sind die Antworten, die er gibt.

15 Über die Familienmitglieder seines Vaters heißt es: „Krieg und Diktatur hatten seine Familie umgebracht“ (HBT, 10).

e-ISSN 2499-1562

Bibliographie

Alberts, J. (1990). „Mein Gott, was Programmatisches“. Compart, M.; Wörtche, T. (Hrsgg), *Krimi-Jahrbuch 1990*. Köln: Emons Verlag, 42-5.

Alewyn, R. (1975). „Ursprung des Detektivromans“. Alewyn, R., *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 341-60.

Arjouni, J. (1985). *Happy birthday, Türke!* Hamburg: Buntbuch Verlag.

Arjouni, J. (1987). *Mehr Bier. Ein Kayankaya-Roman*. Zürich: Diogenes Verlag.

Arjouni, J. (1991). *Ein Mann, ein Mord. Ein Kayankaya-Roman*. Zürich: Diogenes Verlag.

Arjouni, J. (2001). *Kismet. Ein Kayankaya-Roman*. Zürich: Diogenes Verlag.

Arjouni, J. (2012). *Bruder Kemal. Ein Kayankaya-Roman*. Zürich: Diogenes Verlag.

Arjouni, J.; Seiler, C. (2012). „Kayankaya ist zurück. Jakob Arjouni im Gespräch mit Christian Seiler“. *Diogenes Magazin*, 11/Herbst, 4-11.

Bachmann-Medick (1998). „Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung“. Breger, C.; Döring, T. (Hrsgg), *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam; Atlanta/GA: Rodopi, 19-36.

Badawia, T. (2000). *‚Der dritte Stuhl‘. – Eine Grounded Theory-Studie zum kreativen Umgang bildungserfolgreicher Immigrantenjugendlicher mit kultureller Differenz*. Frankfurt am Main: Iko-Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Bartl, A. (2018). „Kriminalliteratur seit der Mitte des 20. Jahrhunderts“. Düwell, S.; Bartl, A.; Hamann, C.; Ruf, O. (Hrsgg), *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 326-49.

Baykara-Krumme, H.; Klaus, D.; Steinbach, A. (2011). „Eltern-Kind-Beziehungen in Einwandererfamilien aus der Türkei“. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 43, 42-9.

Bax, D.; Weidermann, V. (2001). „Was ich nicht verstehe, macht mir Angst“. *Die Tageszeitung*, 7.3.2001.

Beck, S. (2019). „Blood, Sweat and Fears: Investigating the Other in Contemporary German Crime Fiction“. Kniesche, T. (ed.), *Contemporary German Crime Fiction: A Companion*. Berlin; Boston: de Gruyter, 183-205.

Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. London et al.: Routledge.

Bommes, M. (2007). „Integration – gesellschaftliches Risiko und politisches Symbol“. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 22, 3-5.

Breger, C.; Döring, T. (1998). „Einleitung: Figuren der/des Dritten“. Breger, C.; Döring, T. (Hrsgg), *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam; Atlanta/GA: Rodopi, 1-18.

Busche, J. (1976). „Das schmutzige Land und der traurige, einsame Detektiv. Sämtliche Romane und Erzählungen Raymond Chandlers“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.12.1976.

Čujić, S. (2015). „Herkunftskonzepte und Identitätsinszenierung in Jakob Arjounis *Kismet*“. Beck, S.; Schneider-Özbek, K. (Hrsgg), *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 59-77.

Foroutan, N.; Schäfer, I. (2009). „Hybride Identitäten muslimischer Migranten“. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 5, 11-18.

Gellner, C. (2012). „*Kismet*, *Letzte Sure*, *Mord im Zeichen des Zen*. Interkulturelle Krimikonstellationen – mehr als Mystifikationen und exotische Kulisse“. Mauz, A.; Portmann, A. (Hrsgg), *Unerlöste Fälle. Religion und zeitgenössische Kriminalliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 121-41.

Genç, M. (2018). „Aktuelle Forschungsperspektiven“. Düwell, S.; Bartl, A.; Hamann, C.; Ruf, O. (Hrsgg), *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 49-57.

Gerigk, H-J. (1975). *Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes*. Berlin: de Gruyter.

Gerigk, H-J. (2002). „Die poetolgische Differenz“. Gerigk, H-J., *Lesen und Interpretieren*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 17-40.

Griem, J. (1998). „Hybridität“. Nünning, A. (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 220-1.

Hämmig, O. (2000). *Zwischen zwei Kulturen. Spannungen, Konflikte und ihre Bewältigung bei der zweiten Ausländergeneration*. Opladen: Leske & Budrich.

Hanauska, A. (2018). „Detektiv“. Düwell, S.; Bartl, A.; Hamann, C.; Ruf, O. (Hrsgg), *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 224-32.

Kaindl, D. (2012). „Die Rückkehr des‚Türken‘“. *News*, 36, 74-6.

Karakus, M. (2007). „Jakob Arjounis Roman *Ein Mann, ein Mord*. Ermittlung in doppelter Angelegenheit“. Boubia, F.; Saint Sauveur-Henn, A.; Trapp, F. (Hrsgg), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses. Paris 2005. Band 6: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern et al.: Peter Lang, 281-6.

Kniesche, T.W. (2005). „Vom Modell Deutschland zum Bordell Deutschland. Jakob Arjounis Detektivromane als literarische Konstruktionen bundesrepublikanischer Wirklichkeit“. Moraldo, S.M. (Hrsg.), *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Heidelberg: Winter Universitätsverlag, 21-39.

Kniesche, T.W. (2015). *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kniesche, T.W. (2019). „Introduction: German and International Crime Fiction“. Kniesche, T.W. (ed.), *Contemporary German Crime Fiction. A Companion*. Berlin; Boston: de Gruyter, 1-16.

Koschorke, A. (2010). „Ein neues Paradigma in den Kulturwissenschaften“. Eßlinger, E.; Schlechtriemen, T.; Schweitzer, D.; Zons, A. (Hrsgg), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9-31.

Kracauer, S. (1978). „Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat“. Kracauer, S., *Schriften 1. Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 103-204.

Kronsbein, J. (2001). „‚Und Gott hetzt hinterher‘. Der Schriftsteller Jakob Arjouni über seinen neuen Krimi *Kismet* und sein Handwerk des Schreibens“. *Der Spiegel*, 13, 188-90.

Kutzbach, K. (2003). „The Hard-Boiled Pattern as Discoursive Practice of Ethnic Subalternity in Jakob Arjouni's *Happy Birthday, Turk!* and Irene Dische's *Ein Job*“. Fischer-Hornung, D.; Mueller, M. (eds), *Sleuthing Ethnicity. The Detective in Multietnic Crime Fiction*. Cranbury et al.: Associated University Presses, 240-59.

Moraldo, S. (1996). „‚Krimi ist ein guter Rahmen, um mit dem Schreiben anzufangen‘. Ein Gespräch mit Jakob Arjouni“. *foglio giallo*, 22, 23-5.

Moraldo, S. (2009). „Jakob Arjouni“. Arnold, H.L. (Hrsg.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik, 1-15 und A-F.

Moraldo, S.M. (2015). „Fremdheit in der Heymat als Zuschreibung, Faszinosum und Bedrohung – Ein Versuch über Jakob Arjounis *Bruder Kemal*“. Beck, S.; Schneider-Özbek, K. (Hrsgg), *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 79-97.

Ruffing, J. (2011). *Identität ermitteln. Ethnische und postkoloniale Kriminalromane zwischen Popularität und Subversion*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Rutherford, J. (1990). „Interview with Homi Bhabha. The Third Space“. Rutherford, J. (ed.), *Identitiy. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 207-21.

Schuchmann, K. (2018). „Raumkonzepte“. Düwell, S.; Bartl, A.; Hamann, C.; Ruf, O. (Hrsgg), *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 36-42.

Seeber, S. (2016). „Ich und die Anderen: Kemal Kayankaya auf dem Weg in die Bürgerlichkeit“. *Germanica*, 58, 189-97.

Spohn, C. (Hrsg.) (2006). *‚zweiheimisch‘. Bikulturell leben in Deutschland*. Bonn: Edition Körber.

Søholm, K.M. (2007). „Konstruktionen kultureller Identität in einer postnationalen Welt. Der türkische Macho als kulturelle Metapher in Jakob Arjounis *Ein Mann, ein Mord* und Feridun Zaimoglus *Liebesmale, scharlachrot*“.Boubia, F.; Saint Sauveur-Henn, A.; Trapp, F. (Hrsgg), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses. Paris 2005. Band 6: Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur*. Bern et al.: Peter Lang, 287-94.

sth (2012). „Bitterleicht. Der fünfte Fall für Kemal Kayankaya“. *Kieler Nachrichten*, 19.09.2012.

Teraoka, A.A. (1999). „Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel“. *German Quarterly*, 723, 265-89.

Textor, M.R. (1993). „Die Familie als kindliche Erfahrungsumwelt“. Tietze, W.; Roßbach, H-G. (Hrsgg), *Erfahrungsfelder in der frühen Kindheit: Bestandsaufnahme, Perspektiven*. Freiburg: Lambertus Verlag, 16-34.

Turhan, S. (2013). *Kommissar Pascha. Ein Fall für Zeki Demirbilek*. München: Knaur.

Wilczek, R. (2003). „Die hässliche Seite der Wohlstandsgesellschaft. Jakob Arjouni: *Ein Mann, ein Mord*“. Büker, P.; Kammler, C. (Hrsgg), *Das Fremde und das Andere. Interpretationen und didaktische Analysen zeitgenössischer Kinder- und Jugendbücher*. Weinheim; München: Juventa-Verlag, 267-78.

Wippermann, C.; Flaig, B.B. (2009). „Lebenswelten von Migrantinnen und Migranten“. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 5, 3-11.

Zaimoglu, F. (1999). „Anstelle eines Vorwort“. Lottmann, J. (Hrsg.), *Kanaksta: von deutschen und anderen Ausländern*. Berlin: Quadriga-Verlag, 7-9.

Zaimoglu, F. (2001). „Kanak Attack: Rebellion der Minderheiten“. Zaimoglu, F., *Kopf und Kragen. Kanak-Kultur-Kompendium*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 8-21.

Zeller, R. (2015). „‚Türkischer‘ Detektiv mit doppeltem Bewusstsein. *Happy birthday, Türke!* und die stereotypen Bilder des Fremden“. Beck, S.; Schneider-Özbek, K. (Hrsgg), *Gewissheit und Zweifel. Interkulturelle Studien zum kriminalliterarischen Erzählen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 41-57.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Orienting the Occident
Italian Travel and Migrant Writing in Mexico (1890-1932)

Franco Savarino Roggero
Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), Mexico City, Mexico

Brian Zuccala
University of the Witwatersrand, Johannesburg, South Africa

Abstract This article addresses a comparatively neglected corpus of Italian travel and migrant writing in Mexico, ranging from Luigi Bruni's *Attraverso il Messico* (1890) to Emilio Cecchi's *Messico* (1932). It does so from the methodological angle of nation-making and through the seemingly counter-intuitive prism of Italian Orientalism(s). This article focuses on two key moments of both Italian and Mexican history: Post-Unification/*Porfiriato* and *Ventennio*/Post-Revolution. The discussion revolves around the problematization of the construction of an Otherized subalternity as a way for the emerging elites to discursively develop and circulate their worldview.

Keywords Post-colonial Theory. Transnational Italy. Mexico. Orientalisms. Transnational Modernity.

Summary 1 Introduction. – 2 Orienting the 'Modern' Nation. – 3 Bruni (1890) and Moriconi (1902). Liberal Italy *vis-à-vis* Diaz's Mexico. – 4 Barzini and the *Ventennio* Writers. – 4.1 Luigi Barzini (1923), Emilio Cecchi (1932): Thinking People, Rethinking Borders. – 4.2 Cipolla (1927), Appelius (1929), and the Indo-(Aryan-)Latin 'Race'. - 5 Some 'Opening' Conclusions.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-05-28
Accepted 2020-07-29
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Savarino Roggero, S.; Zuccala, B. (2020). "Orienting the Occident: Italian Travel and Migrant Writing in Mexico (1890-1932)". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 87-120.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/005

I negri [*sic*] d'America non sono barbari; barbari erano i
bianchi che mercanteggiavano la carne umana,
e la davano al miglior offerente d'America.
(Bruni 1890, 26)[1]

Fu la memoria delle popolazioni indigene che la
conquista volle distruggere [...]
il passato era troncato, la storia non esisteva più.
Si era abolito il tempo.
(Barzini 1923, 218)[2]

Quelle forze indie – Azteche, Tolteche e Maia – [...] da
sole non possono fronteggiare
la Sfinge dei grattacieli, ma possono trovare nella loro fusione
con lo spirito latino quella divina materia con cui
gli uomini creano la Civiltà del mondo.
(Appelius 1929, 13)[3]

1 Introduction

The notion of 'Modern Italy' is perhaps even more problematic[4] than those of 'modernity' and 'nationhood' or their entanglement(s).[5] Yet, what is by now (relatively) uncontroversial is the unquestionably important role played, in the construction of these concepts, by "Greater Italy" (Choate 2008, 6)[6] – that is, by the transnational 'transit' of people, goods and ideas as well as by the cultural production that has stemmed from such movements.[7] This is one of the fundamental premises upon which this essay's specific focus on literary pro-

This essay is the result of the concerted efforts of the two authors. Should a distinction be made for institutional reasons, sections 1, 2, 3 were written by Zuccala; and sections 4, 5 as well as the abstract were written by Savarino Roggero.

1 'American negroes [*sic*] are not barbarians, barbaric were the whites, who traded in human flesh, | and gave it to the top bidder in America' (Unless otherwise indicated all translations are by the Authors).

2 'It was the indigenous people's memory that the conquerors sought to destroy [...] | the past was truncated, history no longer existed. Time was abolished'.

3 'Those indigenous forces – Azteque, Tolteque and Maia – [...] cannot face | the Sphinx of the Skyscraper on their own, but can find in their fusion with the Latin Spirit that divine matter with which men create the world's Civilization'.

4 The notion is indeed thought-provoking enough to be worthy of a major British publication bearing the same name (*Modern Italy*: `https://www.cambridge.org/core/journals/modern-italy`).

5 See at the very least: Allen, Russo 1997 and, from a postcolonial angle, Romeo, Lombardi-Diop 2012, as well as the perhaps overly pessimistic monograph by Graziano (2013).

6 See also Gentile 2006.

7 As to both Italy and 'physical' travels, see at least: Verdicchio 1997, Choate 2008, and Gabaccia 2000. More broadly, it will suffice to mention Chakrabarty's (2007) radical

duction is based. It may be argued that the nation-making aspects of travel and migrant writing *a fortiori* become even worthier and more promising of scholarly investigation if the destination of such travels – 'in dialogue with' which such writing is produced – is concurrently confronted with 'identity issues' comparable to those facing the place/community 'of origin' of those narratives.

Drawing on these combined premises, this article focuses on a by and large neglected and diverse corpus of literary works in Italian on Mexico: '*avventuriero*' Luigi Bruni's *Attraverso il Messico. Miei viaggi e mie avventure* (1890); Milanese entrepreneur Ubaldo Moriconi's *Da Genova ai deserti dei Mayas* (*Ricordi d'un viaggio commerciale*) (1902); renowned reporter Luigi Barzini (Sr.)'s *Sul Mar dei Caraibi* (1923); "Anglophobe" (Burdett 2007, 67) journalist Arnaldo Cipolla's *Montezuma contro Cristo* (1927); 'openly' fascist sympathizer[8] and globetrotter Mario Appelius' *L'Aquila di Chapultepec* (1929), and posh Emilio Cecchi's *Messico* ([1932] 1996). Apart from some relatively minor exceptions,[9] this corpus has remained for the most part unpublished and largely unexplored, to the point that some of these works – particularly those by Bruni and Moriconi – are virtually unknown and impossible to retrieve from public or private collections. Likewise, the majority of these works are not only untranslated and unavailable to an Anglophone public but also almost entirely untouched[10] by Anglophone cultural historians and literary and cultural studies scholars alike. This limited corpus, while by no means exhaustive, aims to give the reader a sufficiently representative sample of Italian writing 'focusing on' and 'written from' Mexico, in two key historical moments. The two periods selected are crucial both for the 'modern'[11] Italian nation[12] and a Mexico that was also beginning, during the Porfiriato Era (1876-1910), its uneasy journey towards a 'modernity'

'decentring' intellectual gesture, and Mignolo's (1995) equally destabilizing postulate, as well as his influential 'spatial' work on border thinking, to be mentioned again later.

8 See Savarino Roggero 2015, 91-101.

9 Emilio Cecchi's work was republished (1st edition in 1985, 2nd edition in 1996) by Adelphi in Milan, with Italo Calvino's preface.

10 Some exceptions, such as the aforementioned British historian Charles Burdett, will be discussed below.

11 Scare quotes are linked to methodology, as explained later.

12 In the aftermath of its tumultuous, quasi-colonial unification in 1861-70, the Italian nation was "a new creation" (Choate 2008, 3) to be understood as little more than Anderson's "imagined community" (1983): "Long before its formal constitution as a nation-state, Italy had a well-defined linguistic and cultural shape imposed on it by the economic, social, cultural, and political elites of the peninsula, but also by the foreigners who periodically invaded or toured it (or both). These epics of the nation as a cultural and linguistic community contrasted enormously with the cultural and linguistic diversity of the Italian states of the pre-unification period, and with the social realities of the country after its formal unification" (Forlenza, Thomassen 2015, 10).

(Gilbert, Buchenau 2013, 15-36) that for many remains both a goal yet to be achieved and one that is intrinsically ill-defined.[13]

The cogency of such a comparative Italian-Mexican investigation is 'quantitatively' strengthened by the fact that, starting from the *fin de siècle* and more intensively during the first half of the 20th century, Mexico became a sought-after destination for Europeans, in particular *periodistas*, writers and public intellectuals of different calibre. They all went to Mexico looking for what appeared to be, at first glance, a vaguely 'exotic' subject for their narrations, chasing after archaeological sites, indigenous cultures, spectacular tropical deserts, volcanic formations and pristine, 'authentic' landscapes, as well as, particularly in this period, political experiments. What attracted not only other Europeans but Anglophone Americans as well (widely quoted by Cecchi) also attracted the Italian and Italian-Mexican authors of the works examined in this piece. The intrinsically seductive late 19th-century blend of 'Mexican-ness' that triggered the *mal d'avventura*[14] of these 'cultural explorers' became irresistible with the explosion of the 1910 revolution. The revolution in many ways (see for example Knight's 'classic' monograph, 1990) followed up on the Porfiriato's nationalistic and *caudillistas* policies – much like Italy in the 1920s and 1930s did with preceding liberal Italy, and both 'Italie', did with the unfulfilled myth of Risorgimento's nation-building. It confronted and attempted to blend (at every level, from the political and the cultural to the religious) existing, hybrid indigenous pre-Hispanic cultures with what, for some, remains nothing more than a superficially 'modern' Hispanic overcoat.

13 We left certain works out of the corpus for various reasons. We do not focus on Carlo Cattaneo's essay on Mexico, *Gli antichi messicani* (1860, then in Cattaneo 1884-87, later in Cattaneo 1942), not only because it does not fit into our chosen timeframe, but more importantly because the book does not engage with contemporary Mexico as much as it does with pre-Hispanic Mexican cultures. These are analysed from the point of view of an anti-diffusionist scholar, who uses the Mexican case study to try to disprove hegemonic theorists of Eurasian origin of Meso-American cultures, such as the influential Paduan professor and author Paolo Marzolo. Likewise, we did not include Aldo Baroni's *Yucatàn* (1937) because it is a text first published in Spanish, and one that poses a number of readership- and market-oriented questions, which cannot logistically be addressed in the limited space of this piece. The very little known *Avventura Sudamericana* by Enrico Rocca (1926) was also omitted owing to the limited space it devotes to Mexico (slightly over 20 pages – from 281 to 304 – and less than 1/10 of the overall narrative space). Along the same lines we did not analyse the Mexican section of Pietro Belli's *Al di là dei mari* (1925) or the second take on Mexico by Cecchi in *America amara* (1940-3). The heavily quantitative *Messico* (1926) by G.V. Callegari is also not explored in detail here, nor is Dollero's *Il Messico d'oggi* (1914). Lastly, Enrico Carrara's *Ventotto porti dell'America Latina con la R. Nave Italia* (1925) ought to be mentioned for its brief account of Mexico, but without the need to include it in a corpus of Mexico-centred travel writings. These works will feature in our book-length publication, currently in preparation.

14 I borrow the captivating formula used in Livio Sposito's only existing biography of Appelius (Sposito 1993).

2 Orienting the 'Modern' Nation

This essay both anticipates and ushers in a larger, book-length project of which this methodological section may well be seen as representing a pre-text and/or an inter-textual overture. The essay aims to (re)introduce this corpus of largely forgotten texts to the scholarly and general public (mostly Anglophone but also Italian- and Spanis speaking), from an angle which is less either purely historiographic or 'eruditely impressionistic'[15] than the few previous works on these authors or, more generally, Italian authors dealing with Mexico (see Savarino Roggero 2007; Raveggi 2011; Schilirò 2015). Thus, this essay focuses on the cultural and postcolonial studies angle of an 'orientalized'[16] alterity, almost entirely overlooked by previous commentators.

The 'Oriental(ist)' approach adopted for this investigation may appear to be 'geographically/spatially' counterintuitive while, at a closer look, it is in fact utterly timely. There are at least two theoretical reasons related to methodological "distant reading" (Moretti 2013), and a third reason based on close cross-examination of textual elements. To begin with, since the early 2000s, transnational and transcultural Italian Studies scholarship has progressively, if belatedly, opened up to the field of postcolonial studies (see Ponzanesi 2012; Virga 2017; Bouchard 2018; Virga, Zuccala 2018). For two of the members of its so-called "Holy Trinity", Homi Bhabha and Gayatri Spivak (Young 1995, 163; Moore-Gilbert 2013), the field is inextricably linked to the vastly influential, if controversial book *Orientalism* ([1978] 1979) by E. Said. Said's work, in turn, has given 'theoretical' as well as 'linguistic' consistency to the very notion of ethno-sociocultural alterity in the area of cultural studies.

In other words, it is simply no longer theoretically/methodologically viable to approach any Mediterranean South-to-Global South discursive relations – in this case the (Italian) literary rendition of (Mexican) 'alterity' – without at least considering the many postcolonial, theory-centred exegetic paths that have stemmed from the admittedly wide entry point of Saidian Orientalism. Secondly, recent

15 I borrow from Rimmon-Kenan's notion of "impressionistic criticism" ([1987] 2002).

16 See Miguel Mellino's succinct rendition of the 'essence' of Said's book: "L'Orientalismo, attraverso la sua graduale metamorfosi storica da mero campo del sapere (accademico e testuale) a 'disciplina di accumulazione sistematica di territori e di popolazioni' (Said 1978, 126), [riesce] a trasformare progressivamente l'Oriente da semplice 'esterno-costitutivo' […] dell'Occidente a un (s)oggetto-altro separato, inferiore, arretrato, silenzioso, passivo, femmineo, estraneo ed esotico" (Orientalism, through its gradual, historical metamorphosis from mere (textual and academic) field of knowledge to a 'discipline of accumulation of territories and people' (Said 1978, 126) [managed] to turn the Orient from a simple 'external constituent' of the Occident into a Sub-/Ob-ject which is Other, separate, inferior, backward, silent, passive, feminine, foreign and exotic; Mellino 2009, 17).

studies such as De Donno (2019, building on De Donno 2006, 2010), and Spackman – for whom "it is the lability of Italian identity, and its not quite 'European-ness', that brings the process of 'Westernization' and 'Europeanization' [through orientalization(s)] into higher relief" (2017, 4) – have focused on how a by no means flawless (Macfie 2000) yet undeniably influential scholarly concept is theoretically enabling in the Italian context. The concept is especially useful when it comes to the negotiation of hybrid and often blurred sociocultural and 'racial' identities (Giuliani, Lombardi-Diop 2013).[17] It is also very useful in understanding the progressive articulation of the notion of (Aryan-) Mediterranean *latinidad* as a basis for all discourses of 'regeneration' and 'modernization' of the Italian nation in liberal Italy and subsequently in fascist *Anni Venti* and *Trenta*.

Yet, it is not only this set of intersecting theoretical premises that motivates choosing 'Orientalism(s)' as one of the methodological foci around which to build the ellipsis of our argument. In fact, when one approaches the actual corpus, one cannot help but progressively connect this 'abstract' methodological notion of 'Otherization' as a meaning- and identity-making device for 'Orienting the nation', with the proliferation of textual evidence indicating how a certain notion of the 'Other = Orient' equation is part of the "Inconscio Strutturale" (Structural Unconscious; Mellino 2009, 11-17) of these observers and cultural mediators. 'Orienting the nation', then, far from serving as a prescriptive framework, is to be understood here in the two-fold sense of:

1. The (Italian) narrative act of applying some sort of Oriental lens to the representations of a country (Mexico) that, albeit not geographically 'Oriental' from a Mediterranean European perspective, was nonetheless the receptacle of orientalizing projections and fantasies.
2. The meaning-making operation through which to exploit that very 'aura', in order to make an ideological contribution in the way of orienting/steering/shaping the 'shaky' cultural and political identity of a newborn nation (Italy). The nation was in itself internally traversed by North vs South orientalizing patterns as well as not immune from being treated as the "Oriente domestico" (Di Gesù 2015) of Europe.

Some, but not all the writers taken into consideration here are "Accidental Orientalists" (Spackman 2017). They reached Mexico from Italy after extensive East-bound peregrinations: Barzini mostly through

17 We shall use 'race' in scare quotes when referring to Italian discourses and context, in keeping with the intersectionality and social constructiveness of this concept in relation to Italian-ness. See Poidimani 2009.

Japan and China, Cipolla and Appelius mostly to India and China, as well as throughout the African continent. They found themselves pondering whether and to what extent indigenous Mexican culture might have been, in fact, the result of 'pre-historical' West-bound migrations of 'some Orientals', and reached different conclusions.

It will be shown how these cultural explorers, while being neither government nor diplomatic representatives, displayed some version of an orientalizing "Structural Unconscious" (Mellino 2009, 11-17). For all of them, each in their own peculiar way, some projection of the "Other = Orient" dyad – be it intermittent, latent, patent, suppressed or exasperated – becomes a novel and theoretically necessary angle from which to investigate their comparative discussions on how the modernity of the Italian nation could be made modern, or at least nudged in that direction. As to modernity itself – the second methodological focus of our argument – we will not evoke the frankly outmoded anxiety of trying to prove the 'objective' state of 'non-backwardness' to which Italy is ritually condemned.[18] Rather, we will adopt (and adapt)[19] a much more promising framework of "competing narratives of the modern", as convincingly formulated by Forlenza and Thomassen (2015, 2). For these two scholars, (especially Italian) 'modernity' is more fruitfully approached as a "specific kind of historical self-understanding", as a "multitude of historical narratives that took shape during crucial junctures in the country's political history, narratives that in different periods came to underpin cultural identity and political legitimacy" (Forlenza, Thomassen 2015, 2). This framework, with its focus on both narrative and memory and its basis on individual as well as collective "experientiality" (and "rituals and symbolism"; Forlenza, Thomassen 2015, 13), appears particularly useful when applied to a corpus of what is in fact not only literature, hence narrative *par excellence*, but one that pays particular attention to Mexican private and public rituals,[20] to 'translate Mexican culture' to an Italian readership via negotiating domestication and foreignization of cultural/'racial' diversity.[21] This chosen hybrid framework

18 "As a nation, Italy has ritually been described, in popular, academic, and political discourse, as 'backward', a country struggling to catch up with modernity […]. The metaphor has become the preferred way of dealing with Italian differences relative to an idealized European modernity" (Forlenza, Thomassen 2015, 2-3). The critics continue: "The 'running-behind-modernity' approach to Italy is normatively problematic, analytically obfuscating, and theoretically disabling" (5). See also Agnew 1997.

19 On the 'permeability' of theory, and the way in which theory is itself filtered and changed by the (very choice of the) corpus to which it is applied, Rimmon-Kenan's introduction to Rimmon-Kenan (1996, 1) comes to mind.

20 For example, *la corrida*, featuring heavily in the works of the *Anni Venti* as a national allegory of sorts.

21 We borrow here from David Katan's influential monograph (2004). On 'domestication' vs 'foreignization' see at least the 'classic' Venuti 1995.

will also help one avoid retrospective ideological projections and refrain from de-historicizing these authors' inevitable idiosyncrasies.[22]

3 Bruni (1890) and Moriconi (1902). Liberal Italy *vis-à-vis* Diaz's Mexico

For Forlenza and Thomassen, "'liberal Italy' (1861-1915) must be understood first and foremost as the sociohistorical juncture in which a particular "*philosophy of modernity*" (Forlenza, Thomassen 2015, 23; our emphasis) is elaborated and promoted. This philosophy revolves around the "civilizing mission" (social, economic, cultural), carried out "in the name of human progress" (2015, 28) by a liberal, monarchic (northern) elite. Such a self-assigned mission, and the perception that there were entities and forces constantly threatening it triggered what, in her insightful book on Pinocchio as a national allegorization, Suzanne Stewart-Steinberg calls "[post-unification] anxiety" (2007, 2).[23]

Our reading will focus on the intertwining of this "complesso dello stato d'assedio" (siege complex; Duggan 2011, 24) narrative and the varyingly latent – in the Saidian sense – Otherizing and orientalizing patterns displayed by the texts. The themes of liberal Italy are, to a large extent, the same that came to maturation during the year of fascist rule. Likewise, the themes one finds in the first pair of texts under consideration here, by Bruni and Moriconi respectively, are *in nuce* those representing a *fil rouge* unfolding throughout the corpus. Alongside and intertwined with the underlying trope of the Other/Orient, are 1) the negotiation of the relationship not only

22 Dijkstra's words come to mind: "Inspired by the creative fervor and imaginative sweep of a talent [...] we tend to assume that innovative thought accompanies innovative form" (1986, ix). On the contrary: "exceptional talent in art does not necessarily imply an exceptional analytic capacity on the part of the artist" (1986, ix). While this is not to claim 'exceptional talent' on the part of these artists (with the possible exception of E. Cecchi, and with the 19th-century authors, on the contrary, appearing artistically mediocre at best), the point about ideology seems fair enough.

23 This concept is well illustrated by Lucia Re: "Proprio nella fase in cui si sta finalmente profilando e consolidando su scala nazionale l'affermazione non solo economica e politica, ma anche ideologica e culturale della classe borghese in ascesa, e dei cosiddetti 'galantuomini', subentrano tensioni e rivendicazioni di classe ma anche di genere, che la mettono immediatamente in crisi e sulle difensive, portando alla ribalta in Italia le perturbanti istanze dell'anarchia, del socialismo e del femminismo" (At the very moment when the emerging bourgeoisie of the so-called 'gentlemen' is consolidating its national power, not only economically and politically but also ideologically and culturally, class as well as gender tensions and revendications arise. These tensions generate a crisis and open the door to the destabilizing rise of anarchism, socialism and feminism; 2009, 73).

with the nation of Italy but with diasporic and increasingly imperialist 'wannabe' "Greater Italy"; 2) the negotiation/articulation of the notion of a Rome-centred *latinidad* vis-à-vis those of a) "la questione indiana" (the indigenous question; Barzini 1923, 219) and b) the intimidating proximity of the Anglo-Saxon empire of the neighbouring United States. Our cursory analysis of how these themes emerge in the earlier post-unification texts, albeit rather unsystematically, will provide the footprint for analysing the very same tropes in the *Ventennio*-centred section. In addition, what brings together liberals Bruni and Moriconi, thus enabling their joint analysis – alongside the timeframe – is the fact that they both are for all intents and purposes unknown as authors beyond what can be inferred from their respective texts. Each text is the only known publication for each author.

As is well exemplified *ex negativo* by the very existence and content of Cattaneo's famous essay *Gli antichi messicani* (1884-87, 409-40),[24] liberal Italy is the time in which diffusionist theories of American and European civilization begin to circulate.[25] The first of our authors, the unknown Luigi Bruni, migrant and *avventuriero* from the "antico ducato di Parma e Piacenza" (the ancient Duchy of Parma and Piacenza; Bruni 1890, 4), points this out rather early on in his equally unknown memoir *Attraverso il Messico. Miei viaggi e mie avventure*:

24 The essay was then republished in 1942 as part of the *India, Messico, Cina* book by Bompiani, from which we will be quoting.

25 These notions spread despite the fierce opposition of, for example, Carlo Cattaneo himself: "Le immaginazioni commosse da una qualunque somiglianza, vedono tra questi monumenti l'identico e non vedono il diverso" (Imaginations susceptible to these resemblances focus on what is similar and ignore what is different; 1942, 127). And again: "Per tutto ciò, se nelle arti, nelle religioni o nelle lingue del Anahuac si potesse rinvenir qualche vestigio ben certo di popoli stranieri all'America, ciò che finora non avvenne, […] la chiave di questa somiglianza primigenea non è da cercarsi nell'Asia o nell'Africa, ma nella natura umana" (Even if in the arts, religions and languages of Anahuac one could find some real evidence that they are not from America, which has not been the case thus far, the key for those resemblances would not be in their Asian or African origins, but rather, in human nature; 1942, 151-2). Lastly: "I discordi tentativi fatti da molti eruditi di diverse scole per identificare li Aztechi ora ai Giaponesi, ora ai Chinesi, ora ai Mongoli, ora agli Indo-europei, ora agli Egizii, ora agli Ebrei, ora per la lingua, ora per le piramidi e i papiri, ora per le fattezze del volto, ora per le idee religiose, finiscono a elidersi mutualmente e darsi una generale negativa […]. Noi invitiamo eruditi della forza dell'amico Biondelli e dell'amico Marzolo, a cercare nel complesso delle lingue dell'imperio messicano le vestigia dell'azione reciproca che quei popoli ebbero fra loro" (The arguments made by many scholars from different backgrounds to identify the Aztecs with the Japanese, the Chinese, the Mongolians, the Indo-Europeans or the Jews – in relation to either their language, their pyramids, their papyri, their features, or their religious ideas – end up cancelling each other out […]. We invite intellectuals of the calibre of our friends Biondelli and Marzolo to search the bundle of languages of the Mexican empire for signs of their influence on one another; 1942, 155-6). Bernardino Biondelli and Paolo Marzolo are therefore presented as Italian precursors of diffusionist theories.

> Secondo questa opinione di cotali eruditi, ammessa come più probabile dalla maggior parte degli scienziati, gli uomini che primi arrivarono al continente americano passarono dall'Asia all'America o per un gran braccio di terra […] o per una non interrotta successione di piccole isole. (1890, 37)
>
> According to the view held by these intellectuals and shared by most of the scientific community, the first humans to get to the American continent crossed over from Asia to America either through a narrow strip of land or through a row of small islands.

These explicit opening remarks enable the reader's "overcoding" (Eco 1976, 134), in which (some notion of) orientalization plays a significant role. Other than this framing consideration, all the (modern) reader knows about Bruni – which is not the case with the more fashionable, widely read travelling-reporters of the *Anni Venti* – is what one can gather from the only text he managed to publish. In addition, there are no paratexts of any sort to guide further our exegesis: self-portrayed, northern middle-class Bruni leaves Italy in 1858 for France after receiving what appears to be – from his occasionally scholastic style – a classical as well as patriotic education – and then returns to newly Unified Italy in the years when Florence was its temporary capital. In 1868, upon his father's death, he leaves the then-unified *patria* once again and reaches Mexico only in 1872, after spending some time in Texas. Bruni does not travel as a missionary, nor as a diplomat, and only briefly considers the option of "fondare una colonia" (founding a colony; Bruni 1890, 33).[26] Furthermore, he does not have the backing of a large and mighty news agency, unlike some of those who would follow (Cipolla and Appelius in particular).

Yet, on the one hand he does keep fellow diasporic Italians, scattered throughout "Greater Italy", in mind, hence aiming his writing both at the "compatrioti sparsi nelle Americhe, od altrove" (fellow Italians in the Americas or elsewhere; Bruni 1890, 9)[27] and at Italians in Italy, to whom "far conoscere le bellezze di questo Paese [Mexico]" (to show Mexico's beauties; 24). On the other hand, he does not forget to thank liberal leader, order-and-progress advocate and "xenophile" Porfirio Diaz (2). The line between travel and migrant writing is intrinsically blurred,[28] and Bruni indeed appears to toe the

26 I borrow the framework used by Finaldi's new history of Italian colonialism (2018).

27 "Il fine […] di mantener vivo fra gli italiani l'amore della lontana patria" (The objective of keeping the love of the homeland alive; Bruni 1890, 6).

28 The line separating a 'traveller' from a 'migrant' is equally blurred. With Braidotti's influential notion of 'nomadism' (1994) in mind, one might be tempted to locate this line/distinction somewhere along a choice-necessity *continuum*. See also Scapp, Seitz (2018), from which one may derive the notion of "thinking in transit", useful here.

line during the twenty years spent in Hispanophone North-America. Mexico becomes his "seconda Patria" (second homeland; 56) by the time the narration stops, with the narrated self rejoining the elderly narrator in 1890. In Bruni there is a quasi-academic, categorizing curiosity towards the Mexican 'Other', as he endeavours to describe what he sees in some detail and rigour. In particular, he endeavours to taxonomize the demographic variety he encounters: "le molteplici famiglie etnografiche di cui si compone la razza indigena" (the many ethnographic families of which the indigenous race is made; 45). Likewise, he contextualizes what he regards as the cruel religious practices of the *Aztechi*, by making a transcultural effort to understand them in the context of 'another' conception of the sacred (91). His taxonomic discourse therefore does go beyond what would be, in Saidian terms, an "*us* vs *them*"[29] dichotomy. Yet, in attempting to pursue this quasi-academic, positivist route (De Donno 2019) at times the (counter-)discourse of his fundamentally binary "inconscio strutturale" emerges. To begin with, the 'privilege' of historical precision is reserved to the rise of (Western) 'modern' civilization (e.g. "Cortez abbandonò l'isola di Cuba il giorno 10 febbraio 1519", Cortez left the island of Cuba on February 10, 1519; 64),[30] which he refers to as a "scoperta [of the continent] del famoso Navigatore" (a discovery [of the American continent] made by the famous Navigator; 57) – indeed without transcending the sociocultural framework of his positionality. In addition, he displays an overall preference for *la razza pura* (the pure race), chiefly European but also indigenous, and, on the contrary, a thinly disguised unease when facing any form of *mestizaje*. Overall, "l'indiano" comes across as beautiful and noble (91), even though intrinsically prone to cruelty, on occasion. As to "gli indiani" in Nueva Laredo (Mexico), Bruni goes as far as asserting that their family customs are so admirable that "più di una nazione europea potrebbe prendere lezioni in una capanna messicana" (more than one European nation could learn things in a Mexican hut; 92). But when dissecting the kind of life lessons one (in Italy) might learn in said Mexican shack, one finds that these are, quite literally, what one might read about in the educational bestseller *Libro Cuore* (*Heart*, 1887) by Edmondo De Amicis (Verdicchio 1997, 38): from respecting the elderly and one's parents to the value of hard work, all the way through an unquestionably problematic, 'gendered' resignation to domestic violence.

29 But Said himself discusses how the urge for categorization on the one hand, and essentializing binarism on the other, idiosyncratically coexist ([1978] 1979, 225).

30 Further and clearer: "Non è qui uopo di parlare dei re che si succedettero fino alla conquista di Cortez, giacché questa non è storia" (This is not the appropriate place to talk about the Kings who came before Cortez, because that is not history; 57).

> [S]e [tuo marito] ti maltratta, lamentati con dolcezza. (1890, 94)
>
> [I]f [your husband] beats you, do complain, but gracefully.

Meanwhile, in Italy, the parliament was unsuccessfully debating divorce laws (Seymour 2009).

At the opposite end of the spectrum, *il meticcio* generally comes across as corrupt, ambiguous and hard to classify, hence inherently dangerous and anxiety-inducing.[31] This characterization is rather insistent, with an entire chapter devoted to describing the mischiefs of a *mestizo* who runs a game house; the story ends with a murder and the owner fleeing into the night (Bruni 1890, 127-35). Italian cultural historians have long highlighted that if there is something that links liberal and fascist Italy it is the progressive attention to 'race' and 'race' discourses as a unifying national concept. Bruni's leanings echo what recent scholarship (Giuliani-Caponetto 2015) has been pointing out: that dealing with *meticciato* in *Africa Orientale Italiana* – resulting from quite inevitable miscegenation – was one of the great challenges of the Italian colonial presence on the continent, as beautifully narrated and dramatized by Gabriella Ghermandi in her masterpiece *Regina di fiori e di perle* (2007), with respect to post-1935 Ethiopia.

In 1890, the year of publication of *Attraverso il Messico*, the newly acquired Italian possessions of Massawa e Assab are merged to form the Italian *Colonia Eritrea*. Bruni does not in fact appear to dislike colonial enterprises/endeavours. He reads them as a military display of national "strong volition" (Cammarano 2011) and as a way of making "la grande Italia" (Great Italy; Gentile 2006) even Greater.[32] He even celebrates those efforts in one of the poems – titled "Il Messico e l'Italia" – included in *Attraverso il Messico* as an appendix:

> Il soldato [italiano] non pave sembiante:
> E si l'Africa il puote ridir (1890, 227)
>
> No one scares the [Italian] soldier
> as Africa can tell

The only redeeming feature of the intrinsically suspicious and confounding *mestizo* seems to be assimilation-through-acculturation.

31 "The ambiguous position of the biracial subject confounds any sense of 'truth' in racial identity, recasting race as an uncertain and shifting field of differences" (Bost 2003, 19).

32 This attitude is corroborated by his assertion that: "le leggi dei paesi nascenti è sempre quella del più forte; sebbene son di avviso che la medesima legge […] sia pure quella dei paesi inciviliti" (the law regulating newborn countries is the law of the jungle, but I think the same law […] applies to civilized countries too; 1890, 41).

Amongst the *mestizo* upper classes what can be thought of as Bhabha's "mimicry" (1984) occurs, which patently serves to reassure Bruni:

> Il carattere degli abitanti è lodevole, *ché* [our emphasis] l'alta società messicana è pulita, benevola, gentile con gli stranieri, segue il costume europeo e specialmente il francese. (Bruni 1890, 147)
>
> The character of the people is lovely, *because* [our emphasis] the Mexican high society is clean, kind, gentle with foreigners; it follows European customs, especially French.

On the contrary, he criticizes all that appears to be detrimental either to an idea of progress based on 'speed' and 'technology', which Crispi's Italy was struggling to achieve, or to the appreciation of one's own country. Primarily, he deprecates an orientalized "indolenza" (indolence), which he attributes to people from the Tropics, and which was equally attributed to Southern Italians in those years.[33]

> Devesi rimproverare spesso la loro indolenza; ma questa malattia è comune nei Paesi Tropicali. […] Gli abitanti messicani [di classe bassa], o per apatia, o per qualsiasi altra ragione, non sono presi dalle maestose bellezze del loro Paese. (Bruni 1890, 87)
>
> [Lower-class] Mexicans, be it for apathy or for whatever other reason, do not appreciate the monumental beauties of their country. […] Their apathy is to be blamed, but that's common to all Tropical places.

Yet, with discourse and counter-discourse here increasingly short-circuiting throughout the corpus, the model of continental efficiency, order and progress used to undermine the *mestizo*'s integrity is the same model vehemently rejected by Bruni when deployed to draw a parallel between Latins/Italians and Anglo-Saxons. In so doing, the text paves the way for what will become a love-hate relationship with "The Yankees" (see, famously, Gentile 2003) during the *Ventennio*:

> Una sola parola: Siete voi uno Yankee?
> Giammai: Mi vanto italiano. (1890, 33)
>
> Are you American?
> Most certainly not: I am proud to be Italian.

33 See 'classic' Dickie 1998; Moe 2002, 2004 and Wong 2006, as well as Zuccala 2018 for a case study.

Bruni's rather restrained, descriptive and scholastic literary style does not enable a true Bakhtinian polyphony (Bakhtin 1981) of competing discourses. Nonetheless, his text gives us a glimpse of how the identity of the liberal Italian elite (northern, bourgeois, fundamentally conservative) began to take shape at that time as an intermediate entity, 'in-between' the equally undesirable poles of 'The Yankee-Anglo-Saxon' and the 'Mexican-*mestizo* Other'. Unless, of course, the latter is Spivak's "native informant" (1988): docile because domesticated by exposure to European culture and thereby *de facto* accepted and assimilated into a white/European *casta*.[34] Amidst these unsystematic narrativizations of identity, the narration fades away with a display of the elderly Bruni's "pleasing melancholy" (Duncan 1999, 152). He is by now inhabiting the hybrid third space[35] of a diasporic Italian-ness, imperfectly forged through layers of reciprocal Otherization. From a "primitive" Mexican border he yearns nostalgically for a long-lost "paese dove […] si parla la dolce favella dell'Alighieri (the country where the people speak the sweet language of Alighieri; 109), which he wistfully hopes to be able to see again some day.

The polyphonic intertwining of *discourse* and *counter-discourse* (Terdiman 1985) emerges more clearly from the text of Milanese entrepreneur Ubaldo A. Moriconi, of whom also very little is known other than what emerges from his neglected book *Da Genova ai deserti dei Mayas*. For his text too, once "the author is dead" (Barthes [1967] 1977) what remain is – post-structurally – the narration with its tensions and patterns.

As Eco (1983) suggests, the title represents an unavoidable conditioning of interpretation. Along these lines, the operation of cultural mediation/translation attempted by *Da Genova ai deserti dei Mayas* (1902, published in Bergamo) is to be understood as more deliberate than Bruni's: the pre-Hispanic picturesque element is exoticized in a manner that transcends temporal and spatial accuracy, insofar as Mexican deserts are evidently not in the Maya region (and one could speculate, the desert could be more easily associated with the Oriental Egyptians who, like the Mayas, built pyramids, and the Eastern Africans, who had shattered Italy's imperialist dreams in Adwa in 1896).

As Choate noted (2008), for most *fin de siècle* Italians of all social and cultural backgrounds emigration was thought of as an unavoidable reality, and the only variable was the destination.[36] That is indeed

34 On the intersectional notion of caste in the Latin American context, see Bost 2003.

35 A hybrid space that also turns linguistic, with Bruni's Italian getting increasingly idiosyncratic and dense with Hispanicisms, even beyond the superficial stratum of vocabulary, and down into the depth of syntax.

36 This is not to say that there was no opposition to the concept of emigration. Suffice it to mention nationalist Enrico Corradini, who famously regarded emigration as

the case for Moriconi, who published his book at the height of Italian emigration – the year after, in fact, Italy passed its (second) farsighted emigration law for protecting migrants' rights, which he mentions in passing (1902, 102). He explicitly intends to make a contribution in steering migratory fluxes.[37] With a clear(er) political agenda and target audience in mind, his narrative endeavours to inform as well as to persuade potential emigrants, as compared to Bruni. Playing with his role of supposedly "reliable" narrator (Shen 2013) and self-reflexively addressing the reader in more than one occasion, Moriconi tells us that he will try to be – in his recounting – both entrepreneur and *touriste* (tellingly using two words of Anglo-French derivation, possibly in an attempt to evoke some 'updated' version of extra European *grand touring*). He thus shows a self-conscious awareness, more than Bruni does, of being able to orient the reader-response by giving them information dense with "exotic mystique" (Choate 2008, 8). Moriconi also proves to be more skilfully inter-medial, by using the then emerging art of photography, and declaring that he will reproduce Mexico through transmedial "istantanee" (pictures – taken with his *Eastman* – accompanied by descriptions).[38]

We might say that, in Moriconi, 'orienting' domestic migratory fluxes strikingly prevails over 'orientalizing' Mexico for the amusement-reassurance of European readers,[39] but by this we should not leave the broad 'Otherizing' patterns in the text go unacknowledged.

In Moriconi's travelogue one witnesses a substantial gendering (feminization) of all things (lower *casta*) Mexican. He devotes an entire chapter to a rather stereotypical – yet interestingly not oversexualized – Yucateca "Venere" (Venus),[40] but also narrativizes the idea of a widespread oriental-like femininity of Mexican (*mestizas*)

the quintessential failure of the liberal state and compared it to the tragedy of Jewish diaspora (Choate 2008, 7). See also Moricola 2008 on Latin America.

37 "Come si dovrebbe fare per dirigere al Messico almeno una piccola parte del nostro contingente migratorio?" (How could we steer at least a small portion of our migrants towards Mexico?; Moriconi 1902, 158).

38 On (Italian) photography and (Italian) ideology see Minghelli, Hill 2016 as well as Andreani, Pazzaglia 2019.

39 Yet a passing reference to a version of diffusionist theory does appear at page 69. It is the version according to which the first Oriental colonizers of central America were the inhabitants of disappeared Atlantis, a thesis to be later espoused by Vasconcelos.

40 The chapter features no fewer than 14 photos of Mexican women. While the actual photographic representation does not suggest full assimilation of the trope of the Black Venus – at least in as far as there is no sexualization of the photographed subjects – a flirtation with the theme emerges more clearly from the descriptions that accompany these "istantanee". His gendered rendition of Mexico starts with the Yucateca Southern woman from Merida, which is exemplary: the narration focuses on and exalts her reclusive nature, her modesty, her self-control, which is nonetheless, admittedly, corroborated by the overwhelming jealousy of her male counter-part, the 'native' man, so as to suggest that there might be in fact, however hidden, an over-sensu-

lower classes: the coach-driver is an effeminate youth characterized by "dolci insistenze" (a gentle insistence; 1902, 120) and elsewhere the lower classes are equally characterized by a "falsetto femmineo" (effeminate falsetto; 120). This is idiosyncratically linked to a certain in-built, child-like hypocrisy and "una vocina infantile" (an infantile voice; 133-4), which metonymically marks their infantilization. Likewise, feminization and infantilization of the Other pair with the portrait of a lack of self-restraint reified by a general lack of tidiness, in a way that recalls the description of the secluded Ottoman harem by Italian travelling princess Trivulzio di Belgiojoso (Spackman 2017):

> Messico supera le metropoli europee per la poca pulizia che caratterizza il basso ceto, composto esclusivamente di indi [by which – confusingly enough – he means *mestizos*] apatici e acerrimi nemici della pulizia. (1902, 128)

> Mexico City beats European cities as far as the lack of cleanliness of the lower classes go, made up exclusively of indigenous people [...] apathetic and fierce enemies of cleanliness.

All these partially essentializing associations (Oriental-untidy = child = woman), predictably draw upon the reassuringly positivistic taxonomy of Lombroso,[41] and his studies of physiognomic determinism, on which Lombroso's followers such as Giuseppe Sergi (1841-1936) would dwell in their pseudo-racial profiling of the Italian Southerner (Giuliani 2014):

> Osservisi quel gruppo di piccoli galantuomini, dai cui ceffi non traspare alcuno di quei tratti antropomorfistici che ricordino le buone intenzioni del creatore. (Moriconi 1902, 138)

> Have a look at that gathering of small 'gentlemen', on the faces of whom there are no anthropomorphic traces of the Creator's good intentions].

Moriconi's text also makes more explicit and transparent how – *à la* Said – the description of the subaltern Other is by and large a way to address problems of the (national) Self, in an attempt to consolidate its (narrated) identity:

ality to be tamed. This highlights what appears to be a tendency of polarization in the rendition of the Other.

41 See for example his fundamental work *L'uomo delinquente* (Lombroso 1876).

> Fino ad oggi, noi altri italiani, credevamo di avere il primato in fatto di lazzaronismo. Ebbene è tempo di far cadere anche quest'altra illusione. (137-8)
>
> Up to this day, we Italians have been thinking that we had some sort of primacy regarding laziness. Well, it is now time to debunk this myth, too.

In *fin de siècle* Italy the emerging *questione meridionale* was indeed one of the more pressing questions, and this specific cultural preoccupation implicitly informs Moriconi's text. In his statement, "noi Italiani credevamo" (we Italians believed; 138), there is all the ambiguity of a newborn nation marred by a North-South divide, which is acknowledged and discursively constructed, both domestically and by judgmental and 'developed' liberal continental Europe. As De Donno puts it, "As in the case of the Orient, the Mediterranean is also a domesticated trope used for a variety of purposes related to the cultural renewal of modern Italy" (2019, 2; see also seminal Verdicchio 1997). Accordingly, the representation of the 'orientalized' *mestizo* conjoins with that of the 'beyond-Rome'[42] Southerner, also orientalized 'under the Western eyes' of Lombard bourgeois Moriconi:

> In un bugigattolo oscuro e fetente, dove lavoravano attorno a un deschetto da ciabattino due giovinotti *calabresi* [our emphasis], fra le grida giulive di quattro o cinque marmocchi nudi, i cui corpicini sembravan carte topografiche, tanto erano incrostati di sudiciume […] mi ricevette cortesemente il capo di casa.
>
> In a dark and filthy little room, two young Calabrese boys were at work around a cobbler's table. Four or five little naked kids were joyfully screaming and shouting. Their filthy bodies looked like topographic maps. […] Then along came the head of the household. (169)

In a narrative attempt, on Moriconi's part, to assimilate the "dissonant national subject" of "The South" (Verdicchio 1997, 23), this poor shoemaker, who lives like the lower-class *mestizo* Mexicans, has nonetheless given his newborn son the *tria nomina*, "i patriottici nomi di Vittorio Umberto Garibaldi (the patriotic names of Vittorio Umberto Garibaldi; 171), in a Roman onomastic revival anticipating

42 Luigi Cazzato (2017), one of the theorists of 'Pensiero Meridiano', alongside internationally renowned philosopher of 'slowness' Franco Cassano (1995), argues that European auto-orientalization started at Naples. See also Verdicchio (1997, 52-3) on Italian auto-Orientalism.

fascist resurgences. That is, much like Moriconi and Bruni (and presumably their readers), even the shoemaker is *facendo gli Italiani*:[43] he is depicted as spontaneously attempting to participate in the Italian State project of nation-making.

4 Barzini and the *Ventennio* Writers

4.1 Luigi Barzini (1923), Emilio Cecchi (1932): Thinking People, Rethinking Borders

On the one hand, so-called revolutionary modernity is as important a feature of liberal Italy's political discourse as it is of fascist nation-making narratives. Recent studies by political historians have analysed the importance of the notion of the *Risorgimento* 'revolution' in the nation-making narratives promoted by liberal Italy – with a particular emphasis on the end of this period, the 1911 Jubilee[44] – but even more vehemently by the fascist nationalist political project-turned-regime (from 1925). At the same time, "the Mexican Revolution is the defining event of modern Mexican history" (Gilbert, Buchenau 2013, 1). It is therefore not surprising that all post-1910 travellers and reporters' texts inevitably filter their *miradas* through the 'entry point' of the notion of revolution and the way it impacts Mexican people. From 1922 onwards, in particular, Italians cannot help but compare (post)revolutionary Mexico with the new fascist experiment 'launched' that very year, while at the same time transcending the revolutionary topic itself.

Not all texts examined here appear to negotiate and filter the variously veiled discussions of domestic issues and ideological preoccupations in the same way. Out of the four pieces of writing under consideration from the fascist period,[45] Luigi Barzini's and Emilio Cecchi's texts ought to be considered together for their seemingly quite detached and literary take, whereas Arnaldo Cipolla and Mario Appelius appear to form a narrative block of their own.

Barzini is a typical Italian liberal man of the 19th century, one for whom history is a "galoppata" (gallop; Barzini 1923, 180) towards a

43 This is the programmatic formula of post-Unification policy-making famously (albeit unconfirmed) attributed to Massimo D'Azeglio.

44 The ideals promoted by the Jubilee celebrations were to be solidified through both internal consolidation and political (colonial) expansion – celebrated for example by Pascoli in the famous "La Grande Proletaria si è mossa" composition (Forlenza, Thomassen 2015, 25). See also Gentile 2006.

45 In post-'intentionalist' literary criticism, we believe one ought to focus on the texts, avoiding venturing into ultimately disabling speculations about 'authorial intention'.

fundamentally Christian modernity and (Western, post-Enlightenment) technology-fuelled rationality. He is also the first (but not the last) of our authors to travel to 'the Orient' extensively[46] before arriving in Mexico. Barzini never speaks of his (Tuscan and Italian) homeland, much like Cecchi and unlike the other writers. Nevertheless, similar cultural preoccupations progressively emerge, especially from what, in a postcolonial optic, can be regarded as the silences and margins of his narrative. A consummate reporter, he skilfully plays with familiarization/domestication[47] and defamiliarization/foreignization[48] so as to firmly grab his reader's attention, before delving into the topic that appears to interest him the most: "il popolo" (the crowd) and its faltering, yet possible 'civilization' in a time of revolutionary transition.

At the core of Barzini's analysis – alongside an explicit endorsement of diffusionist theories[49] complemented by numerous cursory parallels with Oriental cultures and human types[50] – there is in fact the question of the Mexican "massa" (crowd; 1923, 180). For Barzini, as was the case for Moriconi, *la massa* is fundamentally and generically *indio* (even though mostly *mestiza* in actuality) and fundamentally subaltern and muted,[51] trapped in an ahistorical immobility: "Quando si arriva al Messico si trova che quel passato lontano vive ancora sotto una sottile scorza di modernità e di cristiane-

46 He became famous especially for reporting on the Russian-Japanese war (1904-05; see Barzini 1906). Barzini, born in Orvieto in 1874 and son of an entrepreneur, started off as a correspondent in 1899 with the *Corriere della Sera*. In 1900 he covered the Universal Exposition in Paris and the Boxers rebellion in China, then moved to Argentina. He went back to Russia in 1902, then to the Balkans, then Japan (1904) to follow the war. A few years later he reported on the Pekin-to-Paris race (Barzini 1908), in a book which became a bestseller. His work features in *Corriere della Sera* in Italian. His proclivity to and experience in covering war zones is evident in the highly descriptive opening of his Mexican reportage (Barzini 1923, 166-75).

47 "La Piazza di Veracruz mi porta in Sicilia" (Veracruz's square takes me to Sicily; Barzini 1923, 168).

48 "La disposizione a terrazze della terra messicana fa pensare alla conformazione di un altro pianeta" (The terraced structure of the Mexican land reminds one of another planet; Barzini 1923, 174).

49 "Tutto nella cultura azteca ricorda l'Asia" (Everything in the Aztec culture reminds one of Asia; 216).

50 "Il loro aspetto non ci è nuovo: osservando quei corpi piccoli e robusti […] questi indigeni sembrano Giapponesi senza sorriso […] chissà che non fossero veramente una discendenza di navigatori giapponesi venuti dall'Alaska" (Their appearance is not new: observing their small, chunky bodies […] these indigenous people look like smileless Japanese […] perhaps they really were the descendents of Japanese seafarers who had come from Alaska; 214).

51 "Quel che avviene intorno a loro non li interessa. Guardano senza vedere, chiusi, separati dal resto del mondo in un'inerzia timida" (What happens around them does not interest them. They look without seeing, secluded, sealed off from the rest of the world by a shy inertia; 212).

simo" (When one gets to Mexico, one finds that a supposedly long-lost past actually still lives under a thin overcoat of modernity and Christianity; 1923, 180). All his narrative excursions into religion,[52] *corridas*, politics and revolutions[53] are in fact nothing but digressions to discuss more or less obliquely what he considers the crucial issue: how the "massa india" (the Indian masses) behave and the relationship with their leader, underneath which both the Italian reader of the time and the contemporary scholar cannot help but detect the rise of the Italian (fascist) leader.[54]

The *corrida* metonymically represents the ('irrational', 'emotional') way Mexican people always conduct themselves:

> È difficile vedere dei cambiamenti più rapidi e più profondi nel cambiamento di una folla. Così il popolo messicano è in ogni cosa. Esso si precipita come il toro dietro l'illusione. (Barzini 1923, 198)
>
> It is difficult to see deeper and more abrupt changes than those characterising the Mexican people. They are always like this. They rush ahead, bull-like, to chase after the illusion.

Yet, a degree of counter-discursive complexity comes to the fore. On the one hand, Barzini insists on the Otherizing immobility of the Mexican 'subaltern' – "le moltitudini indiane […] in un'amnesia spaventosa […] sono immobilizzate in un' […] infanzia della razza" (the indigenous multitude […] in a full amnesia […] are immobilized in an infancy of the race; 218). But on the other hand, he undermines his own stereotype by openly blaming colonial endeavours in ways that presage a postcolonial understanding of history:

> Fu la memoria delle popolazioni indigene che la conquista volle distruggere […] il passato era troncato, la storia non esisteva più. Si era abolito il tempo. (Barzini 1923, 218)
>
> It was the indigenous people's memory that the conquerors sought to destroy […] the past was truncated, history no longer existed. Time was abolished.

52 "L'indio ha un modo barbaro di essere pio" (The *indio* is pious, yet in a barbaric way; 181). And again: "La religione non insinua nella coscienza indiana in sentimento del male e del bene […] la religione della massa è un feticismo esaltato e fanatico […] la religione cattolica non ha tentato di mutare l'anima del popolo" (Religion does not instil in the *indio*'s heart the notions of good an evil […] for most people religion is an exalted fetish of fanaticism […] religion has not tried to alter the soul of the masses; 201-3).

53 "Da anni Messico è il centro di una convulsione politica, economica e sociale" (Mexico has been in the middle of political, economical and social convulsions for years; 186).

54 See Duggan 2011 and Gentile 2016.

Even though the book was published in 1923, the new fascist political formation is not mentioned at all in Barzini's discourse and yet the "political unconscious" (Jameson 1981) is clear enough: with its exaltation of the role of a Mexican *caudillo*, the only one capable to lead and create and instil a sense of *patria* in an otherwise "atona moltitudine" (mute multitude; 228),[55] Barzini's text echoes the efforts of the Italian political formation-turning-regime, which at the time was busy creating a "culto del Duce" (cult of The Duce; Duggan 2011, 20). To corroborate this overt scholarly association, there is one single 'resurfacing' of the Italian subtext. The indigenous male, with his "cortesia asiatica" (Asian courtesy), is said to "battersi a modo suo, come l'ascaro" (fight in his own way, like the Ascaro; 178), the local soldiers from Eritrea who were enrolled in the Royal Corps of Colonial Troops of the Royal Italian Army since 1889.

Lastly, Barzini also provides an anti-American tirade which will find its full manifestation in Cipolla and Appelius. But it is given limited space[56] and used primarily as a device to provide the *moltitudine* with a unified nationalistic and ultimately redeeming feature: that of being the "baluardo avanzato dell'America Latina contro la penetrazione del gigante del Nord" (Latin America's first bastion against the Northern Giant; 230).

Like Barzini, "Cecchi rarely expressed himself directly on issues of political significance" (Burdett 2007, 69). In Emilio Cecchi's *Messico* the discussion of both diffusionism and civilization takes a markedly higher cultural turn,[57] bordering on modernist, playfully self-reflexive literature. Diffusionism is discussed and substantially endorsed[58] in relation to, for example, visual arts:

> Osservando questi dipinti, subito colpisce la loro vicinanza all'arte orientale. In America, il richiamo all'Oriente ha spesso ragione di prodursi. (Cecchi 1996, 55)

55 "Finché un'evoluzione non si compie, è necessario che il governo centrale sia l'espressione di una forza soverchiante" (Until some sort of evolution is not complete, it is necessary that the central government be the expression of an overreaching force; 1923, 226).

56 Barzini was, after all, corresponding in English for the *Daily Telegraph*. On the intrinsic ambiguity of anti-American discourse in the *Ventennio*, see Gentile 2003.

57 "Part of the greater sophistication of *Messico* derived from its author's awareness of the relation between the impressions that he formed during his journey and those recorded by other travellers in different epochs to the same places" (Burdett 2007, 68).

58 "Si sa che alcuni studiosi, dalla affinità di quei motivi ed altri elementi, vorrebbero documentare un diretto trasporto d'influenze, dal bacino Mediterraneo e indiano all'America del Nord; se non addirittura l'origine degli Indiani d'America e degli antichi Messicani, da popolazioni emigrate dall'Egitto e l'Oriente" (It is a known thing that, drawing on those similarities and correspondences, some scholars argue that a direct influence has taken place, from the Mediterranean and the Indian areas to North America; some even link Native Americans and ancient Mexicans to people who migrated from Egypt and the Orient; 59).

> Looking at these paintings, what immediately strikes the observer is their proximity to Oriental art. In America, the association with the Orient is often well motivated.[59]

The entire text is a homage *ante litteram* to Kristevan (1980) intertextuality, with allusions and evocations ranging from classics such as D.H. Lawrence's *Mornings in Mexico* (1927) to Brenner and Leighton's *The Wind That Swept Mexico* (1943) to (Italian) local works such as those by historian Niccolò Rodolico.[60] Everything is assessed in relation to the capacity to produce art and by extension 'culture', as demonstrated by the quasi-Bourdieusian (Bourdieu, Darbel, Schnapper 1990) analysis of the presence of indigenous people in the National Museum ([1932] 1996, 111).[61] It is precisely the more pronounced literary quality of Cecchi's work that brings the anxieties of his mildly fascist *inconscio strutturale* into higher relief. During summer break after teaching at Berkeley (1930-31),[62] Cecchi goes from California to Mexico City and returns, via Arizona and New Mexico. The *Messico* reader is accompanied, if not haunted, by images of deterioration and decay,[63] but they are not as unilateral as one might expect. The originality of his "border thinking"[64] lies in the fact that these images are to be found both on the Anglo-Saxon U.S. side and on that of Mexico. Through the lens of cultural production Cecchi achieves what can be understood as a liberating relativization of hierarchies

59 "Dall'Alaska a Città del Messico, al Perù. E le molteplici concordanze fra certe decorazioni, nelle ceramiche del Nuovo Messico, e motivi d'arte caldea, persiana, dell'India asiatica e delle isole del Pacifico, da tempo furono rilevate. […] lo stesso richiamo s'impone con speciale evidenza per le nostre pitture" (From Alaska to Mexico City to Peru. And the many correspondences between decorations, the New Mexico pottery, and tropes and themes of Caldean, Persian, Indian, Pacific Islands art have long been pointed out. […] and the same echoes one finds in our paintings; 55).

60 And Vasconcelos and Guzman and Traven, and the list could continue.

61 A museum which, by the by, "non potrebbe competere con altri d'America e d'Europa" (could not compete with those in the United States and in Europe; [1932] 1996, 115). "Da un lato, nel chiostro, camminano decrepiti mendicanti e peoni; o siedono su qualche pietra, nobilmente atteggiati negli scialli. Discorrono a voce bassa, con parole rade. A coppie vanno lenti lenti, d'un passo senza rumore. Con quella dignità asiatica, e una cera dalle privazioni fatta trasparente, sembrano vivere fuori del secolo, in una specie di limbo" (On one side of the courtyard, beggars and peons stumble around, or sit around on a stone, with noble demeanour. They speak softly, with few words. They walk very slowly in pairs, with no noise. They bear an Asian dignity, and a transparent air of deprivation, they seem to be living out of time, in a kind of limbo; 125).

62 For more on Cecchi's itinerary, see Raveggi 2011.

63 Images such as desolated ghost towns in California, ancient reptiles, ancient-looking Indians on the U.S. side, "il funerale di un bambino" (the funeral of a child; [1932] 1996, 107) in Xochimilco, the "sinistre allegorie cosmiche" (sinister cosmic allegories; 117) and the "emblemi macabri" (macabre emblems; 117) in the Mexican National Museum.

64 We are loosely thinking of Mignolo here. See for example Mignolo, Tlostanova 2006.

of civility: "E forse, tutto considerato, sarebbe meglio che le stirpi e i popoli, quando sentono di andar giù, che non ce la possono fare, si facessero di buona voglia ammazzare" (And perhaps, all in all, it would be better if races and people demanded to be eliminated, when they feel that they are declining and that they cannot make it; [1932] 1996, 48), is Cecchi's wistful conclusion, which leaves the (Italian) reader not knowing what to think or better, *whom* to think of. Who is the 'primitive' and/or 'decayed' (and who, by contrast, the modern and the civilized/er)? The American "indiani", with their commodified spectacles contrived for visiting *gringos*? Or the "furious" Mexicans with their *corridas*, their accompanying songs,[65] and their exhibited eroticism? Or indeed the Anglo-Saxons, with their "delusione della modernità"(delusion of modernity; 64), their "innocenza incredibilmente rozza […] da non intendere neanche la possibilità del dolore [di chi gli è assoggettato]" (incredibly unsophisticated naivety […] to the point where they cannot even understand the pain [of their subjects]; 69), their ugly museums or their obsessions with the bureaucratic, formalistic, soulless nonsense of the Immigration Office?

4.2 Cipolla (1927), Appelius (1929), and the Indo-(Aryan-)Latin 'Race'

The set of themes and ultimately the post-unification/(post)colonial anxieties that already exist in embryo in the 19th-century *avventurieri* Bruni and Moriconi and become more articulate in the *literati* Barzini and Cecchi emerge in the most prominent and controversial way in the last two travel writers. The U.S. growing plutocracy and the *problema indio* in particular come to the fore in their texts, couched in an underlying, albeit often latent, orientalizing subtext. A little more bibliography exists on these writers, and detailed bio-bibliographical profiling can therefore be omitted. As per the preceding pairs, also Arnaldo Cipolla's (1927) and Mario Appelius' (1929) texts can be analysed jointly for a number of reasons: both authors held more or less explicit diffusionist views regarding the origin of Mexican native cultures, which have been entirely overlooked by critics and yet are crucial to these authors' racialized – not simplistically racist – take. Before Mexico, they both had been to India[66] and spoken to and written

65 "Come non preferire la loro estrosa malinconia alle brillanti convenzionalità di una perpetrazione hollywoodiana?" (How could one not prefer their creative melancholy instead of the brilliantly executed conformism of a Hollywood performance; [1932] 1996, 87).

66 See Cipolla [1922] 1925 and Appelius 1925. An overall idea of their global itineraries is given by the list of their publications: see Appelius 1924, 1925, 1926a, 1926b, 1929, 1931, 1934 and Cipolla 1923, [1922] 1925, 1927, 1930, 1933.

about Gandhi. Cipolla considered him little more than an agitator, while Appelius admired him greatly and compared him to Lenin and Mussolini (Burdett 2007). In addition, they both had criticized what they regarded as the overly separatist style of British rule. More crucially, they were both invested in the meaning-making processes of fascist nationalist narratives, even though in different degrees.

For Arnaldo Cipolla,[67] diffusionism is a scientific quasi-certainty. He speaks of the first people of Mexico as of "quella civiltà misteriosa di sacrificatori di uomini […] venuta probabilmente attraverso il Pacifico dall'estremo Oriente" (that mysterious civilization of sacrificers who are likely to have come via the Pacific from the Far East; 1927, 10). He regards them as "la vera popolazione del paese" (the country's true people; 1927, 87). Yet, he also considers them as a by now fundamentally, historically, and racially degenerated populace: "Vedo che gli indi del Messico sono fratelli degeneri dei mongoli, asiatici intristiti nell'esilio" (I see that the indigenous people of Mexico are the degenerated brothers of the Mongolians, Asians made sadder by exile; 1927, 92). As to the possibility that they might 'elevate' themselves, Cipolla remains rather vague, only commenting on the positive, if superficial, impact of the Church. This explains the overtly religious title of his book, referring to the anti-clerical measures taken by the new Calles government, which Cipolla harshly criticizes. He generically reports the view of "chi ben li conosce" (those who know them well; 1927, 101) for whom "alla loro elevazione si oppone la mancanza, nella razza, di ogni senso volitivo e la falsità della sua natura" (the race's lack of willpower and intrinsic falsity counters the possibility of their elevation; 101).

He then manages to link this (to him) obvious cultural/'racial'[68] degeneration to the second big issue that he sees Mexico must confront: the United States.

> Chi ha detto che il Messico è un feudo degli Stati Uniti non ha certo colto nel segno […]; tutta l'America Latina […] lo considera il campione dell'anti-anglosassonismo e dell'idea Pan-Sudamericana. (13)

> Those who say that Mexico is one of the U.S.' feudal possessions are gravely mistaken […]; the whole of Latin America […] considers Mexico to be the 'champion' of anti-Anglo-Saxonism and of the Pan-South-Americanist ideal,

67 Cipolla stayed in the country between May and July 1926. Using the capital as his base, he made excursions west to Puebla and Guadalajara as well as to Veracruz and Tampico on the eastern shoreline.

68 As Burdett (2007) notes, the race-culture synonymity remains unchallenged in the two authors, much like in the preceding and the following ones.

he affirms early on. Most of his narration thereafter is counter-punctual, insofar as it is aimed at highlighting Mexico's '*latinidad*' *vis-à-vis* the incumbent Anglo-Saxonness of the U.S.

> Esso è la barriera, probabilmente valida ancora, della latinità o per lo meno dell'anti-anglosassonismo contro la strapotenza dell'America del Nord. (6)
>
> It is the only still-valid barrier of Latin-ness and anti-Anglo-Saxonism against the North American superpower.

When reporting about India (1925), Cipolla had discussed at length the "material benefits" (Burdett 2007, 55) and the supposed superiority and modernity of British rule, and yet his perspective appears to shift significantly when an element of (Spanish, colonial) *latinidad* is introduced. His narrative plays with both the oriental and orientalized immobility of the *indio* and the all-consuming striving for (a specific kind of) modernization that characterizes the "strapotere" (overwhelming power) of the Anglo-Saxons: "Il Messico è un poco la Russia d'America, dove vi si rappresenta altresì l'Oriente, nei suoi antichi usi e costumi" (Mexico is a bit like the Russia of America, where the Orient is also represented, with its ancient traditions and customs; 23).

Along these comparative lines he goes as far as criticising Mexico precisely for promoting an abstract "nazionalismo azteco" (Aztec nationalism; 35) on the one hand, while playing 'pigmentocratic' and Anglo-Saxon on the other, instead of genuinely embracing its role of champion of Latinized Pan-Americanism:

> Il tipo indigeno autoctono e il suo folklore sono quasi introvabili nella rappresentazione grafica del paese […] il governo ostacola accanitamente la loro diffusione. I messicani, insomma, vorrebbero essere tutti rosei al pari di Anglosassoni. (87)
>
> Native individuals and their folklore are almost impossible to find in the visual renditions of the country […] the government strongly opposes their visibility. That is to say: Mexicans would like to look all rosy, like the Anglo-Saxons.

Such a keen interest, on Cipolla's part, in what was happening in Mexico at the time – especially with regard to the forgotten indigenous masses and the mistreated foreign clergymen (many of whom were Italian) – is certainly due to the intrinsically compelling scenario that unfolds before the reporter. This is "un prezioso campo esperimentale" (a precious experimental terrain), as Appelius (1929, 105) would call it two years later. Cipolla's interest also echoes, how-

e-ISSN 2499-1562

ever indirectly (Burdett 2007, 55), the domestic preoccupations and issues that Mussolini's post-1925 (post-"Delitto Matteotti") increasingly authoritarian regime was confronting. Mussolini was then *en route* towards a politically convenient *conciliazione* (1929) with the Catholic Church while competing (until 1936) strategies for dealing with indigenous colonial subjects in Africa Orientale Italiana[69] were being negotiated within a regime that had not yet reached full totalitarian status. The very pivot of the whole argument, the notion of a fundamental and shared, albeit hybrid, *latinidad*, was at the basis of *Anni Venti* and early *Trenta* ambitious, if largely ineffectual, politics aimed at Latin America.[70]

The very same concerns are echoed in Mario Appelius' text. Appelius' work is possibly the most systematic and 'treaty-like' as well as the most ideologically assertive. It is therefore also the one from which one can arguably draw the most substantial conclusions as far as "nation and [travel] narration" go.[71] In his Mexican reportage Appelius sets out – not without criticism and perplexities – to look for what the visionary and controversial, yet widely influential, Mexican philosopher Vasconcelos had called the Indo-Latin race (in his famous work *The Cosmic Race*, 1925):[72]

> La mia fantasticheria di latino […] sa di trovare in Messico uno dei campi di battaglia della Latinità, dove la civiltà latina lotta contro la formidabile pressione anglosassone. […] Come latino io vedo soprattutto nel Messico il popolo che monta la guardia al Rio Bravo. (Appelius 1929, 13-14)

> In my Latin fantasies, I regard Mexico as one of the battlegrounds of Latin-ness, where Latin civilization resists the formidable Anglo-Saxon pressure. As a Latin myself, I see Mexico, first and foremost, as he who guards the Rio Bravo.

69 See Poidimani 2009, and Barrera 1996 as well as Giuliani-Caponetto 2015.

70 See Savarino Roggero 2002, 2003, 2006, 2009, 2011, 2012, 2015 and Bertonha 2010. If one were to look for an episode that might be regarded as the breaking point of these trans-Atlantic liaisons, one should mention the Italian invasion of Ethiopia (1935). In this instance the Italians hoped to receive the support of fellow 'Latin' Mexicans, who, on the contrary, supported the Ethiopians against fellow Latins-turned-imperialists.

71 While the evocation of Bhabha is obvious, we are also referring to the Italian Studies scholar Lucia Re (2009).

72 See Manrique 2016 for a detailed account of Vasconcelos' syncretism, which bases the 'dream' of the decline of the white race on its essentialized superiority and on the 'gift' of religion:

Amidst open concessions[73] to romance and eroticism (see the chapter titled "Amante Maia di una notte tropicale", Appelius 1929, 183-95),[74] long and naturalistic descriptive digressions, and a pathos-laden account of his visit to the Italian community of Chipilo,[75] Appelius' quest for rapproaching "latinidades distantes" (Savarino Roggero 2015) does not pivot on the explicit, 'scientific' acknowledgement of (Oriental) diffusionism. Yet, apart from isolated counter-instances,[76] that is unmistakably the underlying assumption.[77] About the *indio* he says, for example: "Piccolo, quadrato, color terracotta, fortemente asiatico, il vogatore [di Xochimilco] è in genere un indio puro, pacato e silenzioso" (Small, square, terracotta-coloured, strongly Asian, the [Xochimilco] rower is a pure, docile, silent kind of *indio*; 112), before praising the girls and "i loro corpi indo-asiatici" (their Indo-Asian bodies; 135). We seem to be – with Appelius – at the level of 'impressionism': "A volte si ha l'impressione di essere dinanzi ad una fantastica esposizione di tappeti d'Oriente" (Sometimes one has the impression to be looking at a wondrous exhibition of Oriental carpets; 516). Yet, the seemingly random use of orientalizing comparisons acquires a more distinctly tactical connotation if one considers – alongside seminal studies by Italian-British historian Fabrizio De Donno (2006, 2010) – what had been the trend among Italian Orientalists

73 These romanticizations are informed by a textbook (see Loomba [1998] 2015, 98) 'colonial desire = sexualization of the land' equation: *sufficit* to mention Appelius' description of the Southern capital city Mérida: "L'amore è nell'aria. Il plenilunio avvolge le cose e le persone in un vago pallore. Nella perlacea chiarezza della notte Mérida, la bianca, sembra ancora più bianca. Quasi si direbbe che è pallida. Pallore di deliquio. Pallore voluttuoso di una donna insonne che abusa della sua forza" (Love is in the air. The full moon embraces people and things in a vague paleness. In the pearly light of the night, Mérida, the white, looks even whiter, paler, even. A swoony paleness. Voluptuous pallor of a sleepless woman who abuses her strength; Appelius 1929, 187). Likewise, the "Notte tiepida del Yucatàn [è] soave come un bacio di donna!" (The tender Yucatàn night is sweet as a woman's kiss; 201).

74 Concessions of the same kind of those one finds in his *India* (1925): see Burdett 2007.

75 In homage to the "Ubi Italicus – Ibi Italia" (Appelius 1929, 218) fascist motto. Equally moving, or supposedly so, is the anecdote of the suicidal former fascist soldier Antonio Furlaneto (217-26), which gives the narrator the opportunity to magnify the action of *i fasci*, who are portrayed as taking care of the corpse in ways unthinkable in a time of "altri governi" (other governments). On the *Nave Italia* commercial expedition, which is also referred to in Appelius' text, see Savarino Roggero 2015.

76 "La generalità delle figure è strettamente originale" (shapes are overall fully original; 58), says Appelius on one occasion, speaking of the materials on display at the Archeology Museum.

77 Underneath this assumption, in turn, 'textbook' Saidian Orientalism lurks: "I Maia sono una vecchia razza india, pacifica, paziente, tenace, che ha la *rassegnazione* [italics added] degli asiatici" (Mayas are an ancient Indian race, a peaceful and patient one, a stubborn one bearing an Asian resignation; Appelius 1929, 167). Quantitatively: 'Asia' and derivatives appear 38 times, with 5 occurrences of 'Oriente/ale' complementing it. Idiosyncratically enough, he does not cease to refer to 1492 as "scoperta dell'America" (discovery of America; 199).

e-ISSN 2499-1562

since the *Risorgimento* and especially in the first phases of the fascist era. Orientalism was strategically used by fascist discourse in the early 1930s to enhance a racial and non-racist discourse in opposition to the English and other continental powers, as De Donno has convincingly illustrated. More specifically, Italian Orientalists had gradually tried to strengthen the link between 'the Orient' (Aryan) and 'the Mediterranean' (Latin) as a route towards regenerated yet alternative (not simply Aryan-Anglo Saxon) modernity. The concept of a "(Greek-Indo-Italic) Aryan unity" (De Donno 2006, 397) put forth by these scholars is implicitly echoed by the Latin-Indo-Oriental unity promoted by Appelius.

> Quelle forze indie – Azteche, Tolteche e Maia – […] da sole non possono fronteggiare la Sfinge dei grattacieli, ma possono trovare nella loro fusione con lo spirito latino quella divina materia con cui gli uomini creano la Civiltà del mondo. (14)

> Those indigenous forces – Azteque, Tolteque and Maya – […] cannot face the Sphinx of the skyscrapers on their own, but can find in their fusion with the Latin Spirit that divine matter with which men create the world's Civilization.

Appelius praises the incorporation (through miscegenation) of these by-now 'degenerated'[78] Orientals into "quello che in un non lontano domani dovrà essere il tipo indo-latino del messicano moderno" (what in a not-so-distant future will have to be the Indo-Latin type of the modern Mexican; 1929, 38), in line with what some fascist intellectuals (e.g. Dr. Nicola Pende's school) were doing, while campaigning for somewhat inclusive racial policies to be adopted by the fascist regime.

5 Some 'Opening' Conclusions

Within the confines of this introductory overview one cannot hope to engage in an exhaustive literary, cultural or sociopolitical analysis of a corpus that proves to be rich and largely unexplored – particularly in the English language – and situated at the intersection of theoretical studies on peripheral (e.g. Italian) *Orientalisms* and alternative narrative conceptualizations of modernity.

Indeed, this relatively cursory analysis aims to raise more questions than it manages to fully answer – and it could not be any differ-

78 He echoes Vasconcelos.

e-ISSN 2499-1562

ent.[79] Specifically, what remains to be explored further can be understood along four cultural studies-bound trajectories: 1) the uniquely layered way in which an often latent Orientalism is displayed by these Italian travellers and their texts to reflect and counter a national and international discourse, which was orientalizing their own country; 2) the full extent of how the notion of a hybrid and orientalized *latinidad* – characterizing both the target and the source culture(s) of these narrations – complicates even further our understanding of how Italian *fin de siècle* and fascist cultures dealt with racialization in relation to nation-making; 3) the extent to which gender plays an important role in the self-understanding and narrations of national modernity; 4) the extent to which, in these specific case studies, transitioning from liberal to fascist, as much as the transition from Porfiriato to post-revolutionary Mexico, is a process of continuity rather than one of rupture.

Bibliography

Agnew, J. (1997). "The Myth of 'Backward' Italy in Europe". Allen, Russo 1997, 23-42.

Allen, B.; Russo, M. (eds) (1997). *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Andreani, M.; Pazzaglia, N. (eds) (2019). *Photography as Power: Dominance and Resistance Through the Italian Lens*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Appelius, M. (1924). *La sfinge nera. Dal Marocco al Madagascar*. Milano: Alpes.

Appelius, M. (1925). *India*. Milano: Alpes.

Appelius, M. (1926a). *Asia Gialla (Giava, Borneo, Indocina, Annam, Cambogia, Laos, Tonkino, Macao)*. Milano: Alpes.

Appelius, M. (1926b). *Cina*. Milano: Alpes.

Appelius, M. (1929). *L'Aquila di Chapultepec (Messico)*. Milano: Alpes.

Appelius, M. (1931). *El Águila de Chapultepec*. Barcelona: Maucci.

Appelius, M. (1934). *Da mozzo a scrittore. Attraverso il mondo*. Milano: Mondadori.

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. by M. Holquist. Transl. by C. Emerson and M. Holquist. Austin (TX): University of Texas Press.

Baroni, A. (1937). *Yucatán*. Mexico City: Ediciones Botas.

Barrera, G. (1996). *Dangerous Liaisons: Colonial Concubinage in Eritrea, 1890-1941*. Evanston (IL); Chicago: Northwestern University Working Papers Series.

Barthes, R. [1967] (1977). "The Death of the Author". *Image, Music, Text*. Edited and translated by S. Heath. London: Fontana, 142-8.

Barzini, L. (1906). *Il Giappone in armi*. Milano: Libreria Editrice Lombarda.

79 In agreement with François Livi (Comoy Fusaro 2007, 23), we would not wish it otherwise.

Barzini, L. (1907). *Guerra Russo-Giapponese. La battaglia di Mukden*. Milano: Treves.
Barzini, L. (1908). *La metà del mondo vista da un automobile. Da Pechino a Parigi in 60 giorni, prima edizione*. Milano: Hoepli.
Barzini, L. (1915). *Nell'estremo Oriente*. Milano: Madella.
Barzini, L. (1923). *Sul Mar dei Caraibi*. Milano: Treves.
Bhabha, H. (1984). "On Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse". *Discipleship. A Special Issue on Psychoanalysis*, 28, 125-33. https://doi.org/10.2307/778467.
Belli, P. (1925). *Al di là dei mari*. Firenze: Vallecchi.
Bertonha, J.F. (2010). "¿Un imperio Italiano in América Latina? Inmigrantes, Fascistas y la política externa 'paralela' de Mussolini". Savarino Roggero, F.; Gonzales, J.L. (eds), *México. Escenario de confrontaciones*. México City: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 161-88.
Bost, S. (2003). *Mulattas and Mestizas: Representing Mixed Identities in the Americas, 1850-2000*. Athens: University of Georgia Press.
Bouchard, N. (2018). "Colonial Legacies and Postcolonial Interruptions". Virga, A.; Zuccala, B. (eds), "Italian Postcolonialisms. Past and Present/Postcolonialismi Italiani ieri e oggi", monogr. no., *Italian Studies in Southern Africa*, 31(1), 25-59.
Bourdieu, P.; Darbel, A.; Schnapper, D. (1990). *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Stanford (CA): Stanford University Press.
Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
Brenner, A.; Leighton, G.R. (1943). *The Wind that Swept Mexico*. New York: Harper & Brothers.
Bruni, L. (1890). *Attraverso il Messico. Miei viaggi e mie avventure*. Milano: Tipografia degli Operai.
Burdett, C. (2007). *Journey through Fascism. Italian Travel Writing Between the Wars*. Oxford; New York: Berghahn.
Callegari, C.V. (1926). *Messico. Condizioni naturali ed economiche*. Roma: Treves.
Cammarano, F. (2011). *Storia dell'Italia Liberale*. Roma-Bari: Laterza.
Carrara, E. (1925). *Ventotto porti dell'America Latina tra Atlantico e Pacifico con la R. Nave 'Italia'*. Torino. Giani.
Cassano, F. (1995). *Pensiero Meridiano*. Roma-Bari: Laterza.
Cattaneo, C. (1884-87). *Opere edite ed inedite di Carlo Cattaneo*. Firenze: Le Monnier.
Cattaneo, C. (1942). *India, Mexico, Cina*. Milano: Bompiani.
Cazzato, L. (2017). *Sguardo inglese e Mediterraneo italiano. Alle radici del Meridionalismo*. Milano: Mimesis.
Cecchi, E. (1940-43). *America amara*. Firenze: Sansoni.
Cecchi, E. [1932] (1996). *Messico*. Milano; Roma: Treves.
Chakrabarty, D. (2007). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
Choate, M. (2008). *Emigrant Nation. The Making of Italy Abroad*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
Cipolla, A. (1923). *Oceana. Romanzo del mare indiano*. Torino: Azienda Giornalistico-Libraria.
Cipolla, A. [1922] (1925). *Nella fiamma dell'India. Viaggio in India nell'estate 1922*. Milano: Alpes.
Cipolla, A. (1927). *Montezuma contro Cristo. Viaggio al Messico*. Milano: Agnelli.

Cipolla, A. (1930). *Sul Nilo dal delta alle sorgenti. Egitto, Sudan, Uganda, Kenia*. Torino: Paravia.

Cipolla, A. (1933). *Sulle orme di Alessandro Magno* (*Dal Granico al Caspio*). Milano: Mondadori.

Comoy Fusaro, E. (2007). *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana, 1865-1922*. Firenze: Polistampa.

De Donno, F. (2006). "*La Razza Ario-Mediterranea*. Ideas of Race and Citizenship in Colonial and Fascist Italy, 1885-1941". *Interventions*, 8(3), 394-412. https://doi.org/10.1080/13698010600955958.

De Donno, F. (2010). "Routes to Modernity. Orientalism and Mediterraneanism in Italian Culture, 1810-1910". *California Italian Studies*, 1(1), 1-23. https://escholarship.org/uc/item/920809th.

De Donno, F. (2019). *Italian Orientalism. Nationhood, Cosmopolitanism and the Cultural Politics of Identity*. Oxford. Peter Lang.

Dickie, J. (1998). *Darkest Italy. The Nation and Stereotypes of the Mezzogiorno, 1860-1900*. London. Palgrave.

Di Gesù, M. (2015). "Un 'oriente' domestico. Ipotesi per una interpretazione postcoloniale della letteratura siciliana moderna". Bovo Ramoeuf, M.; Manai, F. (a cura di), *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*. Londra: Peter Lang, 224-41.

Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Dizionario Biografico degli Italiani. Roma: Enciclopedia Treccani. https://www.treccani.it/biografico.

Dollero, A. (1914). *Il Messico d'oggi. Note e impressioni di viaggio dell'Autore durante quindici anni di residenza, poste a giorno degli ultimi avvenimenti svoltisi nella Repubblica*. Milano: Hoepli.

Duggan, C. (2011). *Il popolo del Duce. Storia emotiva dell'Italia fascista*. Roma-Bari: Laterza.

Duncan, J. (1999). "Dis-Orientation. On the Shock of the Familiar in a Far-away Place". Duncan, J.; Gregory, D. (eds), *Writes of Passage: Reading Travel Literature*. London: Routledge, 151-63.

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, U. (1983). *Reflections on The Name of the Rose*. London: Martin Secker and Warburg.

Finaldi, G. (2018). *History of Italian Colonialism* (*1860-1907*). *Europe's Last Empire*. London: Routledge.

Forlenza, R.; Thomassen, B. (2015). *Italian Modernities: Competing Narratives of Nationhood*. London: Palgrave.

Gabaccia, D. (2000). *Italy's Many Diasporas: Elites, Exiles and Workers of the World*. Seattle: University of Washington Press.

Gentile, E. (2003). "Impending Modernity. Fascism and the Ambivalent Image of the United States". *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism*. London: Praeger, 161-80.

Gentile, E. (2006). *La grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*. Roma-Bari: Laterza.

Gentile, E. (2016). *Il capo e la folla. La genesi della democrazia recitativa*. Roma-Bari: Laterza.

Ghermandi, G. (2007). *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli.

Gilbert, M.J.; Buchenau, J. (2013). *Mexico's Once and Future Revolution: Social Upheaval and the Challenge of Rule since the Late Nineteenth Century*. Durham (NC): Duke University Press.

Giuliani, G. (2014). "*L'italiano Negro*. The Politics of Colour in Early 20th Century Italy". *Interventions. Journals of Postcolonial Studies*, 16(4), 394-412.

Giuliani, G.; Lombardi-Diop, C. (2013). *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*. Mkilano: Le Monnier-Mondadori Education.

Giuliani-Caponetto, R. (2015). *Fascist Hybridities: Representations of Racial Mixing and Diaspora Cultures under Mussolini*. New York: Palgrave Macmillan.

Graziano, M. (2013). *The Failure of Italian Nationhood: The Geopolitics of a Troubled Identity*. New York: Palgrave.

Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Literature as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

Katan, D. (2004). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. London: Routledge.

Knight, A. (1990). *The Mexican Revolution: Counter-Revolution and Reconstruction*. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press.

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. by L.S. Roudiez; transl. by T. Gora, A. Jardine, and L.S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.

Lawrence, D.H. (1927). *Mornings in Mexico*. London: Martin Secker.

Lombroso, C. (1876). *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina legale ed alle discipline carcerarie*. Milano: Hoepli.

Loomba, A. [1998] (2015). *Colonialism/Postcolonialism: A Critical Introduction*. 3rd ed. London: Routledge.

Macfie, L. (ed.) (2000). *Orientalism: A Reader.* New York: New York University Press.

Manrique, L. (2016). "Dreaming of a Cosmic Race. José Vasconcelos and the Politics of Race in Mexico, 1920s-1930s". *Cogent*, 3(1), n.p. `https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1218316`.

Mellino, M. (a cura di) (2009). *Post-Orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*. Roma: Meltemi.

Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press.

Mignolo, W.D.; Tlostanova, M.V. (2006). "Theorizing from the Borders. Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge". *European Journal of Social Theory*, 9(2), 205-21. `https://doi.org/10.1177/1368431006063333`.

Minghelli, G.; Hill, S. (eds) (2016). *Stillness in Motion: Italy, Photography and the Meanings of Modernity*. Toronto: Toronto University Press.

Moe, N. (2002). *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*. Berkeley: University of California Press.

Moe, N. (2004). *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*. Napoli: L'Ancora del Mediterraneo.

Moore-Gilbert, B. (2013). "Spivak and Bhabha". Schwarz, H.; Ray, S. (eds), *A Companion to Postcolonial Studies*. London: Blackwell, 451-66.

Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. New York: Verso.

Moricola, G. (2008). *Il viaggio degli emigranti in America Latina tra Ottocento e Novecento*. Roma: Guida.

Moriconi, U. (1902). *Da Genova ai deserti dei Mayas* (*Ricordi di un viaggio commerciale*). Bergamo: Istituto arti grafiche.

Poidimani, N. (2009). *Difendere la 'razza'. Identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*. Roma: Sensibili Alle Foglie Cooperativa Editoriale.

Ponzanesi, S. (2012). "The Postcolonial Turn in Italian Studies". Romeo, Lombardi-Diop 2012, 51-69.

Raveggi, A. (2011). "*Si una noche de invierno un viajero conquistara las Américas…* Italo Calvino y la exploración de la alteridad mexicana". Ibarra, F.; Lamberti, M.P. (eds), *Italia y los Italianos. Lengua, Literatura e Historia*. Mexico City: Catedra Calvino; Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 11-30.

Re, L. (2009). "Nazione e narrazione. Scrittori, politica, sessualità e la formazione degli Italiani". *Carte Italiane*, 5(2), 71-108. https://escholarship.org/uc/item/7rj8r3c6.

Rimmon-Kenan, S. (1996). *A Glance Beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity*. Columbus (OH): Ohio State University Press.

Rimmon-Kenan, S. [1987] (2002). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed. London: Routledge.

Rocca, E. (1926). *Avventura Sudamericana*. Milano: Alpes.

Romeo, C.; Lombardi-Diop, C. (eds) (2012). *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. London: Palgrave.

Said, E.W. [1978] (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Savarino Roggero, F. (2002). "'The Sentinel of The Bravo'. Italian Fascism in Mexico, (1922-1935)". Mallett, R.; Sorensen, G. (eds), *International Fascism, 1919-45*. London: Routledge, 97-120.

Savarino Roggero, F. (2003). *México e Italia. Política y diplomacia en la época del fascismo, 1922-1942*. Ciudad de Méxco: Secretaría de Relaciones Exteriores.

Savarino Roggero, F. (2006). "En busca de un 'eje' latino. La política latinoamericana de Italia entre las dos guerras mundiales". *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos A. Segreti*, 6, 239-61.

Savarino Roggero, F. (2007). "Águilas y fascios. El viaje de Mario Appelius a México". Savarino Roggero, F.; Cisneros, C. (eds), *Narrativas errantes. Historia y literatura de viaje en México y desde México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 35-49.

Savarino Roggero, F. (2009). "Juego de Ilusiones. Brasil, México y los 'fascismos' latinoamericanos frente al fascismo italiano". *Historia Crítica*, 37, 121-47. https://doi.org/10.7440/histcrit37.2009.07.

Savarino Roggero, F. (2011). "Exilio y emigración italiana en México (1919-1945)". Di Stefano, G.; Peters, M. (eds), *México como punto de fuga real o imaginario. El exilio europeo en la víspera de la Segunda Guerra Mundial*. München: Meidenbauer, 203-20.

Savarino Roggero, F. (2012). "Nacionalismo en la distancia. Los italianos emigrados y el fascismo en México (1922-1945)". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 11, 41-70. https://doi.org/10.14198/pasado2012.11.03.

Savarino Roggero, F. (2015). *Latinidades distantes. Miradas sobre el fascismo italiano en America latina*. Mexico City: Conaculta.

Scapp, R.; Seitz, B. (eds) (2018). *Philosophy, Travel, and Place Being in Transit*. London: Palgrave Macmillan

Schilirò, M. (2015). "Il viaggio ai primordi del mondo". Creazzo, E.; Lalomia, G.; Manganaro, A. (eds), *Letteratura, alterità, dialogicità. Studi in onore di Antonio Pioletti*. Napoli: Rubettino, 871-90.

Schneider, J. (ed.) (1998). *Italy's 'Southern Question'. Orientalism in One Country*. Oxford: Berg.

Seymour, M. (2009). *Debating Divorce in Italy: Marriage and the Making of Modern Italians, 1860-1974*. London: Palgrave Macmillan.

Shen, D. (2013). "Unreliability". Pier, H. et al. (eds), *The Living Hanbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html.

Spackman, B. (2017). *Accidental Orientalists*. *Modern Italian Travellers in Ottoman Lands*. Liverpool: Liverpool University Press.

Spivak, G.C. (1988). "Can the Subaltern Speak?". Nelson, C.; Grossberg, L. (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana (IL); Chicago: University of Illinois Press, 271-313.

Sposito, L. (1993). *Mal d'avventura*. *Storia di Mario Appelius*. Milano: Sperling & Kupfler.

Stewart-Steinberg, S. (2007). *The Pinocchio Effect: On Making Italians* (*1860-1920*). Chicago: University of Chicago Press.

Terdiman, R. (1985). *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press.

Vasconcelos, J. [1925] (1997). *The Cosmic Race*. 2nd ed. Transl. by T.J. Didier. Baltimore (MD): Johns Hopkins University Press.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London; New York: Routledge.

Verdicchio, P. (1997). *Bound by Distance*. *Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*. New York: Bordighera.

Virga, A. (2017). *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*. Firenze: Firenze University Press.

Virga, A.; Zuccala, B. (2018). "Postcolonialismi italiani ieri e oggi. Appunti (sudafricani) per una (ri)concettualizzazione 'rizomatica' dei *Postcolonial Italian Studies*". Virga, A.; Zuccala, B. (eds), "Italian Postcolonialisms. Past and Present/Postcolonialismi Italiani ieri e oggi", monogr. no., *Italian Studies in Southern Africa*, 31(1), 1-24.

Woloch, A. (2003). *The One vs the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton University Press.

Wong, A. (2006). *Race and Nation in Liberal Italy, 1860-1911: Meridionalism, Empire, and Diaspora*. London: Palgrave.

Young, R. (1995). *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

Zuccala, B. (2018). "'Certe volte, io mi vergogno di essere siciliano'. Spunti per una (ri)lettura postcoloniale de *Il Benefattore* di Capuana". Virga, A.; Zuccala, B. (eds), "Italian Postcolonialisms. Past and Present/Postcolonialismi Italiani ieri e oggi", monogr. no., *Italian Studies in Southern Africa*, 31(2), 52-94.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

«sei sprechen dann die art of falling auseinander» La poetica del confine di Uljana Wolf

Beatrice Occhini
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract In her poetry collection *falsche freunde* the German-speaking artist Uljana Wolf develops a *translinguale Lyrik*, a poetic voice dwelling on a linguistic and geographical border zone. Building on Emily Apter's concepts of untranslatability, this paper investigates how Wolf's structural and thematic checkpoints instil a strong political commitment into her poetry. Furthermore, this engagement is here interpreted as the expression of the paradigm of the *postmigrantische Gesellschaft*. Finally, the paper argues that through the choice of the term 'alien' over the category 'fremd' Wolf suggests an innovative shift in the representation of migratory dynamics, from their cultural dimension to their biopolitical significance.

Keywords German-Speaking Literature. Uljana Wolf. Border Studies. Alterity Construction. Plurilingual Poetry. Untranslatability.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La poetica dell'intraducibilità. – 3 La politica dell'intraducibilità. – 4 Alfabeti al confine. – 5 Conclusioni.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-06-15
Accepted 2020-07-29
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Occhini, B. (2020). "«sei sprechen dann die art of falling auseinander». La poetica del confine di Uljana Wolf". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 121-142.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/006

1 Introduzione

Da circa quarant'anni la letteratura contemporanea di lingua tedesca conosce un'apertura dei suoi confini culturali e linguistici. Tale nuova composizione riflette l'eterogeneità sociale che caratterizza il Paese sin dai primi fenomeni migratori del Dopoguerra.[1] Grazie soprattutto all'influenza esercitata dal progetto dell'Adelbert-von-Chamisso-Preis, riconoscimento letterario che dal 1985 al 2017 ha censito le prove artistiche di autori di origine e lingua non (solo) tedesca,[2] la produzione letteraria che dà forma a tale pluralizzazione culturale acquisisce sempre maggiore centralità nel *Literaturbetrieb*, emancipandosi dalla nicchia dell'*Ausländerliteratur*.[3] I confini di questo fenomeno letterario e culturale sono oggi ben più ampi del passato, come dimostra la nuova terminologia usualmente adoperata per definirlo: *interkulturelle* o *transkulturelle Literatur*.[4] Se decenni fa la riflessione sui fenomeni migratori, sull'attraversamento e sulla natura dei confini, sulla contaminazione culturale e linguistica della società tedesca erano prerogativa di autori associabili a fenomeni migratori collettivi e perciò riconducibili alle minoranze presenti nel Paese,[5] oggi questi temi trovano espressione nelle poetiche di scrittori legati piuttosto alla più ampia mobilità globale, che fa dell'ibridazione la sua regola precipua.

Una delle voci contemporanee che in modo più innovativo partecipa alla costruzione di questo nuovo immaginario è certamente la poetessa Uljana Wolf. L'autrice e traduttrice nata a Berlino Est nel 1979 debutta nel panorama lirico tedesco con la raccolta *kochanie, ich habe brot gekauft* (2005). È un esordio salutato con entusiasmo, come dimostra l'assegnazione del prestigioso Peter-Huchel-Preis. Seguono altri due volumi lirici, *falsche freunde* (2009a) e *meine schönste lengevitch* (2013), nei quali l'autrice costruisce uno stile plurilingue altamente innovativo a partire da interferenze e contaminazioni tra la lingua tedesca e quella inglese: «blasen im speichel gebildet, ge-

1 Per questi cambiamenti letterari, le loro congiunture storiche, i canali che li hanno veicolati e le voci artistiche in cui hanno trovato espressione, si veda Chiellino 2000, tuttora il testo che offre l'inquadratura più dettagliata su tale evoluzione, sebbene la prospettiva teorica adottata appaia ad oggi superata.

2 Per la storia del progetto e i cambiamenti della sua parabola, si vedano Ackermann 2004 e Weinrich 2008. Per la funzione di ente creatore di un canone che il Premio ha esercitato e per le ambivalenze che hanno caratterizzato la sua attività, si vedano Kegelmann 2010, Pabis 2018 e Occhini forthcoming.

3 Per le prime codificazioni del termine, si veda Ackermann 1985.

4 Per un'elaborazione del concetto di *Interkulturelle Literatu*, si veda Hofmann 2006. Per la definizione di *transkulturelle Literatur*, si veda Kimmich, Schahadat 2012.

5 Basti guardare il cambiamento dei profili degli autori premiati con il Chamisso-Preis. In merito si veda Esselborn 2004.

e-ISSN 2499-1562

bubbelt, gebabelt» (Wolf 2013, 73). Si tratta di una modalità lirica che Wolf battezza *translinguale Lyrik* (Wolf 2018).

A ogni modo, a partire dalla sua sperimentazione estetica, dotata di una cifra indubbiamente ludica, l'autrice sviluppa una poesia che vuole essere prima di tutto impegnata. Non è un caso infatti che tale stile, unitamente alla critica al monolinguismo e alle raffigurazioni omogenee della cultura che in esso trova voce, valga a Wolf l'assegnazione del Chamisso-Preis nel 2016, prima occasione in cui il Premio viene conferito ad una scrittrice senza storie di migrazioni alle spalle.

Attraverso l'analisi di due cicli della raccolta *falsche freunde*, in questo contributo s'intende indagare la natura di tale impegno poetico a partire dalla scelta di ambientare la scrittura presso il luogo del confine, inteso come spazio linguistico e geografico.

2 La poetica dell'intraducibilità

Fin dal titolo della raccolta viene segnalato come la priorità della scrittura poetica risieda nella dimensione di contatto tra le lingue: «falsche freunde» è una traduzione letterale dell'inglese *false friends*, che in linguistica designa due termini di altrettante lingue che presentano analogie acustiche o grafiche, ma che hanno significati diversi. Si tratta di ingannevoli legami tra idiomi, i nemici giurati dei traduttori. Nella poetica wolfiana il termine si svincola dalla connotazione negativa dell'ambito linguistico a cui finora era relegato, ampliando il suo campo semantico. L'esplicitazione di queste 'amicizie ingannevoli' diventa infatti uno strumento creativo, una matrice poetica: attraverso di essa è possibile liberare il potenziale polisemico delle parole. L'espressione «falsche freunde», a sua volta un *false friend*, è dunque un atto di liberazione messo in moto attraverso un processo traduttivo non normativo.

Da un punto di vista strutturale, il volume è incorniciato da due brevi componimenti che fungono da introduzione e conclusione, rispettivamente «dust bunnies» e «look on my card». Nel mezzo troviamo tre cicli: *DICHTionary*, *subsisters* ed *aliens* (I-II). Nella cornice del nostro discorso sarà sufficiente soffermarsi sulla prima e sull'ultima sezione.

In *DICHTionary* viene sviluppato un vero e proprio dizionario poetico dello stile di Wolf, che in 26 brevi componimenti esplicita le connessioni tra altrettanti gruppi di *falsche freunde*, uno per ogni lettera dell'alfabeto inglese e tedesco. Questa l'introduzione al ciclo:

ein deutsch – englisches
wörterbuch
für falsche freunde
verstreute cognates
und andere verwandte (Wolf 2009a, 9; corsivo nell'originale)

e-ISSN 2499-1562

> a DICHTionary of false friends
> true cognates
> and other cousins (Wolf 2011a)

Analogamente a «falsche freunde», «cognates» ha origine nel campo della linguistica, dove designa termini di lingue diverse che condividono la medesima origine etimologica. Qui, tali parenti lontani sono «verstreut», 'disseminati', 'sparsi'. Cifra del dizionario sembra essere il riconoscimento di legami non immediati, nuove parentele («andere verwandte»).

Questa l'operazione che si cela anche dietro il titolo del ciclo. *DICHTionary* è infatti una crasi tra il tedesco *dichten*, 'poetare', e l'inglese *dictionary*, 'dizionario', due termini che condividono la medesima radice etimologica latina: il primo deriva da *dictāre*, forma intensiva di *dicere*, a sua volta base per il termine latino *dictionarium*, da cui deriva la forma inglese. Reincontrandosi, questi lontani parenti danno vita a un nuovo concetto, quello di un dizionario poetico di nessi acustici irriguardosi delle regole linguistiche.

Ogni pagina del *DICHTionary* è divisa in due parti: in alto troviamo una rappresentazione grafica di '*falsche freundschaften*', ovvero gruppi di parole unite da linee, che ricordano degli alberi semantici. Metz definisce questi grafici «Matrizen» (2018, 29) da cui scaturisce nella parte inferiore di ogni pagina un *Prosagedicht*,[6] una 'prosa poetica' che sviluppa i legami terminologici della matrice, aggiungendone degli altri **[fig. 1]**.

Nella prima prosa poetica si incontrano le parole «art» e «apart». Suo nucleo tematico è la dimensione fisica della lingua, intesa come intreccio della sua natura acustica e corporea:

> am anfang war, oder zu beginn, welche art laut, oder leise: listen, when they begin the beguine, und wann ist das. und muss, wer a sagt, gar nichts, wer b sagt, der lippen sich gewiss (gebiss erst etwas später) und sein (Wolf 2009a, 10)

> in the beginning though or at the start, what art, what sort of sound, of silence, listen, when they begin the beguine, when's that? and mustn't a lead to b, to being sure of one's lips (teeth soon to follow) (Wolf 2011a)

Il primo atto poietico che genera il mondo («am anfang war») non avviene nella scrittura, bensì nella dimensione acustica della lingua («welche art laut»). Qui viene chiamata in causa una delle parole della matrice, «art», che nel contesto linguistico tedesco si riferisce al

6 Wolf dedica a questa forma poetica un intero saggio: Wolf 2009b.

apart
art

am anfang war, oder zu beginn, welche art laut, oder leise: listen, when they begin the beguine, und wann ist das. und muss, wer a sagt, gar nichts, wer b sagt, der lippen sich gewiss (gebiss erst etwas später) und sein: sei sprechen dann die art of falling auseinander, der stille, dem rahmen, immer apart, so ausgefallen wie nur eben ein.

Figura 1 Prosa poetica *apart-art*

'tipo', alla 'categoria' del suono evocato. Attraverso l'opposizione tra «laut» e «leise» la frase successiva arricchisce il significato appena costruito, per cui i termini vanno a identificare l'intensità del suono. Attraverso le numerose allitterazioni viene evocato il termine inglese «listen», posto dopo i due punti che, arrestando l'andamento della frase, rafforzano l'invito all'ascolto della dimensione acustica delle parole, al di là del loro significato.

Grazie all'attacco dato da tale termine, il secondo rigo prosegue in inglese. «begin» richiama il «beginn» tedesco della prima riga e presenta un'omofonia quasi perfetta con «beguine»,[7] termine la cui oscurità sembra evidenziata dalla domanda che segue: «und wann ist das». Questo vortice acustico permette al tedesco di rifare il suo ingresso nella poesia, senza che alcuna frizione tra le due lingue venga avvertita.

La frase successiva si sofferma sulle modalità attraverso cui i suoni vengono prodotti: /a/ è un libero fluire d'aria, per produrre /b/ è necessario mettere in funzione le labbra, ma non ancora chiuderle in un morso, cosa che accade per suoni come /f/, /θ/, /v/. Si tratta di sonorità analoghe tra inglese e tedesco, come hanno provato le righe precedenti, dove si è compiuto, senza che ce ne accorgessimo, un passaggio da /a/ a /b/ che ha riguardato entrambi gli idiomi. Al di

7 Questa espressione è un riferimento a una canzone jazz di Cole Porter «So don't let them begin the Beguine».

là delle diverse realizzazioni grafiche i suoni pertengono dunque a più dimensioni linguistiche: sono più liberi della dimensione semantica della lingua.

Così continua la poesia:

> sei sprechen dann die art of falling auseinander, der stille, dem rahmen, immer apart, so ausgefallen wie nur eben ein. (10)
>
> to utter the shall, and then the art of falling apart, falling on the part of silence, of sense but never not strikingly, struck in twain just as it strikes you. (Wolf 2011a)

«die art of falling auseinander» è espressione ibrida: al tedesco appartengono l'articolo «die» e l'avverbio «auseinander», mentre all'inglese «of falling». È su «art» che Wolf può attuare il suo innesto, poiché il termine della matrice è riconducibile a entrambe le lingue, dove assume il significato di 'tipo' o 'arte'. Dunque, l'espressione «die art of falling aus-einander» crea un cortocircuito semantico e ottiene ciò che esplicita, giacché parlare significa spezzare i legami, uscire dal silenzio e da ogni cornice normativa: «apart» e «auseinander», pur essendo traducibili l'uno con l'altro, non si incontrano mai, i termini restano «ausgefallen», 'insoliti', poiché rifuggono qualsivoglia legame d'equivalenza.

Come si nota fin da questa breve analisi, *DICHTionary* rappresenta un esercizio sovversivo rispetto alle norme grammaticali ed etimologiche: i normali dizionari hanno una struttura alfabetica e si basano su un principio di differenza tra le due lingue, di cui mostrano lineari analogie terminologiche. wi *falsche freunde* che compongono il dizionario poetico wolfiano creano rapporti rizomatici e danno vita a momenti di stridore in cui le lingue vanno a toccarsi.

Per quanto paradossale possa sembrare, si tratta di una scrittura che prende le mosse da processi traduttivi, ma che diventa intraducibile: siamo di fronte a traduzioni 'errate', potenzialmente continue e che non arrivano mai a compimento, ossia, non creano mai equivalenze terminologiche. Le parole coinvolte non sono più riconducibili a nessuna delle due lingue e, per questo, si sottraggono a un atto traduttivo inteso come passaggio da una lingua all'altra.[8] Che tale sia la direzione intrapresa dalla parola wolfiana è suggerito dall'epigrafe che apre la sezione:

8 Non è un caso che proprio a partire da *falsche freunde* la poesia di Wolf si presti a essere tradotta esclusivamente attraverso la riproduzione della sua cifra sperimentale, strada intrapresa dalla poetessa Sophie Seita che, insieme a Wolf, ha tradotto in inglese estratti dalle ultime due raccolte. A riguardo si veda Brezsny 2017.

e-ISSN 2499-1562

> *At the moment of translation, there is a synapse.*
> *The uncrossable that will be crossed.* (7)

La citazione dalla poetessa canadese Erín Moure (Avasilichioaei et al. 2007, 38) evidenzia il ruolo centrale che in questo ciclo occupa la traduzione intesa come modalità di scrittura poetica e non unicamente come attività di trasposizione di un testo da una lingua all'altra. Il momento traduttivo dà infatti vita a una nuova sinapsi, ossia a nuovi collegamenti neuronali che permettono di elaborare stimoli precedentemente impercettibili. Si tratta dunque di un atto creativo dotato di potenzialità cognitive. Inoltre, l'uso del futuro («will be crossed») preannuncia un attraversamento che non è ancora *risultato*, quanto *processualità*: il momento traduttivo resta sempre in stato potenziale e, per questo, si rigenera continuamente.

3 La politica dell'intraducibilità

Il rifiuto di concepire i rapporti tra le lingue in termini di equivalenze e traducibilità è esplicitato da Wolf stessa, quando distingue il suo stile poetico *translingual* dalla scrittura 'plurilingue' (*mehrsprachig*):

> Ein mehrsprachiges Gedicht ist nicht notwendigerweise ein translinguales Gedicht. [...] Wenn wir von translingualer Lyrik sprechen, heißt das keineswegs zwangsläufig, dass wir nur von einer quantitativ messbaren Präsenz mehrerer Sprachen im Gedicht sprechen müssen. Im Gegenteil, ein mehrsprachiges Gedicht kann in seinem Denken nach wie vor einsprachig sein. […] Wir hätten es dann zu tun mit einem Nebeneinander von Sprachen, einer Vielsprachigkeit […], die auf dem Paradigma von klar geschiedenen Einzelsprachen aufbaut, zwischen denen Bedeutung hin und her übersetzt werden kann. Die beteiligten Sprachen aber werden vom Fremdsprechen wenig affiziert, sie bleiben stabil, Träger von Bedeutung. Die Differenz zwischen Sprachen ergibt zwar eine mehrsprachige Polyfonie, nicht aber eine Polysemie. (Wolf 2018)

> Un componimento plurilingue non è necessariamente anche trans-lingue. […] Parlare di poesia trans-lingue non significa affatto parlare della mera presenza di diversi idiomi in un componimento, misurabile in termini di quantità. Al contrario, una poesia plurilingue può essere concepita in modo monolingue. […] In questo caso si avrebbe a che fare con una giustapposizione di lingue, con un plurilinguismo […] fondato sul paradigma secondo cui i diversi idiomi sono nettamente distinguibili l'uno dall'altro e secondo cui tra loro è possibile tradurre significati, in una di-

e-ISSN 2499-1562

> rezione e nell'altra. Tuttavia, le lingue in questione vengono modificate solo in piccola parte dall'estraneità linguistica, restano stabili portatrici di significato. La separazione tra le lingue non genera tanto una polisemia, quanto una polifonia plurilingue. (trad. dell'Autrice)

Cifra della *translinguale Lyrik* non è una caratteristica formale, quanto piuttosto il principio linguistico su cui si fonda: i confini tra le lingue sono arbitrari, sono spazi attraversati da movimenti continui. La concezione *einsprachig* si basa, al contrario, sulla divisione tra i sistemi linguistici e gli spazi culturali che essi codificano, i cui rapporti sono descrivibili in termini di equivalenze traduttive.

Per comprendere appieno la dimensione intraducibile del linguaggio che Wolf sviluppa in questo dizionario ed esplicitarne la connessione con lo spazio del confine, è necessario ricorrere alle posizioni critiche che a partire dagli studi culturali e traduttologici hanno proposto un ripensamento della tradizionale rappresentazione degli atti traduttivi come attraversamenti di frontiere.[9] Come ricorda Polezzi, diversi sono i punti di contatto metaforici tra i processi migratori e la traduzione, incontri che hanno tuttavia una valenza ambigua: «The terrain on which translation encounters migration is […] represented either as a utopian or as a dystopian location – but always one where crucial stakes are placed and played out» (2012, 346). Secondo Emily Apter (2013) il parallelismo tra processi traduttivi e dinamiche di attraversamento dei confini genera la convinzione che in ambito culturale tutto sia traducibile. A suo avviso, questo «translatability assumption» (Apter 2013, 3), eredità del pensiero e della prassi coloniale, occulta i rapporti di forza tra gli spazi culturali che si generano nel corso dei loro incontri:

> I have noticed that "border-crossing" has become such an all-purpose, ubiquitous way of talking about translation that its purchase on the politics of actual borders – whether linguistic or territorial – has been attenuated. (100)

Al contrario, lo spazio del confine possiede un'elevata potenzialità cognitiva, in quanto al suo interno le dinamiche geopolitiche diventano visibili nella loro struttura ineguale. I confini sono, per Apter, luoghi fondamentali per osservare la distribuzione e l'esercizio del potere nel mondo contemporaneo (114). Per questo motivo, alla concettualizzazione dei processi traduttivi come attraversamenti di con-

9 Ricordiamo a riguardo la celebre definizione dei migranti elaborata da Salman Rushdie nel suo saggio *Imaginary Homelands*: «Having been born across the world, we are translated men» (Rushdie 1991, 17).

fini, la studiosa oppone la poetica del *checkpoint*, inteso come momento d'osservazione interno allo spazio di frontiera, essenziale per generare consapevolezza politica:

> Work by a number of artists has proved crucial to understanding how a translational checkpoint may be mobilized as a kind of "anti-border border", […] a critique of the way in which translation theory has used "border-crossing" as a prime metaphor of general equivalence, ready meaning-exchange, and interdisciplinarity. (114)

Da un punto di vista artistico, Apter evidenzia quindi il potenziale critico di pratiche creatrici di conflitti, che evidenziano non la traducibilità, quanto l'intraducibilità degli spazi culturali. Così facendo la studiosa introduce la dimensione poetica degli «untranslatables», intesi come «[a] linguistic form of creative failure» (20). Lo spazio traduttivo così concepito non deriva da analogie, quanto dalle frizioni che evidenziano le tensioni alla base di ogni incontro culturale:

> we see the translation zone defined not as a porous boundary facilitating supranational comity and regimes of general equivalence but as a threshold of untranslatability and political blockade. (114)

A mio avviso, i *falsche freunde* wolfiani possono essere ricondotti agli *untranslatables* di Apter: momenti di stridore all'interno di una scrittura basata su un processo traduttivo continuo e non lineare, dotato di una chiara valenza sovversiva. Qui risiede il contatto tra intraducibilità plurilingue in quanto cifra stilistica e rifiuto delle equivalenze culturali, metaforizzate nell'attraversamento di confini notato da Apter: i *falsche freunde* concretizzano il processo traduttivo nella sua dimensione processuale, evidenziandone gli stridori e i fallimenti. L'intraducibilità stilistica diviene, quindi, il modo attraverso cui la poesia di Wolf dimora nel confine tra più lingue e, allo stesso tempo, lo decostruisce: usando la terminologia di Apter, le *falsche freundschaften* costituiscono un «antiborder border».

Non è un caso, quindi, che la sessione successiva sia ambientata nello spazio di confini reali, concreti, all'interno dei quali prende forma in modo ancora più evidente l'intento politico dell'autrice.

4 Alfabeti al confine

Il secondo ciclo della raccolta sviluppa una riflessione sui confini, sui loro attraversamenti e sui dispositivi di controllo biopolitico nell'ambito dei fenomeni migratori, osservati da una doppia prospettiva: nella prima parte *aliens I: eine insel* risuonano le voci dei circa 12 milioni di immigrati che tra il 1892 e il 1954 nell'isola antistante New

e-ISSN 2499-1562

York, Ellis Island, vennero sottoposti a frettolose visite mediche, dal cui verdetto dipendeva l'ingresso nel Paese (Schmitz 2009). La seconda, *aliens II: liquid life*, si compone di riscritture dei documenti che accompagnano i controlli biometrici delle frontiere contemporanee.

In queste sezioni di *falsche freunde*, dunque, la parola poetica non si attarda lungo la frontiera tra lingue, ma piuttosto nella fisicità di confini reali: coerentemente con quanto affermato da Apter, Wolf si sofferma in questi spazi evidenziando gli scontri che qui si consumano tra forze egemoniche e forze marginali che cercano i loro canali espressivi. A ogni modo, sebbene siano evocate nella loro storicità e contemporaneità, la costruzione di entrambe queste ambientazioni è prettamente linguistica.

In primo luogo apre il ciclo una definizione di dizionario del termine *alien* (Wolf 2009a, 54) di cui, in un climax di estraneità, vengono riferiti i tre significati principali: dall'alterità rispetto al soggetto, codificata nell'aggettivo *strange*, passiamo a quella dell'appartenenza nazionale e culturale, declinata in *foreign*, per giungere fino all'estraneità assoluta di chi dista anni luce dal nostro mondo, l'*extraterrestrial*. L'intero ciclo è quindi una riflessione sulle modalità attraverso cui tale determinazione viene attribuita e sulle conseguenze di tale attribuzione. Presso il confine la parola e l'identità *alien* acquisisce infatti un significato che va oltre la sua definizione di vocabolario: nell'ambito delle verifiche che avvengono all'interno delle frontiere il ruolo occupato dalla lingua è, per Wolf, quello di uno strumento di controllo biopolitico.

In secondo luogo, similmente a *DICHTionary, aliens: eine insel* prende le mosse dalla sovversione di un alfabeto: non si tratta qui della lista normativa di un dizionario, bensì del sistema di lettere usato dai funzionari di Ellis Island per codificare il responso delle visite mediche a cui gli immigrati venivano sottoposti. Sui vestiti di quanti erano sospettati di non essere abbastanza sani per entrare nel Paese venivano disegnate lettere che indicavano le patologie riscontrate o le parti del corpo che presentavano problematiche: X- *suspected mental defect*; B- *back*; C- *conjunctivitis*; G- *goiter* e così via.[10]

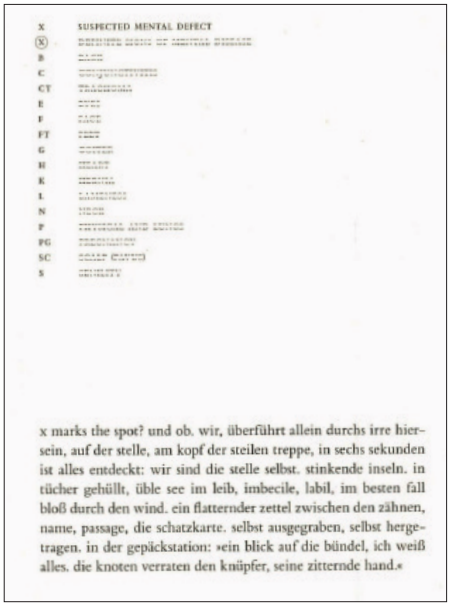
Attorno al perno dell'alfabeto ruota il rapporto oppositivo tra *DICHTionary* e *aliens*: nella dimensione del confine di una semplice let-

10 Come ricorda la citazione che apre il ciclo: «auch auf Ellis Island hatte das Schicksal die Gestalt eines Alphabets. Sanitätsoffiziere untersuchten rasch und zügig die Ankömmlinge und zeichneten denen, die sie für verdächtig hielten, mit Kreide einen Buchstaben auf die Schulter, der für die Krankheit oder das Gebrechen stand, die sie ausgemacht zu haben glaubten» (Wolf 2009a, 55; Anche a Ellis Island il destino aveva le sembianze di un alfabeto. I funzionari sanitari visitavano velocemente i nuovi arrivati e, sui vestiti di quanti reputavano sospetti, segnavano con il gesso una lettera indicante la malattia o il malanno che credevano di aver riconosciuto; trad. dell'Autrice). La citazione è presa dal volume di Georges Perec e Robert Bohr: *Geschichten von Ellis Island oder wie man Amerikaner macht* (1998).

e-ISSN 2499-1562

tera si cristallizza il destino dei soggetti, che vanno a coincidere con la patologia evidenziata. In questo luogo sospeso l'alfabeto esercita un potere biopolitico in relazione ai corpi di chi sta attraversando la frontiera: su questi viene impresso, questi codifica e di questi limita la possibilità di movimento.

Ognuno dei 17 componimenti della sezione è dedicato ad una di queste lettere e alle voci che identifica. Analogamente alla struttura del ciclo precedente, ogni pagina è divisa in due sezioni **[fig. 2]**: in alto troviamo l'elenco di lettere usate dagli ispettori, con le patologie corrispondenti. In basso si snoda nella forma di una prosa poetica la narrazione di un soggetto plurale, che si esprime con il pronome *wir*.


X SUSPECTED MENTAL DEFECT
B
C
CT
E
F
FT
G
H
K
L
N
P
PG
SC
S

x marks the spot? und ob. wir, überführt allein durchs irre hier-
sein, auf der stelle, am kopf der steilen treppe, in sechs sekunden
ist alles entdeckt: wir sind die stelle selbst. stinkende inseln. in
tücher gehüllt, üble see im leib, imbecile, labil, im besten fall
bloß durch den wind. ein flatternder zettel zwischen den zähnen,
name, passage, die schatzkarte. selbst ausgegraben, selbst herge-
tragen. in der gepäckstation: »ein blick auf die bündel, ich weiß
alles. die knoten verraten den knüpfer, seine zitternde hand.«

Figura 2 Prosa poetica *x- suspected mental defect*

Questa voce commenta il verdetto degli ispettori: il *Prosagedicht* prende le mosse dalla patologia riscontrata, in parte confermandola, ma allo stesso tempo rivendicando la complessità della storia e identità dei soggetti patologizzati. Così facendo, Wolf crea delle istantanee di momenti drammatici, sospesi nell'attesa del verdetto dei funzionari: riattraversare l'Atlantico in direzione dell'Europa significava per molti la morte certa, per le famiglie una separazione che non si sarebbe mai conclusa. Allo stesso tempo, si tratta di prose poetiche che possiedono una funzione contronarrativa, poiché sovvertono il discorso dominante codificato nell'alfabeto di Ellis Island.

e-ISSN 2499-1562

Ad aprire il ciclo è la lettera *X*, che identifica un «suspected mental defect» (56):

> x marks the spot? und ob. wir, überführt a allein durchs irre hiersein, auf der stelle, am kopf der steilen treppe, in sechs sekunden ist alles entdeckt: wir sind die stelle selbst. stinkende inseln.
>
> *x marks the spot?* you bet. we are convicted by simply being present, at the drop of a hat, at the top of steep steps, in six seconds everything's revealed: we are the spot itself. rotten islands. (Wolf 2011b, 5)

L'incipit in inglese è un riferimento all'espressione idiomatica con cui sulle mappe, in particolare quelle del tesoro, si indica il luogo dove si trova ciò che si va cercando, segno dalla valenza multipla che il componimento decodifica. La voce collettiva che prende la parola si è messa in viaggio spinta dalla volontà avventurosa di cercare altre possibilità, ossia un tesoro. In virtù di questa ricerca il soggetto *wir* si trova, nel presente narrativo, in cima alle scale che collegano la zona delle visite mediche a quella dove si determinerà il suo futuro.

L'esperienza della traversata, implicita nel termine «überführt» ('trasportati', 'tradotti'), insieme alla condizione presente che vivono i soggetti a Ellis Island, sono totalizzanti: in quell'«irre[s] hiersein» non si cela soltanto la situazione caotica che secondo tutte le testimonianze caratterizzava l'isola,[11] bensì soprattutto la forza di uno stato ontologico, poiché l'individuo sospeso su quelle scale arriva a coincidere totalmente con la sua condizione di immigrato e con la lettera impressa sui suoi vestiti.

E infatti, se la X sembrerebbe poter indicare Ellis Island in quanto isola del tesoro, la terra promessa degli Stati Uniti, la scoperta che aspetta gli individui è affatto diversa. Durante i sei secondi della visita medica si compie una traslazione: il luogo segnato dalla X non è Ellis Island, bensì il corpo degli immigrati, che vengono così reificati. La trasformazione in 'isole puzzolenti' è un riferimento al senso di solitudine provato da questi individui, che in virtù di questo segno vengono separati anche dai loro compagni. Il resto del *Prosagedicht* svela, senza nominarla, l'inumanità del processo descritto:

> in tücher gehüllt, üble see im leib, imbecile, labil, im besten fall bloß durch den wind. ein flatternder zettel zwischen den zähnen, name, passage, die schatzkarte. selbst ausgegraben, selbst her-

11 Ho avuto modo di consultare diverse testimonianze nonché di percorrere lo stesso tragitto previsto per gli esaminati durante una visita all'Immigration Museum di Ellis Island.

> getragen. in der gepäckstation: «ein blick auf die bündel, ich weiß alles. die knoten verraten den knüpfer, seine zitternde hand.»
>
> wrapped in rags, sick sea in the body, imbecile, unstable, at best left to twist in the wind. a fluttering ticket stuck between our teeth, name, passage, the treasure map. we are the treasure, we dug ourselves out. inside the luggage room: "one glance at the bundles and i know it all. the knots reveal who tied them, their trembling hands." (Wolf 2011b, 5)

I legami creati dalle allitterazioni e dalle rime tra «üble see im leib», «imbecile», «labil» evidenziano la trasformazione del corpo attraversato dalla nausea in un segnale di malattia mentale («imbecile», «labil»): nei sei secondi della visita il malessere generato dalla traversata poteva essere scambiato per un ritardo mentale. L'inglese *imbecile*, in rima con «labil», era uno dei termini classificatori dei disturbi psicologici, oggi considerato offensivo.

Nella riga successiva tale patologia viene limitata ironicamente da «im besten fall bloß durch den wind» (letteralmente, nel migliore dei casi solo nel vento), che ha un doppio riferimento. *durch den wind sein* è un'espressione idiomatica che identifica lo stato di confusione o incoerenza che segue un evento traumatico o estremamente faticoso. L'origine di questa espressione è da ricercare nel gergo nautico e qui dipinge su due livelli la terribile esperienza di traversata che gli immigrati hanno appena concluso e che li ha lasciati tremanti, avvolti in teli, ancora in preda alla nausea e, soprattutto, esausti. Questa espressione inoltre sembra suggerire come la X fosse in realtà il minore dei mali, poiché evidenziava unicamente un 'sospetto' di malattia, che non necessariamente determinava il divieto d'accesso al Paese. Al contrario, il *Prosagedicht* successivo, «definite signs of mental disease», si concentra sulla malattia mentale data per certa, il cui codice era una X cerchiata. A differenza della condizione descritta nel primo componimento, quest'ultima comportava, presumibilmente, un respingimento incontrovertibile.

Le righe successive continuano a seguire gli immigrati di Ellis Island nel loro percorso sull'isola: stretto in un telo, solo tra i denti tremanti di freddo e angoscia il soggetto collettivo può portare il pezzo di carta con il permesso di entrata nel Paese, prezioso come una mappa del tesoro.

A questa prima sezione segue la seconda parte del ciclo, *aliens II: liquid life*, che aggiunge un importante tassello nel discorso interpretativo che stiamo compiendo. Con il riferimento al concetto di «modernità liquida» di Zygmunt Bauman ([1999] 2002) Wolf intende riferirsi qui alla condizione di precarietà che subiscono i nostri corpi nel corso dell'attraversamento delle frontiere contemporanee. Al fine di mostrare questo aspetto, l'autrice rielabora nelle nove pagine suc-

e-ISSN 2499-1562

cessive il materiale linguistico che struttura i controlli biometrici, ossia quelli che richiedono la condivisione di dati personali relativi alle proprie funzioni vitali, come il riconoscimento della retina o il rilievo delle impronte digitali. Testi del genere, di cui Wolf stila un elenco in chiusura del volume, sono di primaria importanza nelle strutture di controllo biopolitico che determinano gli spostamenti permessi nella società contemporanea. Sullo sfondo di questa sezione l'autrice evidenzia la superficialità con cui i cittadini delle democrazie occidentali sacrificano *privacy* e libertà sull'altare della sicurezza:

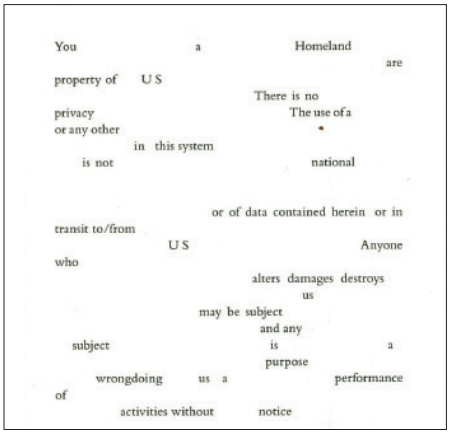
> Mir war dieser Begriff deshalb wichtig, weil, ja weil er sehr gut angebracht ist, auch um die Grenzerfahrung, die wir heute haben, beim Einwandern oder beim Überschreiten der Grenze zu beschreiben. Der Körper [...] ist flüssig geworden, er ist ein Datenpaket, dass [*sic*] uns sozusagen vorausreist und dann mit uns abgeglichen wird, wenn wir die Grenze überschreiten. (Wolf, cit. in Schmitz 2009)

> Questo concetto per me è importante in quanto particolarmente adatto a descrivere anche l'esperienza che viviamo oggi quando immigriamo o attraversiamo confini. Il corpo [...] è diventato liquido, è un pacchetto dati che ci precede, per così dire, e che poi viene confrontato con noi stessi nel momento in cui superiamo il confine. (trad. dell'Autrice)

Le fonti originarie usate da Wolf subiscono cancellature e spostamenti, così che i testi della sezione (tre in inglese, i restanti in tedesco) appaiono frammentati coacervi verbali, a prima lettura privi di ogni contenuto comunicativo. In realtà, lo svuotamento della semantica della lingua allude all'alienazione quotidiana che l'individuo prova di fronte a questo materiale linguistico. Un esempio per tutti è il testo che Wolf rielabora a partire dalla procedura online per la richiesta del visto temporaneo per l'accesso agli Stati Uniti (Wolf 2009a, 82) **[fig. 3]**.

A una lettura attenta, appare chiaro come le diverse parole generino dei nuovi significati, sia attraverso degli accostamenti lineari, sia nei legami che si instaurano nel loro ordine sparso. Così in questo poco materiale testuale riconosciamo: «you are property of US»; «There is no privacy»; «US alters damages destroy us» – notare la contrapposizione tra US e us –, «any subject is a wrongdoing».

L'accostamento delle due sezioni di cui si compone il ciclo *aliens* risulta particolarmente significativo. I controlli medici subiti da quanti attraversavano l'Atlantico, nella loro dimensione disumana che Wolf sempre sottolinea, rivelano analogie con la nostra esperienza contemporanea, quotidiana e perciò normalizzata. In primo luogo, notiamo come il confine delimitabile di Ellis Island oggi sia più perva-


You a Homeland
are
property of U S
There is no
privacy The use of a
or any other
in this system
is not national

or of data contained herein or in
transit to/from
U S Anyone
who
alters damages destroys
us
may be subject
and any
subject is a
purpose
wrongdoing us a performance
of
activities without notice

Figura 3 Ottavo testo della sezione *aliens II: liquid life*

sivo: se possiede ancora una dimensione materiale esso compare sui nostri schermi come *pop-up*. A differenza degli *aliens* dell'isola newyorkese l'individuo contemporaneo è sottoposto di continuo a controlli che accetta di buon grado, spinto dalla paranoia di sicurezza che caratterizza la società contemporanea. Non si tratta di un'esperienza eccezionale, bensì della normalità per moltissimi individui, scotto da pagare per la libertà di transito globale.

Questo immaginario del rapporto tra confine e corpo che *aliens* costruisce è ancor più pregnante se osservato a partire dalla prospettiva teorica della *postmigrantische Gesellschaft*, elaborata recentemente da Erol Yildiz e Marc Hill (2014).[12] Attraverso questo paradigma gli studiosi suggeriscono una nuova concezione del fenomeno migratorio, che rifiuta la sua delimitazione temporale, sociale e spaziale, e ne riconosce invece il ruolo di esperienza costituiva delle società contemporanee (2014, 17-22). Le dinamiche migratorie riguardano oggi ogni singolo individuo e non soltanto alcuni strati della popolazione (ovvero i migranti):

12 Gli studiosi si sono ispirati al concetto di «postmigrantisches Theater» di Shermin Langhoff, direttrice artistica del teatro berlinese Ballhaus Naunynstraße. Questo il suo obiettivo estetico: «[Es] geht […] um Geschichten und Perspektiven derer, die selbst nicht migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen. Darüber hinaus steht "postmigrantisch" in unserem globalisierten, vor allem urbanen Leben für den gesamten gemeinsamen Raum der Diversität jenseits von Herkunft» (Langhoff 2011; Si tratta […] di storie e prospettive di quanti, pur non essendo mai immigrati in prima persona, dispongono di questo trascorso di migrazione come sapere personale e memoria collettiva. Inoltre il "postmigratorio" identifica nelle nostre vite globalizzate e soprattutto urbane l'intero spazio collettivo della diversità oltre il concetto di origine; trad. dell'Autrice).

> Denn längst leben wir in einer postmigrantischen Gesellschaft, die überall und dauerhaft von den Erfahrungen und Wirkungen des Kommens, Gehens und Bleibens geprägt ist. In den etablierten Diskursen, die um «Einwanderung» und «Integration» kreisen, rangiert Migration jedoch noch immer als gesondertes Problem, so als hätte eine im Gegensatz dazu gedachte, wie selbstverständlich als national und weiß geltende «Mehrheitsgesellschaft» damit nichts zu tun. (Römhild 2014, 37)

> Ormai è da lungo tempo che viviamo in una società postmigratoria, caratterizzata ovunque e ininterrottamente dalle esperienze e dagli esiti del partire, dell'arrivare e del restare. Nei discorsi ufficiali che ruotano attorno a «immigrazione» e «integrazione» il fenomeno migratorio compare ancora come un problema a sé stante, come se non avesse nulla a che fare con quella «società maggioritaria» che, proprio in contrapposizione a esso, viene pensata come implicitamente nazionale e bianca. (trad. dell'Autrice)

In relazione a *falsche freunde*, quindi, possiamo concludere che in virtù della centralità dell'esperienza di transito e migrazione all'interno delle società occidentali, descrivibili in termini di costellazione 'postmigratoria', il confine costituisce la postazione privilegiata per sviluppare una riflessione sulla contemporaneità globale, sulle dinamiche di potere che qui si esercitano, sugli strumenti disponibili per riconoscerle e per sovvertirle.

5 Conclusioni

Nella raccolta *falsche freunde* la poetica di Wolf dimora nella dimensione del *checkpoint*, tra lingue in *DICHTionary*, geopolitico in *aliens*.

A ben guardare, la doppia dimensione liminale che abita questa poesia è sempre interna alla lingua stessa, che qui rivela la sua natura ambigua. Essa è strumento di oppressione e mantenimento dello status quo, ma anche luogo in cui identità marginali possono sviluppare contronarrazioni, nel momento in cui vengono rifiutati i suoi usi normativi: del dizionario, che parte da un presupposto di netta divisione tra le lingue, delle culture e nazioni che gli idiomi rappresentano e dell'alfabeto di Ellis Island, produttore di *aliens*.

È infatti nel linguaggio poetico «transligual» che Wolf intende esprimere il contrasto tra la contemporanea eterogeneità culturale delle società occidentali (soprattutto di quella tedesca) e le forze politico-sociali che ne rifiutano il riconoscimento:

> Ich erinnere beispielsweise nur daran, wie der Bundesvorsitzende der FDP […] die Brötchenbestellung in gebrochenem Deutsch beim Bäcker mit mangelnder Rechtschaffenheit oder gar Illegalität in Verbindung bringt. Dass immer öfter Politiker aller Parteien mit solch zündelnden Verknüpfungen öffentlich diesem Sprachdenken Vorschub leisten, lässt für die Zukunft nichts Gutes ahnen. (Wolf 2018)

> Vorrei soltanto ricordare che il presidente federale dell'FDP [*Freie Demokratische Partei*, Partito Liberale Democratico] […] associa chi ordina il pane in un tedesco imperfetto alla disonestà, se non addirittura all'illegalità. Il fatto che sempre più politici di tutti i partiti alimentino pubblicamente questo pensiero linguistico non lascia sperare nulla di buono. (trad. dell'Autrice)

In tale cornice, il plurilinguismo rappresenta una delle espressioni più evidenti della già esistente costellazione transculturale delle società occidentali, che non viene soltanto negata da alcune posizioni politiche, ma persino criminalizzata. Si tratta, al contrario, di un'esperienza di socializzazione che ormai riguarda l'integrità della popolazione, anche di chi non sia un parlante plurilingue:

> Wir leben in einer Welt, […] in der unterbrochene Vergangenheiten und diasporische Zukünfte zu grundlegenden Erfahrungen gehören. Damit einhergeht die Ausbildung verschiedenster Sprachkompetenzen –von fließender Mehrsprachigkeit übers Holpern der Lernsprachen zu Kiez-Kreol oder fröhlich brokener Literatursprache. Immer mehr Menschen wachsen polyglott auf. Andererseits navigieren auch solche Menschen, deren Alltag einsprachig bleibt, zunehmend heterogene linguistische Zonen und lernen, auf Verstehen und Nichtverstehen sprachlich zu reagieren – nicht nur mit Unverständnis. (Wolf 2018)

> Viviamo in un mondo […] in cui passati interrotti e futuri diasporici appartengono alle esperienze fondamentali. Ciò implica anche lo sviluppo delle competenze linguistiche più disparate – a partire dal fluente plurilinguismo passando per il balbettio nella lingua che si sta apprendendo, fino al creolo del Kiez [quartiere, soprattutto di Berlino] o alla lingua letteraria allegramente *broken*. Sempre più persone crescono poliglotte. Dall'altra parte anche chi vive in una quotidianità prevalentemente monolingue naviga zone linguistiche sempre più eterogenee e impara a reagire nella lingua a situazioni di comprensione e di incomprensione – e non solo generando malintesi. (trad. dell'Autrice)

e-ISSN 2499-1562

Come si può intuire, l'autrice vede nelle esperienze diasporiche non un'eccezione, bensì la regola delle società contemporanee: analogamente alla continuità che Wolf traccia tra i controlli presso i confini di Ellis Island e quelli odierni, anche qui l'autrice parte da una prospettiva 'postmigratoria' sul contemporaneo, dove dinamiche che un tempo riguardavano soltanto una parte della popolazione oggi interessano lo spazio sociale nella sua totalità.

Com'è chiaro dal riferimento al linguaggio politico, la poesia di Wolf vuole essere lo strumento espressivo di quelle forze e identità progressiste che contrastano le misure e posizioni culturalmente conservatrici. Il legame qui tracciato tra discorso culturale e prassi politica è presente, a mio avviso, anche nella dimensione poetica di *aliens*, presso le frontiere concrete di Ellis Island e dei *checkpoint* contemporanei. Ciò è evidente nella scelta terminologica compiuta da Wolf: il concetto codificato in *alien* è infatti del tutto diverso da quanto denotato dall'espressione *fremd*, termine che attraversa molta letteratura contemporanea dedicata all'alterità e alla sua costruzione. Se nella tradizione letteraria recente il *Fremde* è arrivato a indicare un'estraneità soprattutto esistenziale, psicologica e culturale, l'inglese *alien* definisce nella cornice di Ellis Island un'alterità prodotta da dispositivi di controllo, che, a loro volta, sono inseribili in costellazioni economiche e geopolitiche ben riconoscibili e direttamente legate all'esistenza dei confini tra gli Stati nazionali.[13] At-

13 La distinzione fra *Eigene* e *Fremde* e l'analisi della costruzione testuale di queste due dimensioni è alla base della categoria dell'interculturalità: in ambito letterario, Hofmann (2006) distingue tre sfaccettature semantiche della *Fremdheit* tedesca, che declina riferendosi alle possibili traduzioni in altre lingue. La prima accezione riguarda un'alterità topografica: «Fremd ist, was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt. Hier ist also ein topografischer Aspekt entscheidend […]. Fremdheitserfahrungen haben also zu tun mit dem Auszug aus der vertrauten Umgebung, mit Reise, Eroberung. Der „Fremde" in diesem Sinne ist der von weit her Kommende» (*Fremd* ['estraneo', 'alieno', 'sconosciuto'] è ciò che si trova al di fuori dell'ambito del proprio. In questo caso l'aspetto decisivo è di stampo topografico […]. Le esperienze dell'estraneo hanno a che fare, quindi, con l'uscita dall'ambiente familiare, con il viaggio, con la conquista. In quest'accezione, 'l'estraneo' è chi viene da lontano; trad. dell'Autrice). A quest'accezione corrisponde l'inglese *foreigner*. Esiste poi una *Fremdheit* che deriva dall'assenza di familiarità, «Fremd ist, was von fremder Art ist und als fremdartig gilt. Hier erscheint das Fremde als das Unvertraute, als das, was in seiner Erscheinung und möglicherweise auch in seinem „Wesen" als grundsätzlich verschieden von dem Subjekt betrachtet wird, von dem die Bestimmung ausgeht» (Il *fremd* è quanto appartiene a una tipologia diversa e viene percepito come inconsueto. Qui il *fremd* è lo sconosciuto, ciò che nel suo aspetto esteriore e in certi casi anche nella sua 'essenza' è considerato sostanzialmente diverso dal soggetto che formula la definizione; trad. dell'Autrice). Questa seconda accezione corrisponde all'inglese *strange*, ha un carattere relazionale (si è sempre *fremd* per qualcun altro) e determina, per converso, lo spazio dell'*Eigene*: si tratta della dicotomia che, secondo Hofmann, è alla base dell'ermeneutica interculturale, con cui analizzare la produzione artistica dedicata alla pluralizzazione culturale e all'alterità. Una terza accezione, su cui lo studioso non si sofferma, costituisce, a mio avviso, la dimensione scelta da Wolf: «Fremdheit ist was einem anderen gehört, wo-

e-ISSN 2499-1562

traverso la sovversione dell'alfabeto dei funzionari e del linguaggio automatizzato dei controlli biometrici, Wolf cristallizza il momento in cui il soggetto viene trasformato in *alien*. Tale identità viene creata presso il confine, non si tratta di un'estraneità connaturata all'individuo, un'esperienza esistenziale inscritta nella sua posizione di straniero in una cultura che non gli appartiene, quanto dell'effetto di misure di controllo biopolitico esercitato sui corpi e sulla loro libertà di movimento. In effetti, riferendosi al potenziale politico della propria scrittura, Wolf insiste che la poesia 'translingue' possa sprigionare «[e]in Zittern zwischen den Zeilen der Nationalsprachen» (Wolf 2018), un 'tremore tra le righe delle lingue nazionali'. A questa poetica Wolf riconosce la potenzialità di incrinare la dimensione delle «Nationalsprachen» e non solo delle lingue intese nella loro funzione comunicativa o performativa: poiché è collegata alla determinazione identitaria dell'individuo in termini di appartenenza a uno Stato o a uno spazio culturale, la dimensione linguistica è, per Wolf, intrinsecamente politica.

Per concludere, all'interno della tradizione in cui l'assegnazione del Chamisso-Preis in parte la colloca e a cui abbiamo brevemente accennato nell'introduzione, Wolf costituisce senza dubbio una voce artistica innovativa. Nel suo stile poetico *translingual* e intraducibile intende dare voce a una società costruita sull'esperienza della migrazione e del transito (*postmigrantisch*), scegliendo come prospettiva privilegiata quella del confine. Ciò le permette di elaborare la tematica dell'alterità dal punto di vista politico e non culturale, diversamente dalla tradizione maggiormente in voga nella letteratura di lingua tedesca contemporanea. A mio avviso, si tratta di un'interessante variazione su temi che nel quadro letterario odierno risultano ancora assolutamente attuali e centrali, variazione che così si può sintetizzare: «Dass man zuerst von Dichotomien sprechen muss, von den Grenzen. Dass diese Dichotomien im selben Atemzug aufgelöst werden» (Wolf 2009b, 11; Bisogna parlare prima delle dicotomie, del confine. E nello stesso istante queste dicotomie vengono attivate; trad. dell'Autrice).

bei in diesem Verständnis auch der Aspekt der Nationalität eine wichtige Rolle spielen kann» («La *Fremdheit* ['estraneità'] è ciò che appartiene a un altro, laddove in questa concezione anche l'aspetto della nazionalità può assumere un ruolo importante; trad. dell'Autrice). A questo significato del termine Hofmann associa proprio l'inglese *alien* (2006, 14-15). È interessante notare come nella sua prima raccolta *kochanie, ich habe brot gekauft*, dove la dimensione politica è quasi completamente assente e non vi è traccia di sperimentazione plurilingue, Wolf evochi la categoria della *Fremdheit* nel secondo significato declinato da Hofmann.

e-ISSN 2499-1562

Bibliografia

Ackermann, I. (1985). «Tendenzen in der Ausländerliteratur 1985». Evangelische Akademie Iserlohn (Hrsg.), *Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn vom 10. bis 12.5.1985*. Iserlohn: Evangelische Akademie, 32-43.

Ackermann, I. (2004). «Der Chamisso-Preis und der Literaturkanon». Durzak, M.; Nilüfer, K. (Hrsgg), *Die andere Deutsche Literatur. Istanbuler Vorträge*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 47-51.

Apter, E. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London; New York: Verso.

Avasilichioaei, O.; Carr, A.; Majzels, R.; Moure, E. (2007). *Translating Translating Montreal: Words on Translations/Works Through Translation*. Montreal: Pressdust.

Bauman, Z. [1999] (2002). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza.

Brezsny, Z. (2017). «Conversation Smudging: Sophie Seita on Translating Uljana Wolf». *Bomb Magazine*. `https://bombmagazine.org/articles/conversation-smudging-sophie-seita-on-translating-uljana-wolf/`.

Chiellino, G.C. (2000). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler.

Esselborn, K. (2004). «Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Förderung von Migrationsliteratur». Schenk, K.; Todorow, A.; Tvrdík, M. (Hrsgg), *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen; Basel: Francke, 317-25.

Gebauer, M. (2019). «Postmonolingual Struggles and the Poetry of Uljana Wolf». Schramm, M.; Petersen, A.R.; Wiegand, F. (eds), *Reframing Migration, Diversity and the Arts: The Postmigrant Condition*. London: Routledge, 170-92.

Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: Fink.

Kegelmann, R. (2010). «Türöffner oder Etikettierung? Der Adelbert-von-Chamisso-Preis und dessen Wirkung in der Öffentlichkeit». Grimm-Hamen, S.; Willmann, F. (Hrsgg), *Die Kunst geht auch nach Brot! Wahrnehmung und Wertschätzung von Literatur*. Berlin: Frank & Timme, 13-28.

Kimmich, D.; Schahadat, S. (Hrsg.) (2012). *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript.

Langhoff, S. (2011). «Die Herkunft spielt keine Rolle. "Postmigrantisches" Theater im Ballhaus Naunynstraße». *Bundeszentrale für politische Bildung*. `http://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/60135/interview-mit-shermin-langhoff?p=all`.

Metz, C. (2018). *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Fischer.

Occhini, B. (forthcoming). «„Es [ist] offenbar leichter, einen neuen Staat als eine neue Literatur zu gründen". Der Adelbert-von-Chamisso-Preis als Konsekrationsinstanz». Jürgensen, C.; Weixler, A. (Hrsgg), *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*. Stuttgart: Metzler.

Pabis, E. (2018). «Nach und jenseits der ›Chamisso-Literatur‹. Herausforderungen und Perspektiven der Erforschung deutschsprachiger Gegenwartsliteraturen im Kontext aktueller Migrationsphänomene». *ZiG. Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik*, 9(2), 191-210. `https://doi.org/10.14361/zig-2018-090214`.

Perec, G.; Bober, R. (1998). *Geschichten von Ellis Island oder Wie man Amerikaner macht*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Polezzi, L. (2012). «Translation and Migration». *Translation Studies*, 5(3), 346-57. https://doi.org/10.1080/14781700.2012.701943.

Römhild, R. (2014). «Jenseits ethnischer Grenzen. Für eine postmigrantische Kultur- und Gesellschaftsforschung». Yildiz, Hill 2014, 37-48.

Rushdie, S. (1991). «Imaginary Homelands». *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books, 9-21.

Schmitz, M. (2009). «Alphabet der Irrtümer. Uljana Wolf: „falsche freunde. Gedichte“». *Deutschlandfunk*. https://www.deutschlandfunk.de/alphabet-der-irrtuemer.700.de.html?dram:article_id=84372.

Weinrich, H. (2008). «Ein Rinnsal, das Fluss und Strom werden wollte. Zur Vorgeschichte des Adelbert-von-Chamisso-Preises». Pörksen, U.; Busch, B. (Hrsgg), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland*. Göttingen: Wallstein, 10-29.

Wolf, U. (2005). *kochanie ich habe brot gekauft. Gedichte*. Idstein: kookbooks.

Wolf, U. (2009a). *falsche freunde. Gedichte*. Idstein: kookbooks.

Wolf, U. (2009b). *Box Office*. München: Stiftung Lyrik-Kabinett.

Wolf, U. (2011a). *False Friends*. Trans. by S. Bernofsky. New York: Ugly Duckling Presse.

Wolf, U. (2011b). *Aliens: An Island*. Transl. by M. Zobel. New York: Belladonna.

Wolf, U. (2013). *meine schönste lengevitch. Gedichte*. Berlin: kookbooks.

Wolf, U. (2016). «Translantische Tapisserien. Zu Erín Moures ‚O Cadoiro‘ und zum Übersetzen mehrsprachiger Lyrik». *Merkur*, 70(8), 88-93.

Wolf, U. (2018). «Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden». *Stadtsprachen*. https://stadtsprachen.de/text/wovon-wir-reden-wenn-wir-von-mehrsprachiger-lyrik-reden.

Yildiz, E.; Hill, M. (Hrsgg) (2014). *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript.

Yildiz, E. (2014). «Postmigrantische Perspektiven. Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit». Yildiz, Hill 2014, 19-36.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Vergangenheitsbewältigung und Migrationswahrnehmung in Zafer Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft* Zur Entstehung einer Autorschaft

Gabriella Pelloni
Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract The present article analyses the novel *Gefährliche Verwandtschaft* by German-Turkish writer Zafer Şenocak. It aims to reconstruct the author's perspective on debates on migration and integration and to show in which way this affects the genesis of authorship represented in the novel. According to the thesis presented in this article, *Gefährliche Verwandtschaft* is first of all a novel about identity politics in newly reunited Germany. As a result, it also deals with historical perceptions and interpretations of the past. This goes to show that the value of the novel lies in its provocative questioning of memory culture and politics in Germany in the 1990s and of the consequences of an increasingly institutionalized and ritualized remembrance of National Socialism for the perception of migration.

Keywords Zafer Senocak. Dangerous Kinship. German-Turkish Literature. Migration. Struggle to overcome the past.

Inhaltsverzeichnis 1 Zafer Şenocak. – 2 Der Roman *Gefährliche Verwandtschaft*. – 3 „Schrebergärtner des Bewusstseins". – 4 Schuld vs. Sünde, Trauer vs. Betroffenheit. – 5 Eine „prothesenartige" Identität. – 6 „Man kann nur durch Erinnerung erkennen".

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-07-02
Accepted 2020-09-07
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Pelloni, G. (2020). "Vergangenheitsbewältigung und Migrationswahrnehmung in Zafer Şenocaks Roman *Gefährliche Verwandtschaft*. Zur Entstehung einer Autorschaft". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 143-158.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/007

1 Zafer Şenocak

In diesem Beitrag wird der Roman *Gefährliche Verwandtschaft*[1] des deutsch-türkischen Schriftsteller Zafer Şenocak unter die Lupe genommen, und zwar mit dem Ziel, die darin vertretene Sichtweise in Debatten um Migration und Integration zu rekonstruieren und die damit verbundene Geburt einer Autorschaft grundsätzlich zu befragen, die auf alternativen Deutungen der Gegenwart gründet. Zafer Şenocak (1961-) gehört zu den bekanntesten Autoren, die türkisch-deutsche Geschichts- und Erinnerungskonstellationen literarisch reflektieren.[2] 1961 in Ankara geboren, ging er 1970 mit seinen Eltern nach München. 1983 veröffentlichte er seinen ersten Lyrikband *Elektrisches Blau*. Seit 1990 ist er auch essayistisch tätig und schreibt für große Tageszeitungen.[3] In seinen Essays und journalistischen Beiträgen tritt Şenocak als Intellektueller auf, der durch die Vermittlung von Wissen und neuen Sichtweisen in Debatten um Migration interveniert. Sein dichterisches Werk, das neben Lyrik auch Romane und Erzählungen umfasst, greift aktuelle gesellschaftliche Konflikte und Kontroversen auf und nimmt Identitätszuschreibungen, Festlegungen des sogenannten Fremden und blinde Flecke des eigenen Selbstverständnisses so in den Blick, dass Funktionen kulturellen Zuschreibungs- und Abgrenzungsmechanismen demaskiert werden. Bekanntlich hinterfragt Şenocak die Assimilationsinstanz kritisch und pflegt in diesem Sinne auch eine literarische Mehrsprachigkeit. Zugleich wehrt er sich vehement gegen orientalisierende Rezeptionserwartungen und entwickelt eigene Schreibweisen als Gegenstrategie.

Gefährliche Verwandtschaft gehört zu Şenocaks früher Roman-Produktion,[4] die postmodernes Erzählverfahren wie die Destruktion kohärenter Erzählinstanzen mit der Entgrenzung von Körperlichkeit und Identitätszuschreibungen verbindet. Obwohl der Text über die Gegenwartsbezüge ausgeht und die Gegenwartsdiagnose mit einer transnationalen Vergangenheitsdeutung verbindet, ist *Gefährliche Verwandtschaft* kein historischer Roman, wohl eher ein Roman über Identitätspolitiken im neu vereinten Deutschland, der als solcher auch historische Wahrnehmungsweisen und Vergangenheitsdeutungen in

1 Der Roman, der 1998 erschien, erlebte 2013 und 2016 zwei weiteren Auflagen. Zitiert wird hier aus der dritten Auflage.

2 Zu Şenocak liegt bereits eine Monographie vor, die sein Gesamtwerk unter die Lupe nimmt (Cheesman, Yeşilada 2003).

3 Şenocaks essayistische Produktion, die um interkulturelle Fragestellungen kreist, umfasst inzwischen fünf Sammlungen: *Atlas des tropischen Deutschland* (1992), *War Hitler Araber?* (1994), *Zungenentfernung* (2001), *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch* (2006), *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (2011).

4 Zusammen mit den Romanen *Der Mann im Unterhemd* (1995), *Die Prärie* (1997) und *Der Erottomane* (1999) bildet *Gefährliche Verwandtschaft* eine Tetralogie.

den Blick nimmt. Ein besonderer Wert des Werkes liegt in der provokativen Hinterfragung der Debatten über Erinnerungskultur und -politik im Deutschland der 90er Jahre, sowie in der polyperspektivischen Reflexion über die Konsequenzen einer gesellschaftlich wie institutionell etablierter Erinnerung an den Nationalsozialismus für die Wahrnehmung von Migration. Damit verbunden ist die Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner eigenen, auf einer problematischen Herkunft gründenden Identität, die ebenfalls Gegenstand der vorliegenden Betrachtung ist.

2 Der Roman *Gefährliche Verwandtschaft*

Der Roman *Gefährliche Verwandtschaft* erteilt der Vorstellung eines in sich geschlossenen Werkes mit kohärenten Handlungssträngen eine Absage: zusammengesetzt aus zahlreichen Kurzkapiteln, die in sich auch wieder verdichtete Einheiten bilden, wirkt der Roman als ein Textgeflecht, das wiederum Teil weiterer Vernetzungen mit anderen Prosawerken Şenocaks ist. Der Protagonist ist der Schriftsteller Sasha Muhteschem, wiederkehrende Erzählinstanz anderer Romane und Erzählungen. Der Roman zeichnet sich allerdings durch die konkrete historische Verortung in Berlin zu Beginn der 90er Jahre aus. Reagiert wird auf ein neues deutsches Selbstverständnis nach der Wende sowie auf Migrationsdebatten nach den Brandanschlägen in Ausländerwohnheimen und Gewaltakten gegen Migranten. Der Ausgangspunkt der Handlung, die Rückkehr des Erzählers und Protagonisten aus den USA, wo er sich während der Wende als *Writer in Residence* aufhielt, ist als Ortwechsel signifikant für die folgende Beobachtungsperspektive und ermöglicht die charakteristische kritisch-lakonische Haltung Sashas zu den aktuellen deutschen Verhältnissen.

Im Roman verflechten sich zwei narrative Ebenen: zum einen die von Sashas beobachtete und kommentierte Gegenwart, zum anderen Sashas Familiengeschichte, durch die eine deutsch-türkisch-jüdische Geschichte modelliert wird, die auch auf das Familiengeheimnis, die Involvierung des türkischen Großvaters in Deportationen von Armeniern, verweist. Das auf der Gegenwartsebene dargestellte neue gesellschaftliche Selbstverständnis, das wesentlich um ein neues deutsches Identitätsverständnis kreist, überlagert sich somit mit einer historischen Tiefendimension. Denn zeitlich fällt Sashas Zeit in Berlin mit dem Tod seiner Eltern zusammen, die, obwohl früh geschieden, gemeinsam bei einem Autounfall sterben. Damit rückt Sashas familiäre Herkunft in den Blickpunkt, denn Sasha erbt nun das Haus seiner Mutter in München und einen silbernen Kasten mit tagebuchartigen Notizen seines Großvaters väterlicherseits. Dieses Erbe dient als immediater Anlass, sich mit seiner eigenen Familiengeschichte aus-

e-ISSN 2499-1562

einanderzusetzen:[5] Seine Mutter, die deutsch-jüdischer Herkunft ist, floh mit ihren Eltern vor dem Nazi-Regime in das Istanbuler Exil, wo sie ihren zukünftigen türkischen Mann kennenlernte. Die Familiengeschichte väterlicherseits ist stark durch den Großvater bestimmt, der wahrscheinlich als Agent für Atatürk arbeitete und die junge türkische Republik unterstützte. Darüber hinaus vermutet Sasha, dass er am Genozid der Armenier beteiligt war.[6] Aufschlüsse hierüber glaubt er in den Notizen des Tagebuchs zu finden. Da diese Notizen aber durch den Gebrauch der arabischen und kyrillischen Schrift und die Verwendung des Türkischen und des Russischen mehrmals kodiert sind, ist Sasha ein eigener Zugang zunächst verwehrt. Wenn er sich nach langem Hinzögern endlich entscheidet, die Notizen übersetzen zu lassen, findet der Leser nur eine kurze Tagebuchpassage zitiert, in der Großvater den Unterschied zwischen Schuld und Sünde reflektiert. Ab diesem bestimmten Punkt wird der Handlungsstrang abgebrochen. Die Auseinandersetzung mit der eigenen „Geschichte von Opfern und Tätern", die auch von Brüchen und Tabuisierungen innerhalb des Familiengedächtnissen gekennzeichnet ist, führt somit keineswegs zur faktischen Aufklärung der Schuld des Großvaters. Es schließen sich stattdessen Beobachtungen zu aktuellen gesellschaftlichen Themen und zum Berlin der Nachwendezeit, Interviews und weitere kurze Texte an.[7] In den Blick genommen werden dann auch Sashas journalistische Beiträge, die Stimmen der Migranten in Deutschland thematisieren. Die kritische Hinterfragung der Assimilationsinstanz, die hier zu Wort kommt, wirkt als impliziter Kommentar zu bundesrepublikanischen Integrations- und Migrationsdebatten. Erst am Ende des Romans rückt die Familiengeschichte wieder in den Fokus. Sasha hat mittlerweile beschlossen, die Geschichte seines Großvaters als Stoff für seinen ersten Roman zu verwenden:

> Ich hatte längst beschlossen, das Leben meines Großvaters nicht zu rekonstruieren, sondern zu erfinden. (Şenocak 2016, 38)

Mit dem von Sasha präsentierten Entwurf eines möglichen Endes für seinen Roman kommt auch *Gefährliche Verwandtschaft* zum Abschluss: Erzählt wird vom Freitod des Großvaters, der sich in eine Armenierin verliebte und zugleich von den Deportationen materiell profitierte. Mit Sashas Entscheidung für die literarisch-fiktive Darstellung

5 Die Frage der Herkunft im Roman in Bezug auf die Problematik der Identität ist besonders bei Hall (2003) und bei Stürmer (2017) ein Thema.

6 Zum Thema des Genozids an den Armeniern und des jüdischen und armenischen Gedächtnisses im Roman und im deutsch-türkischen Diskurs vgl. vor allem Prinz 2015 und Hofmann 2013.

7 Auf die raffinierte narratologische Komposition des Romans geht vor allem McGowan (2011) ein.

ist zugleich die Geburt des Autors verbunden. Die Entwicklung eigener Autorschaft erfolgt über die Verwandlung der eigenen Familiengeschichte in einen literarischen Stoff, was für Sasha zugleich die Überwindung einer längeren Schreibblockade bedeutet. Wie sehr der Roman die Frage nach Autorschaft mitreflektiert, wird noch einmal deutlich, wenn man den Text von Schluss her betrachtet: Das Ende vom Roman *Gefährliche Verwandtschaft* bildet Sashas vorgestelltes, fingiertes Ende seines Romans über den Großvater. Deutlich zeigt sich hier ein Schreibverfahren, das nicht so sehr die geschichtliche Darstellung fiktiv überformt, sondern insofern historisch geprägt ist, als das in den Archiven gesammelte Material die literarische Kreation begleitet, prüft und eventuell korrigiert:

> Ich […] musste sammeln, während ich schöpferisch tätig war. Mit dem gesammelten Material wollte ich meine Kreationen kritisch hinterfragen, wenn nötig korrigieren. (Şenocak 2016, 52)

3 „Schrebergärtner des Bewusstseins“

Der Geschlossenheit des Werkes und der Erzählinstanz wirkt die Montage der Texte entgegen: die Einführung ständig neuer Kapitel wirft oft Fragen nach dem Status des Erzählers, da es an vielen Stellen in der Schwebe bleibt, ob tatsächlich Sasha oder eine andere Instanz sich äußert, die sich auf der Grenze zwischen intratextueller Handlungsebene und metatextueller Kommentarebene bewegt. Die Unbestimmtbarkeit der Erzählinstanzen, die eine klare Einordnung der einzelnen Passagen verweigert, ist mit einer selbstreflexiven Schreibverfahren verbunden, das die Verflechtung zwischen literarischer Fiktion und kommentierend-essayistischer Darstellung bedingt. Der Wechsel zwischen Darstellungsformen, die auch abrupte Übergänge zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Schreiben zulässt, bedeutet nicht nur eine radikale Irritation von Gattungsgrenzen, sondern eröffnet auch die Möglichkeit, ansonsten unabhängig voneinander behandelte Kategorien aufeinander zu beziehen und neue Sinnzusammenhänge zu kreieren.

Besondere Brisanz gewinnen in diesem Kontext Sashas Beobachtungen über die Entstehung eines neuen deutschen Kollektivgefühls nach der Wende. Im kritisch-distanziertem Ton ironisiert der Protagonist über die sogenannte „Elite der Erinnerung“, die in Deutschland der 90er Jahre die Narration der historischen Ereignisse übernimmt und somit festlegt, wer zur sogenannten „Schicksalsgemeinschaft“ gehört und wer hingegen die Außenseiter sind. Damit schreibt sich der Protagonist die Rolle des außenstehenden Beobachters der neuen Inklusions- und Exklusionsdynamiken der Nachwendezeit zu, als deren paradigmatisches Zentrum die wiedervereinte Hauptstadt fungiert:

e-ISSN 2499-1562

> Es muss etwas Außergewöhnliches geschehen, damit Menschen zusammenrücken. Wenn etwas Außergewöhnliches geschehen ist, sei es eine Katastrophe oder ein historisches Ereignis, haben viele plötzlich das Gefühl, auf dieses Ereignis hin gelegt zu haben. Sie interpretieren das Ereignis als schicksalhaft. Das ist etwas ganz anderes, als das Schicksal anderer nachzulesen. Man ist unmittelbarer Teil eines Projekts, man ist Teilhaber. Man kann nicht unbeteiligt sein. Und was passiert, wenn man ein solches Ereignis verpasst hat? Man ist ein Fremder. Erst jetzt versteht man, was es heißt, ein Fremder zu sein. […]
>
> Als ich in Berlin ankam, war alles vorbei, von der Stimmung der Wende nichts mehr übrig. Man sprach darüber wie ein historisches Ereignis, das bereits in ferner Vergangenheit lag. Die Mauerreste waren eine touristische Attraktion, Mauersteine eine Beute der Souvenirhändler. Ich hatte also das historische Ereignis verpasst. Gehörte ich noch hierher? Es half mir nicht weiter, dass es nicht wenigen so erging wie mir. In Berlin sind die Außenseiter immer stark gewesen. Die Elite der Erinnerung, die Eingeweihten, die Schicksalsgemeinschaft ist hier mehr als anderswo daran gewöhnt, dass Außenstehende dazugehören wollen (Şenocak 2016, 120-1)

Die Spannung zwischen gesellschaftlichen bzw. institutionellen Sinnkonstruktionen und persönliche Gegenwarts- und Vergangenheitsdeutung spitzt sich im Roman mit der Frage nach einer Wahrnehmung der Gegenwart jenseits bestehender Muster von Vergangenheitsbewältigung zu. Damit wird ein typisches Phänomen bundesrepublikanischer Gedächtnisbildung aufgegriffen, das zentrales Thema eines Essays mit dem Titel *Schrebergärtner des Bewusstseins. Über Schuld und Unschuld der Deutschen* ist, der in der Essay-Sammlung *Atlas des tropischen Deutschlands* erschienen ist.[8] Der Beitrag hinterfragt die Bedeutung von Schuld für die Analyse von Geschichte sowie für ein gegenwärtiges gesellschaftliches Selbstverständnis. Kritisiert wird eine historische Wahrnehmungsweise, die Geschichte als „Synonym für Schuld" begreift, das „Prädikat Schuld" reproduziert und so aktuelle Debatten dominiert:

> Fragen nach den Schuldigen beschäftigen die Deutschen unentwegt. Wer ist schuld an der DDR-Vergangenheit, wer ist schuld am Völkermord an den Juden, an den Sinti und Roma, an den Kriegstoten des zweiten Weltkrieges? Wer war schuld daran, dass der Erste Weltkrieg verloren wurde. (Şenocak 1993, 31)

8 Zitiert wird hier aus der 2. Auflage, die 1993 erschienen ist. Die erste Auflage ist 1992 publiziert worden. Viele der hier behandelten Themen, u.a. die Frage der Migration, der Vieldeutigkeit von Identität und der Mehrsprachigkeit, sind in der Essaysammlung *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (2011) wiederaufgenommen und vertieft worden.

Die Frage nach Schuld wird nach Şenocak mit dem Bedürfnis verbunden, Bilanz zu ziehen, um die Rollen von Schuldigen und Unschuldigen klar zu verteilen. Dieses Muster deutscher Vergangenheitsbewältigung würde sich hauptsächlich in Reaktionen auf Gewalttaten gegen Fremde ausdrücken. Aktuelle Vorgänge werden nach dieser Argumentation in das Muster der deutschen Vergangenheitsbewältigung eingesperrt und tragen ohne Analyse zu einer „Vergänglichung der Gegenwart" (Şenocak 1993, 34) bei:

> Durch die vereinfacht und identitätsbezogen gestellte Schuldfrage wird die Gegenwart totgeschlagen, zumindest aber in Vergangenheit verwandelt, schneller als es der Lauf der Zeit vermag. (32)

Nach diesem Ansatz konstituieren sich gegenwärtige Deutungen weniger aus aktuellen Debatten und gesellschaftlichen Analysen, sondern folgen vielmehr bereits existierenden historischen Mustern. Gegenwärtige gesellschaftliche Kontroverse und Konflikte erscheinen von vergangenen Geschichtsdeutungen geprägt. Kritisiert wird somit eine Form des Gedächtnisautomatismus, der nach der Identifizierung von Schuldigen und Unschuldigen auch in der Gegenwart verlangt. An der öffentlichen Thematisierung des Rechtsrucks und der Gewalttaten gegen Ausländer in Deutschland hebt Şenocak die Differenzierungsunfähigkeit hervor: sie würde sich in eine Schuldrhetorik niederschlagen, die zu Missverständnissen, Pauschalisierungen und letztlich zu einer Verschärfung des Konflikts zwischen fremdfeindlicher und solidarischer Front führen würde. Interessanterweise verbindet Şenocak damit eine spezifische Identitätskonstitution, die durch ein immunisierendes Verhalten geprägt ist:

> Schuld und Unschuld als Kategorien gesellschaftlicher Auseinandersetzung verleihen Immunität und Identität. (Şenocak 1993, 32)

Was hier unter Immunität zu verstehen ist, wird am Schluss des Essays deutlicher: Die Sicherheit der moralischen Überlegenheit und die darauffolgende Befreiung von den Mühen einer Selbstkritik, die jede wirkliche Begegnung verhindert. Şenocak schreibt dazu:

> Die Betrachtung der anderen als Projektionsfläche für die eigene Unschuld verhindert die Veränderung des eigenen Bewusstseins. Dieses bleibt jener ordentlich gepflegte Schrebergarten, an dessen Pforte ein uraltes Schild angeschlagen ist: „Unbefugten ist das Betreten verboten!" (1993, 38)

e-ISSN 2499-1562

4 Schuld vs. Sünde, Trauer vs. Betroffenheit

Der 6 Jahre später erschienene Roman *Gefährliche Verwandtschaft* führt dieses Phänomen aus, indem er die Konsequenzen einer institutionell und gesellschaftlich etablierten Erinnerung an den Nationalsozialismus für die Wahrnehmung von Migration betont. Im Roman besteht die eigentliche Provokation in Sashas Beschreibung der Auflösung der Unterscheidung von schuldigen Gewalttätern und guten Gegendemonstranten zu Beginn der 90er Jahre. So wird eine Argumentation über die Gemeinsamkeit zwischen den konträren Positionen entwickelt, die darin besteht, dass beide den Fremden benötigen, um ein neues Nachwende-Deutschsein selbstvergewissernd auszuagieren. Konkret äußert sich dies, wenn Sasha die Demonstranten als Karikaturen der Täter bezeichnet:

> Als neue Nazis in Deutschland wieder getötet hatten, ging man mit Kerzen auf der Straße. Warum mit Kerzen? Mir kamen all die Protestierer mit den Kerzen in ihren Händen wie die Karikaturen der Täter vor. Die zittrige Flamme von Kerzen, kaum geschützt vor dem Wind, gegen die wuchernden Flammen der Brandstifter. Jede Nicht-Zugehörigkeit hat ihren Preis. (Şenocak 2016, 121)

Die Erzählinstanz, die hier klar mit dem Protagonisten identifizierbar ist, betont die eigene außenstehende Beobachtungsperspektive, die sich aus der Nicht-Zugehörigkeit ergibt. Obwohl Sashas Herkunft sogar eine doppelte Schutzbedürftigkeit als Türke und als Jude nahelegen könnte, fügt er sich nicht der Opferrolle; er bleibt auf Distanz und schildert vielmehr konkrete Situationen, in denen Festlegungen auf die Opferrolle stattfinden:

> Menschlichkeit darf nicht nur schweigend, sondern muss auch sprachlich demonstriert werden. Der eine findet es zum Kotzen in Deutschland, ein anderer fühlt sich an 1933 erinnert und fragt, ob Juden in diesem Haus wohnen. Er bietet ihnen für alle Fälle seinen Schutz an. (2016, 122)

Der Text spielt solche Festlegungsmechanismen durch und demaskiert die Gedenkkultur unserer Gegenwart als Gruppenfarce:

> Wir trauern nicht nach unseren Empfindungen, sondern nach dem Kalender. Wir müssen Trauer nachstellen. Alle Trauernden kennen sich von Veranstaltungen. Sie grüßen sich mit einem Kopfnicken, und jeder weiß, welchen Platz er einzunehmen hat. Man hat sich um einen Gedenkstein herum versammelt, an einem Ort, dessen Name die Namen der Opfer ersetzt, derer man gedenken will. Man trauert, weil einem etwas fehlt. Wir haben lange im Labyrinth der Trau-

> er suchen müssen, um herauszufinden, was uns fehlt. Wir haben feststellen müssen, dass wir um etwas trauern, was wir vor nicht langer Zeit verloren haben. Die Opfer sind tot. Die Täter leben. Wir sind nicht mehr erinnerungsfähig. Wir trauern um die Erinnerung. Für die Täter gibt es keine überlebenden Opfer. Alle Überlebenden sind Täter. Das ist die Basis für die Versöhnung zwischen Tätern und Opfern. Die Trauer verheimlicht den Trauernden den Grund ihrer Trauer. Dieses Phänomen wird Betroffenheit genannt. Die gemeinsame Trauer der Täter und der Opfer findet im Namen der Betroffenheit statt. Die Trauer, der körperlichste aller seelischen Zustände – Herz, Kopf und Körperflüssigkeit sind direkt miteinander verbunden – wird zur Betroffenheit, wenn der Körper der Trauer im Körper der Betroffenheit gänzlich verschwunden ist. Betroffenheit ist die passende Befindlichkeit für Gedenktage, ein sentimentaler Begriff, der die körperliche Trauer aufhebt. Wenn die Trauer nicht von einzelnen ausgedrückt, sondern von einer Gruppe nachgestellt wird, hat sich die Betroffenheit gegenüber der Trauer durchgesetzt. Es ist die Geburt der Farce aus dem Geist der Tragödie. (2016, 61-2)

Das Zitat macht klar, dass die Analyse der Gegenwart im Roman darauf hinzielt, alternative Deutungsweisen zu entwickeln, die eine wesentliche Leistung des Textes darstellen. Auf dem Prüfstand steht hier zunächst die Idee von Schuld als Kategorie kollektiver Auseinandersetzung. Der Roman entfaltet eine alternative Deutung von Schuld, deren Unübertragbarkeit auf die nächsten Generationen oft betont wird:

> Ich bin ein Enkel von Opfern und Tätern. Ich glaube nicht, dass Schuld übertragbar ist. Auch nicht von den Tätern auf die Opfer. Schuld versinkt in die Erde, auf der die Tat verübt worden ist. (2016, 40)

Eine Notiz aus dem Tagebuch des Großvaters spinnt den Gedankengang weiter, indem sie zwischen Schuld und Sünde unterscheidet. Während die Sünde die eigene Verantwortung einem göttlichen Wesen gegenüber umreißt, ist Schuld immer eine persönliche, intime Frage, die eine Person allein vor die eigene Verantwortung stellt:

> Schuld ist eine persönliche Frage. Man ist mit seiner Schuld immer allein. Wir sind es nicht gewohnt, allein zu sein. (2016, 119)

Auch Trauer stellt einen persönlichen, intimen Zustand dar, wie die oben zitierte, ein ganzes Kapitel umfassende Textpassage beleuchtet. Der Text führt eine Gegenüberstellung ein zwischen der Trauer als „Zustand des Einzelnen“ und dem „körperlichsten aller seelischen Zustände“ und der Betroffenheit als „Gruppenphänomen“, „sentimentalem Begriff“ und – noch pointierter – „passender Befindlichkeit für

e-ISSN 2499-1562

Gedenktage". Die Unterscheidung basiert auf der Opposition zwischen dem Körper des Einzelnen und dem sogenannten Körper des Gemeinwesens, das in Wirklichkeit entkörperlicht und unbeteiligt ist und in dem die körperliche Trauer des Einzelnen aufgehoben ist. Nicht nur wird also die Gegenwart durch das Muster der Vergangenheitsbewältigung gedeutet – der Text entlarvt, dass solche Deutung wiederum neue Gesellschaftsformen, Handlungsmuster, Rituale und selbst neue Sprachfloskel und -formulierungen produziert.

Gegen diese Tendenz scheint der Protagonist an anderen Stellen, die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit der Bewältigung des Schmerzens und der Trauer durch Sprache zu behaupten, beispielsweise wenn er sich als „Vagabund" in der Sprache bezeichnet, der keinen Mittelpunkt besitzt:

> Ich war ein Vagabund, dem die Welt nicht weit genug war und der in der Sprache vagabundiert. (Şenocak 2016, 23)

Statt zu helfen, tiefere Schichten des eigenen Selbst zu entdecken, dient die Sprache vielmehr dazu, sich zu übersehen:

> Meine Wirklichkeit ist ein dunkles Loch, dessen Weite oder Enge ich nicht einschätzen kann. Die Sprache dient uns nur dazu, uns zu übersehen. (2016, 90)

Sprache trägt demnach nicht zur Selbst- und Welterkenntnis bei. Diese melancholische, auf einer ersten Lektüreebene eher sprachskeptisch anmutende Aussage kann jedoch auf der poetologischen Ebene als eine Absage an der dokumentarischen Darstellung einer wie auch immer zu verstehenden historischen Wahrheit und zugleich als ein Plädoyer für die fiktiv-imaginäre Sprache der Literatur gelesen werden, das im Roman die Entstehung der Autorschaft begleitet.

5 Eine „prothesenartige" Identität

Die ständige Neuformierung von Sinnzusammenhängen, die bereits in der Kurzkapitelstruktur angelegt ist, entspricht auf der Ebene der Erzählinstanz einer sich ständig verändernden Inszenierung Sashas:

> Ich bin nicht Ganzes. Mir fehlt eine Hälfte, um für ganz genommen zu werden. Ich ersetze die fehlende Hälfte mit einer prothesenartigen Identität, etwas Geborgtem, das ich je nach Zeit und Ort wechseln kann. (Şenocak 2016, 121)

Dabei konstituieren sich seine Rollen im Wechselspiel von Selbst- und Fremdzuschreibung. Zu diesem Inszenierungsspiel gehören auch die

unterschiedlichen Erscheinungsformen Sashas: er verkörpert u.a. den in sich widersprüchlichen Spurensucher in seiner eigenen Familiengeschichte, den leidenschaftlichen Sammler von Dokumenten und Handschriften aus der Nazi-Zeit, den Erkunder des Lebens der Gemeinschaft der Exilanten in Istanbul in den 30er Jahre sowie den Kritiker aktueller gesellschaftlicher Kontroversen zum Thema Migration. Dieses selbstinszenierende Moment ist selbstverständlich auch Teil des selbstreflexiven Schreibverfahrens, das u.a. eine radikale Kritik gegen literarische Rezeptionserwartungen inszeniert. Laut Şenocak tragen diese unweigerlich dazu bei, dass Schriftsteller mit Migrationshintergrund ihre Herkunft zur Schau stellen, indem sie beispielsweise auf sprachliche Hybridisierungen zurückgreifen oder sogar literarische Tendenzen etablieren, wie z.B. die Wiederbelebung der Märchenkunst arabisch- und türkischstämmiger AutorInnen.[9] Eine weitere Zuschreibung Sashas ist die des Journalisten, der aufgrund seines Migrationshintergrundes den Ruf eines Insiders erhält. So bekommt er wegen seiner Herkunft den Auftrag, junge Türken in Deutschland zu porträtieren, „die Stimmen der Stimmlosen aufzuspüren und sie der Sprache zuzuführen" (Şenocak 2016, 94), was als eine Anspielung auf Feridun Zaimoglus 1995 und 1998 erschienene Bände *Kanak Sprak. Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* und *Koppstoff* verstanden werden soll,[10] die damals als innovatives Paradigma galten, das sich bewusst von den bis dahin dominanten Kategorien der Migrationsliteratur absetzte.[11] Damit verbunden ist ein weiteres Selbstverständnis Sashas als „Übersetzer". Im Gegensatz aber zum allgemeinen Verständnis, das von einer Übersetzung eine wahrheitsgemäße Transferierung von Sinnzusammenhängen erwartet, und vermutlich mit Blick auf das italienische Wortspiel „traduttore-traditore" (der Übersetzer ist ein Verräter), dessen Bedeutung hier eine Zuspitzung erfährt, definiert er den Übersetzer als „Lügner der anderen":

9 „Einige arabische und türkische Kollegen hatten inzwischen die Erzählkunst ihrer Urväter entdeckt, die sie in Klassenzimmern in Volkhochschulen und anderen öffentlichen Orten ausübten. Märchen waren wieder erfolgreich. […] Deutschland war ein Land der Märchenerzähler und Bittstellern geworden, ein Land, das meinen nüchternen Vorstellungen nicht mehr entsprach" (Şenocak 2016, 130-1) Virtuos karikiert Şenocak die literarische Produktion seiner „Kollegen", die auf solche Art und Weise den orientalistischen Rezeptionserwartungen des deutschen Lesepublikums entgegenkamen.

10 Angelehnt an Zaimoglus Bände *Kanak Sprak* und *Koppstoff*, ist die Struktur des 26 Romankapitels, das kurze Monologe von türkisch-stämmigen Frauen und Männer enthält, die in Deutschland wohnen und den Zustand des *Dazwischen-Seins* reflektieren. Darunter trägt ein Monolog die Überschrift „Zafer, Schriftsteller" und ist somit als autobiographische Stimme des Autors erkennbar.

11 Zu Zaimoglu vgl. u.a. Begemann 1999. Zur Ausbreitung und Differenzierung der Migrationsliteratur in den 90er in Deutschland vgl. Fischer, McGowan (1997). Zu den Begriffen *Gastarbeiterliteratur* und *Literatur der Betroffenheit*, die Zaimoglu für überholt erklärt, vgl. Biondi, Schami 1981.

e-ISSN 2499-1562

> Wenn er eine Wahrheit erkennt, die nicht der Wahrheit der anderen entspricht, muss er sie für sich behalten. Gäbe er diese Wahrheit preis, würden sich die anderen nur über den schlechten Übersetzer ärgern. Ohne den Übersetzer würde die Welt an vielen Stellen auseinanderfallen. Durch ihn werden viele Nähte unsichtbar. Nur die, die zu nahe an den Nähten sind, spüren den Schmerz, das Jucken und Brennen an der Naht. (Şenocak 2016, 95)

Übersetzen wird demnach zu einem Adaptationsprozess, bei dem Bedeutungszusammenhänge an den Horizont des anderen anknüpfen, aber auch passend gemacht werden. Interessanterweise wird die Selbstpositionierung Sashas „an der Naht" mit dem Bild eines körperlichen Schmerzes verbunden, dessen Jucken und Brennen Assoziationen zu Narben weckt. Diese Selbstverortung integriert sich auf paradigmatischer Weise in eine Reihe von Selbstbildern, die Ungreifbarkeit und Unbestimmbarkeit der Identität des Protagonisten veranschaulichen, der sich durch wechselnde Inszenierung jeder Festlegung entzieht. Diese Selbstbilder sind aber durch den allgegenwärtigen Bezug auf die Körperlichkeit gekennzeichnet, durch den die Dimension des Leidens hervorgerufen wird. Wenn man solche Bilder in Erwägung zieht, erscheint der Protagonist als kein distanzierter, ironisch-kritischer Beobachter der gesellschaftlichen Zustände, der außerhalb des Wirkungsfeldes von Vergangenheitsdeutungen und gesellschaftlichen Zuschreibungen und Sinnproduktionen steht, sondern als ein Leidender, dessen Nicht-Zugehörigkeit exemplarisch im Bild der Dreieckskonstellation zwischen dem deutschen, jüdischen und türkischen Teil seiner Identität zum Ausdruck gebracht wird:

> Drei bockende, blockierende Teile. Zwei davon stürzen sich sofort aufeinander, wenn sie glauben, den dritten ignorieren zu können. (Şenocak 2016, 90)

Interveniert dieses Modell gegen die Festlegung und Reproduktion von Oppositionen wie Täter und Opfer, Deutschen und Juden bzw. Türken, indem es etablierte Dichotomien auflöst und alternative Neuformierungen einführt, so schildert der Protagonist unter Rückgriff auf das Bild eines wunden, bruchstückhaften Leibes seine eigene Wirklichkeit als ein „Leben in der Leere", das keine Haltepunkte für die „immer dünner werdenden Fäden" bietet, die ihn mit den drei Teilen seiner selbst verbinden sollen (Şenocak 2016, 90). In dieser Perspektive erscheint Sashas ständig verändernde Inszenierung als kein entbundenes, postmodernes Spiel mit Rollen und Masken, sondern sie

e-ISSN 2499-1562

gewinnt eine unübersehbare pathetische Akzentuierung.[12] Unterstrichen wird diese Leidensdimension durch einen indirekten Hinweis auf den Mangel elterlicher Liebe und durch die Feststellung, dass die Herausforderung der Migration nur zu überstehen ist, wenn man „ein geborgenes Zuhause" hat (Şenocak 2016, 105).[13]

6 „Man kann nur durch Erinnerung erkennen"[14]

In lakonischer Haltung verortet die Erzählinstanz Sasha die Entscheidung, sich mit der eigenen Herkunft endlich auseinanderzusetzen, in der Atmosphäre der Nachwendezeit, deren steigendes Unsicherheitsgefühl er wie folgt porträtiert:

> Ich hatte keine Identität. Damit hatten Menschen in meiner Umgebung zunehmend Probleme. Es war, als hätte der Fall der Mauer, der Zusammenbruch der alten Ordnung, nicht nur eine befreiende Funktion gehabt. Ohne Mauer fühlt man sich nicht mehr geborgen. Identität ist zum Ersatzbegriff für Geborgenheit geworden. Man fixiert sich, den anderen, seine Herkunft, um Nähe und Distanzen zu bestimmen. Überall konnte man auf unsichtbare Mauern stoßen, die nach dem Fall der Mauer errichtet worden waren. Die Welt war komplizierter geworden, die Wege labyrinthartiger. Früher hätte man sich sorglos dem Spieltrieb hingegeben, sich auf Irrwegen wohlgefühlt, die Mauer schützte einen vor dem Abgrund. Heute achtete jeder auf seinen Schritt, schon die nächste Begegnung könnte einen aus dem Tritt bringen. Mein Weg würde mich also unweigerlich in die Vergangenheit führen. Ihre Vergegenwärtigung schien mir unvermeidbar.
>
> Plötzlich war ich kein Fremder mehr in Berlin. Ich war hier nicht nur zu Hause. Ich gehörte auch dazu. Ich war einer von vielen Maulwürfen in der Stadt. Wir sorgten dafür, dass der Boden, auf dem die neue Hauptstadt errichtet werden sollte, immer locker und tückisch unfest blieb. Wir liebten den märkischen Sand. (Şenocak 2016, 47-8)

12 Über diese Beobachtung hinaus wäre das Inszenierungsspiel mit der eigenen Identität im Roman einer eingehenden Betrachtung wert. Wesentliche Nachdenkimpulse liefert dazu der Essay *Deutschsein am Bosporus. Über die Vieldeutigkeit von Identität*, der in der Essaysammlung *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift* (2011) publiziert worden ist. Eine interessante Perspektive entwickelt Dayioglu (2005), die in Bezug auf die Frage der Identität im Roman den Begriff der Integrität stark macht.

13 „Wie nimmt man als Kind Fremdheit und Fremde wahr? Ist nicht jeder ein Fremder, der nicht Vater oder Mutter ist? Wenn man ein geborgenes Zuhause hat, wird die Frage, wo dieses Haus steht, unerheblich. Unser Haus stand in Deutschland" (Şenocak 2016, 105).

14 Şenocak 2016, 93.

Der Protagonist entlarvt den Prozess der Identitätssuche als Reaktion auf ein kollektives Bedürfnis nach Geborgenheit und Schutz nach dem Fall der alten Ordnung und ironisiert über das neue Zugehörigkeitsgefühl, das ihm dadurch zuteil wird, „einer von vielen Maulwürfen in der Stadt" zu sein.[15] Die Ironie weicht aber dem Ernst gegenüber der Aufgabe der Auseinandersetzung mit der eigenen Familiengeschichte nicht aus. Sasha stellt sich nun bewusst dieser Herausforderung, wobei er den Schmerz betont, die jede Erinnerungsarbeit hervorruft, und die Erinnerung mit einer Wunde vergleicht, die sich nie schließt:

> Zum ersten Mal in meinem Leben wollte ich mich einer Herausforderung stellen. Ich wollte mich mit meiner Herkunft auseinandersetzen. […] Erinnern ist schmerzhaft. Erinnerung ist die einzige Wunde im Menschen, die sich nie ganz schließt. Dabei ist die nicht tödlich. Im Gegenteil, die Schmerzen, die sie verursacht, geben dem Leben schärfere Konturen. (Şenocak 2016, 47)

Dieser Betrachtung folgt unmittelbar Sashas Entscheidung für die literarisch-fiktive Darstellung, mit der zugleich die Geburt des Autors verbunden ist:

> Geschichte hat immer eine verbrauchte und eine unverbrauchte Seite. An der verbrauchten Seite sind die Historiker am Werk. An der unverbrauchten wollte ich tätig sein. Ich verknüpfte die Fäden in meinem Kopf zu einem Roman, dessen zentrale Figur mein Großvater sein sollte. (2016, 38)

Auch das Schreiben wird von Sasha mit Bezug auf die Körperlichkeit definiert:

> Wenn ich schreibe, geraten alle Organe meines Körpers in Bewegung, um sich in Sprache zu verwandeln. (2016, 39)

An der Figur des Großvaters entzündet sich die Phantasie des Protagonisten, der eine Absage an der historischen Dokumentation erteilt und sich daher auch weigert, die Schuld des Großvaters und den Genozid an den Armeniern zum Thema seiner Darstellung zu machen. Mit dem fiktiven Schluss des Romans scheint sich der Erzähler, provokativ auf keine Vergangenheitsdeutung einzulassen, die dem Muster der Vergangenheitsbewältigung entspricht. Die Privilegierung der fiktiv-imaginären Dimension der Literatur, deren sinnlich-leibhafte Komponente betont wird, ist als Widerstand des individuellen

15 Die Anspielung an Kafkas Erzählung *Der Bau* ist hier unübersehbar und wäre einer eigenen Betrachtung wert.

e-ISSN 2499-1562

Lebens zu begreifen, das sich in seiner Unabhängigkeit von kollektiven Diskursen und Handlungsmustern manifestiert.

Solcher Fokus auf die Entstehung der Autorschaft wirft allerdings einen Schatten auf Sashas Selbstbekenntnis zu einer Verantwortung, sich mit den tiefliegenden Schichten seiner Familiengeschichte auseinanderzusetzen, denn eine offene Auseinandersetzung damit ist gerade nicht Teil der Handlung. In diesem Sinne hat die Kritik behauptet, dass die Tendenz zur Montage verschiedener Texte und Themen durchaus Bedeutung in Hinblick auf den Umgang mit der Vergangenheit der Familie hat. Indem die Handlung an dem neuralgischen Punkt abbricht und auf andere Texte ausweicht, wird auch eine weitere Konfrontation abgebrochen, was als ein „textliches Symptom für transgenerationelle Schuldangst" (Eigler 2005, 71) gelesen wurde. Der Roman, so einige Kritiker,[16] verweise einerseits auf eine Leerstelle im türkischen Gedächtnis, indem er die Ausklammerung des Genozids an den Armeniern nachvollzieht, doch reproduziere er zugleich selbst die erfolgte Verdrängung.

Gegen diese Lektüre des Romans lese ich den Text nicht so sehr als Symptom einer mangelnden Auseinandersetzung mit der eigenen Familiengeschichte und mit dem kollektiven Schuld des türkischen Volkes, sondern vielmehr als Darstellung der originellen Identitätskonstitution eines Schriftstellers mit Migrationshintergrund, der sich gegen die öffentlichen Diskurse, Wahrnehmungsweisen und Identitätspolitiken in Deutschland der Nachwendezeit abgrenzt und sich auf alternative Optionen räumlicher, historischer und epistemologischer Grenzüberschreitungen ausrichtet. Der Text bewegt sich offensichtlich in einem Spannungsfeld: Auf einer Erinnerungsebene vollzieht das Schreibverfahren tatsächlich die bruchstückhafte Tradierung eines von Schuld geprägten Familiengedächtnisses nach; dieses Familiengedächtnis impliziert allerdings eine wenn auch nur andeutungsweise vorhandene Bezugnahme auf das historische Verbrechen. Die Gründe, warum über die Familiengeschichte des Protagonisten als eine Geschichte von Tätern und Opfern nur andeutungsweise gesprochen und auf eine vermeintliche Schuld des Großvaters immer nur kurz hingewiesen wird, liefert der Roman selbst, dessen wesentliche Leistung darin besteht, den kollektiven Erinnerungsdiskurs, der automatisch und permanent nach einer Identifikation von Schuldigen und Unschuldigen verlangt, zu entlarven und ihm alternative Deutungen und Strategien gegenüberzustellen.

16 Neben Eigler, die die Tagebücher des Großvaters als unverarbeiteten Teil der Figur Sashas betrachtet, vgl. dazu auch Prinz 2015, die diese Lektüre zu teilen scheint.

e-ISSN 2499-1562

Bibliographie

Begemann, C. (1999). „‚Kanakensprache'. Schwellenphänomene in der deutschsprachigen Literatur ausländischer AutorInnen der Gegenwart". Saul, N. (Hrsg.), *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 209-20.

Biondi, F.; Schami, R. (1981). „Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur". Schaffernicht, C. (Hrsg.), *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*. Fischerhude: Verlag Atelier im Bauernhaus, 125-35.

Cheesman, T.; Yeşilada, K. (2003). *Zafer Şenocak*. Cardiff: University of Wales Press.

Dayoglu, Y. (2005). „*Gefährliche Verwandtschaft*. Türkisch-deutsche Vergangenheitsbewältigung". Dayoglu, Y., *Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit. Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar*, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!. Göttingen: Universitätsverlag, 88-121.

Eigler, F. (2005). „Transnationales und multi-ethnisches Gedächtnis in Zafer Senocaks *Gefährliche Verwandtschaft*". Eigler, F., *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 63-101.

Fischer, S.; McGowan, M. (Hrsgg.) (1997). *Denn du tanzst auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*. Tübingen: Stauffenberg.

Hall, K. (2003). „‚Bekanntlich sind Dreieckbeziehungen am kompliziertesten': Turkish, Jewish and German Identity in Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft*". *German Life and Letters*, 56(1), 72-88.

Hofmann, M. (2013). „Jüdisches und armenisches Gedächtnis im deutsch-türkischen Diskurs: Zafer Şenocak Roman *Gefährliche Verwandtschaft* im Kontext". Hofmann, M., *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 133-59.

McGowan, M. (2011). „Zafer Şenocak's *Gefährliche Verwandtschaft* (*Perilous Kinship*)". Taberner, S. (ed.), *The Novel in Germany since 1990*. Cambridge: University Press, 79-92.

Prinz, K. (2015). „Zafer Senocak: Gefährliche Verwandtschaft – Gegenwärtige Identitätsverhandlungen und deutsch-türkische Vergangenheitskonstellationen". Prinz, K., *Brüchiges Gedächtnis. Der Genozid an den Armeniern in Texten von Edgar Hilsenrath, Zafer Şenocak und Esmahan Aykol*. Berlin: Ch. A. Bachmann Verlag, 113-50.

Şenocak, Z. (1993). *Atlas des tropischen Deutschlands: Essays*. 2. Auflage. Berlin: Babel Verlag (Berliner Edition).

Şenocak, Z. (2011). *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Edition Körber Stiftung.

Şenocak, Z. (2016). *Gefährliche Verwandtschaft: Roman*. III. Auflage. München: Babel Verlag.

Stürmer, F. (2017). „Identitäten im Dialog. Zafer Şenocaks *Gefährliche Verwandtschaft* und Monika Marons *Pawels Briefe*". Woltig, M. (Hrsg.), *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur.* Göttingen: V&R Unipress, 241-50.

Zaimoglu, F. (1995). *Kanak sprak. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*. Hamburg: Rotbuch.

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Le vite dell'Altro
Aleksandar Hemon tra *Autofiction*, Autobiografia e *Allofiction*

Enrico Davanzo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article examines the recurring mixture of fiction and autobiographical themes in the work of Bosnian-American writer Aleksandar Hemon, whose writings can be placed close to the literary genre known as *Autofiction*. These traits occur also in his latest production, exemplified by *The Book of My Lives* (2013) and *My Parents / This Does Not Belong To You* (2019). In these two books the attention paid by the author to his relatives' experiences may led to a comparison with the autofiction subgenre defined by A.K. Mortimer as '*Allofiction*'. Studying these features, my intent is to analyze how Hemon's stylistic choices have been affected by his condition of *other* both in the USA and postwar Bosnia.

Keywords Aleksandar Hemon. Autofiction. Autobiography. Allofiction. Bosnia. America.

Sommario 1 Aleksandar Hemon: la lingua di uno scrittore 'Altro'. – 2 Aleksandar Hemon e l'*Autofiction*. L'Altro come specchio narrativo di sé. – 3 Aleksandar Hemon e l'*Allofiction*. Il racconto di sé attraverso la vita degli Altri

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-09-20
Accepted 2020-10-06
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Davanzo, E. (2020). "Le vite dell'Altro. Aleksandar Hemon tra *Autofiction*, Autobiografia e *Allofiction*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 159-182.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/008

1 Aleksandar Hemon: la lingua di uno scrittore 'Altro'

So I say I am complicated.
(Aleksandar Hemon, *The Book of My Lives*, 2013)[1]

L'aggettivo *complicated* riassume gran parte dell'opera letteraria e dell'esperienza biografica di Aleksandar Hemon, scrittore bosniaco-americano originario di Sarajevo e residente a Chicago dal 1992. Nato nel 1964 da una famiglia di origini ucraino-galiziane, Hemon fu sorpreso dallo scoppio del conflitto nella sua terra natale mentre si trovava in America per motivi di studio. Rimasto da allora negli Stati Uniti, ha saputo tematizzare la complessità insita nel suo background etnico e biografico attraverso particolari soluzioni stilistiche che gli sono valse il ripetuto plauso della critica americana.[2] Commenti entusiastici come quello di Gary Shteingart, che sulle pagine del *New York Times* affermava «Hemon can't write a boring sentence»,[3] dimostrano come l'autore sia riuscito ad accattivarsi il favore del pubblico statunitense soprattutto attraverso la creazione di una personalissima lingua letteraria, spesso definita come 'ibrida' per la frequente commistione di *American English* e *realia* bosniaci di difficile traduzione, riportati in corsivo e accompagnati da giochi di parole e forme grammaticali volutamente scorrette.

La studiosa Ljubica Miočević ha evidenziato come il carattere 'impuro' di tale scrittura rimandi (anche graficamente) al trauma indelebile della guerra, e alla condizione di sradicamento e solitudine che questa ha comportato per migliaia di profughi originari dell'ex-Jugoslavia, condannati a sentirsi inevitabilmente *diversi* come i vocaboli bosniaci disseminati nell'uniformità del testo in lingua inglese (Miočević 2013, 55). Le scelte di Hemon risultano ulteriormente significative se considerate in relazione al contesto sociolinguistico delineato nel suo Paese nativo dai conflitti degli anni Novanta. Rifiutandosi infatti di scrivere nella sua lingua d'origine e 'contaminando' deliberatamente quella della sua *host country*, l'autore manifesta la propria opposizione alle riforme nazionaliste che hanno determinato la scomparsa ufficiale dell'idioma policentrico serbo-croato o croato-serbo (*srpskohrvatski jezik ili hrvatskosrpski jezik*) e la coeva promozione in senso purista delle sue varianti regionali a lingue standard nazionali come il serbo, il croato, il bosniaco e il montenegrino

2 Tra i riconoscimenti ottenuti negli Stati Uniti, il sito Internet dell'autore (`http://aleksandarhemon.com/bio.html`) riporta in particolare il conferimento della Guggenheim Fellowship nel 2003, e il 'Genius Grant' della MacArthur Foundation nel 2004.

3 Shteingart, G. «Pronek is Illuminated», *The New York Times*, Sept. 15, 2002. `https://www.nytimes.com/2002/09/15/books/pronek-is-illuminated.html`.

(Miočević 2013, 61-2).[4] L'ibridismo linguistico con cui Hemon decostruisce le ideologie scioviniste presenti tanto nello spazio pubblico post-jugoslavo quanto in quello americano si riflette inoltre nella struttura frammentaria e plurivoca che contraddistingue la maggior parte della sua produzione narrativa. Già i racconti contenuti nella raccolta d'esordio *Spie di Dio* (*The Question of Bruno*, 2000) appaiono caratterizzati dall'impiego di voci narranti molteplici e contraddittorie, mirate a disorientare il lettore e a stimolare una sua riflessione sulla coerenza e la veridicità di quanto riportato.

Tali caratteristiche, approfondite nei successivi romanzi *Nowhere Man* (2002) e *Il progetto Lazarus* (*The Lazarus Project*, 2008) e nella raccolta *Amore e ostacoli* (*Love and Obstacles*, 2009) rendono difficile un inquadramento univoco all'interno di una precisa tipologia letteraria.

2 Aleksandar Hemon e l'*Autofiction*. L'Altro come specchio narrativo di sé

La riccorrente commistione di invenzione fabulatoria e motivi apparentemente autobiografici permette di accostare la fase iniziale della produzione di Hemon al genere della cosiddetta *autofiction*, inaugurato dal romanzo *Fils* (1977) del francese Serge Doubrovsky (McDonough 2011, 7), e al quale vengono ricondotte le opere di autori come Hervé Guibert, Chloé Delaume (McDonough 2011, 11) e Karl Ove Knausgård (Hansen 2017, 6). A suggerire un'affinità tra l'opera dello scrittore bosniaco e tale categoria narrativa è soprattutto il carattere 'ibrido' più volte attribuito a quest'ultima (Panichelli-Batalla 2015, 2; Srikanth 2019, 350), in virtù della compresenza di fiction ed elementi esplicitamente legati alle effettive esperienze di vita dell'autore. Opinioni discordi sull'esatto rapporto tra finzione letteraria e sincerità autobiografica hanno finora impedito di raggiungere una definizione universalmente accettata di questo genere (Srikanth 2019, 348), che sembra invece identificarsi proprio nella resistenza a una classificazione basata esclusivamente su concetti quali «reality, truth, sincerity, fiction» (McDonough 2011, 8). Tra le numerose descrizioni proposte, vogliamo qui attenerci a quella recentemente elaborata da Siddharth Srikanth:

> narratives in which the author is the protagonist, in which the author's biographical background and life experiences inform the extensive nonfictionality of the work, and in which the author combines fictionality and nonfictionality at length for his or her purposes. (2019, 346)

4 Si vedano in particolare Greenberg 2008; Bugarski 2009, 139-52; Kordić 2010.

Nella sua definizione, Srikanth si richiama al 'patto' ravvisato da Philippe Lejeune nell'identità nominale tra autore, narratore e protagonista (Lejeune 1986, 26), che dovrebbe garantire al lettore l'attendibilità del racconto autobiografico tradizionale (*pacte autobiographique*); il rispetto di tale patto fornisce lo sfondo di *nonfictionality* dove l'autore proietta vicende di fantasia, volte comunque a esprimere verità significative sulla sua vita (Srikanth 2019, 351; Hansen 2017, 2-3).

Il criterio dell'omonimia pare tuttavia escludere dal genere dell'*autofiction* le prime opere di Hemon, i cui personaggi principali dimostrano le stesse origini etniche ed esperienze biografiche dell'autore senza però condividerne il nome (Vervaet 2017, 227). Sono infatti sarajevesi di origine ucraina sia l'aspirante rocker Jozef Pronek (introdotto nel racconto conclusivo di *Spie di Dio*) che lo scrittore Vladimir Brik, protagonisti rispettivamente di *Nowhere Man* e *Il progetto Lazarus*; il medesimo background identitario caratterizza inoltre l'anonimo romanziere al centro delle storie brevi raccolte in *Amore e ostacoli*. Tutti e tre i personaggi sembrano replicare le iniziali vicissitudini di Hemon negli Stati Uniti: bloccati a Chicago dallo scoppio del conflitto bosniaco, cercano di sopravvivere attraverso lavoretti sottopagati che li portano a conoscere il volto impersonale e distaccato della società americana mentre il loro Paese d'origine finisce in pezzi.

Nonostante l'attribuzione di nomi diversi (o l'assenza di un nome preciso, nel caso di *Amore e ostacoli*) ribadisca una sostanziale differenza tra autore e protagonisti, la somiglianza delle loro vicende rimanda a quello che Doubrovsky riteneva essere l'obiettivo principale dello scrittore di *autofiction*: utilizzare cioè le tecniche del racconto di finzione per estraniarsi da sé ed esprimere quelle verità solitamente lasciate in ombra dall'autobiografia tradizionale, oberata dall'autopercezione autoriale e da un'eccessiva referenzialità (cit. in Srikanth 2019, 349). Le dinamiche dell'*autofiction*, paragonate dallo scrittore francese a quelle della psicanalisi, consentirebbero quindi all'autore una conoscenza autentica della propria persona biografica, trasposta in un Altro letterario che è possibile osservare e raccontare da un punto di vista 'esterno' (cit. in Srikanth 2019, 349). A tale sdoppiamento si è inoltre richiamato Thomas C. Spear che, nel ricondurre le opere finali di L.F. Céline all'*autofiction*, ha riconosciuto come tratto caratteristico di questo genere l'attribuzione dell'identità e della storia individuale dell'autore a una persona esplicitamente fittizia (Spear 1991, 358). A sua volta Hemon, descrivendo il rapporto con i propri personaggi, sembra riferirsi all'esigenza di autoanalisi ed estraniazione che Doubrovsky identificava come scopo primario dell'*autofiction*: «in my books, fictional characters allowed me to understand what was hard for me to understands» (Hemon [2013] 2014, 233). Tuttavia l'assenza di omonimia dissipa la sovrapposizione identitaria sottolineata da Spear, e lo stesso autore ribadisce la distanza che separa la sua effettiva persona dagli alter ego libreschi: «I'd co-

oked up those avatars in the soup of my everchanging self, but they were not me – they did what I wouldn't or couldn't» (233).

Tali caratteristiche suggeriscono piuttosto un avvicinamento al genere definito da Lejeune come «romanzo autobiografico», nel quale il lettore è spinto a sospettare l'identità tra protagonista e autore, che pure viene negata o comunque non affermata (Lejeune 1986, 25). Le strategie adottate dallo scrittore bosniaco sembrano però realizzare due di quelle che vengono generalmente riconosciute come finalità principali dell'*autofiction*: richiamare cioè l'attenzione del lettore sulla natura frammentaria e contraddittoria del Sé, e sulle convenzioni che lo portano a interpretare il racconto di finzione come tale (Srikanth 2019, 348-9). Tali scopi risultano perseguiti attraverso procedimenti stilistici mirati a infrangere ripetutamente l'unitarietà della narrazione, sbiadendo il confine tra referenzialità fattuale e invenzione letteraria.

In particolare l'autore ricorre all'impiego di flussi narrativi paralleli, collegati da particolari richiami simbolici che sovvertono le aspettative del lettore in merito all'attendibilità del racconto, e contemporaneamente alludono alla duplicità culturale insita nella condizione dell'immigrato. Questa tecnica appare già nella storia breve «La rete spionistica di Richard Sorge» («The Sorge Spy Ring», 1996),[5] dove le reali vicende di un agente segreto doppiogiochista riportate a piè di pagina si sovrappongono alla narrazione del protagonista, che assiste alla drammatica materializzazione delle proprie fantasie infantili di spionaggio nella Jugoslavia di fine anni Settanta; l'inserimento di fotografie nell'apparato peritestuale ribadisce l'ambiguità tra effettività storica e fantasia che caratterizza il racconto (Mikulinsky 2009, 97-107). Lo stesso dualismo narrativo caratterizza la struttura de *Il progetto Lazarus*, nel quale la ricostruzione dell'omicidio di un immigrato ebreo moldavo storicamente avvenuto a Chicago nel 1908 si alterna al racconto dello scrittore Brik, che cento anni dopo intraprende un lungo viaggio nell'Europa orientale per scoprire la verità sull'evento e confrontarsi con la Sarajevo postbellica. Il carattere duplice dell'opera è anche qui ribadito dalla presenza dell'elemento fotografico: le immagini scattate dall'artista visivo Velibor 'Veba' Božović[6] risultano interpretabili come un'ulteriore dimensione narrativa che complica e approfondisce la dicotomia cronologica del racconto (Weiner 2014, 215-17). Un simile effetto destabilizzante motiva la ricorrente successione di voci narranti diverse, che forniscono

5 Inizialmente pubblicata sulla rivista *TriQuarterly*, poi inclusa nella raccolta *Spie di Dio*.

6 Il libro risulta ispirato a un viaggio effettivamente compiuto da Hemon e Božović nel 2003 tra Polonia, Ucraina occidentale, Moldavia e Bosnia. Successivamente il fotografo ha reso disponibili le immagini non incluse nell'edizione cartacea all'indirizzo Internet `https://veliborbozovic.com/the-lazarus-project`, che si configura come un'estensione multimediale dell'opera.

e-ISSN 2499-1562

versioni contrastanti ma ugualmente credibili di una stessa realtà. È soprattutto il caso del romanzo *Nowhere Man*, dove l'avvicendamento di sette narratori differenti decostruisce la personalità del protagonista Jozef Pronek, che nella propria frammentazione psicologica si trova costretto a rivivere quella geopolitica dell'ex-Jugoslavia (Cihan Yurdaün 2012, 63-4).

Il concetto di un'identità plurima e contradditoria viene inoltre approfondito attraverso il racconto delle vite di personaggi esplicitamente fittizi come il depravato Alphonse Kauders (inventato per un programma radiofonico di Sarajevo) e l'impostore Evgenij Pick, sospesi tra ideologie politiche, lingue e culture nazionali apparentemente opposte. Il carattere grottesco ed eccessivamente dettagliato di queste pseudo-biografie introduce una più ampia riflessione sulla possibilità di una narrazione effettivamente veritiera, sviluppata soprattutto nelle storie brevi «In piacevoli conversari» («Exchange of Pleasant Words», 1999)[7] e «Le api. Parte I» («The Bees. Part I»).[8] Nel primo racconto la rievocazione dispersiva e inconcludente della secolare storia della famiglia Hemon, affidata alla voce magniloquente del padre, rimanda ironicamente alla natura perennemente ambigua dell'atto narrativo; nel secondo i fallimentari tentativi paterni di restituire un'immagine pienamente fedele della realtà attraverso il cinema e la scrittura storiografica esprimono l'inattuabilità di una narrazione univocamente attendibile. Il fatto che il personaggio del genitore sia centrale in questi e altri racconti evidenzia l'importanza dello sfondo familiare e autobiografico su cui l'autore tratteggia le sue multiformi sperimentazioni letterarie.

Tali strategie formali, accostabili alle finalità dell'*autofiction*, non si limitano ad attestare genericamente le potenzialità della finzione narrativa come strumento per rappresentare significativamente il reale (Srikanth 2019, 361); piuttosto esse risultano funzionali alla descrizione dei processi psicologici insiti nell'emigrazione, e alla raffigurazione delle specifiche conseguenze che il crollo della Jugoslavia socialista ha avuto sull'autopercezione dei singoli individui. Il gioco di similitudini e rimandi intrecciato dall'autore tra la propria esistenza concreta e le vicende dei suoi Altri letterari sembra infatti replicare la discontinuità identitaria che spesso contraddistingue la realtà migratoria: la permanenza in ambienti culturali e linguistici differenti porta l'immigrato ad attribuire le proprie esperienze a diverse versioni di sé, tutte contemporaneamente presenti all'interno della sua coscienza (L. Grinberg, R. Grinberg 1991, 133-8).

7 Inizialmente uscita sulla rivista *Granta* (1999), poi inclusa nella raccolta *Spie di Dio*. Nel 2006 l'editore Macmillan Picador ha pubblicato la storia separatamente in volume, assieme al racconto «A Coin» tratto dalla stessa raccolta (2006).

8 Incluso nella raccolta *Amore e altri ostacoli*.

Gli stessi procedimenti stilistici vengono estesi alla disintegrazione della Jugoslavia di Tito: l'assenza di una trama superficialmente coesa e l'esplicita contraddittorietà delle voci narranti riflettono il disfacimento dell'identità comune jugoslava, delineatasi nei quarantacinque anni di regime socialista e successivamente affossata dai contrapposti movimenti nazionalisti (Vervaet 2017, 225). I traumatici mutamenti inflitti dalla guerra all'originario tessuto sociale e culturale della Bosnia-Erzegovina si traducono per l'autore e i suoi alter ego in una sensazione di generale estraneità verso le realtà statali monoetniche sorte dal conflitto; essi sono quindi destinati a sentirsi diversi, *Altri*, tanto nell'indifferente e uniforme America quanto in ciò che resta del Paese natale, reso ormai irriconoscibile dalla guerra e dallo sciovinismo (2017, 226-7).

L'alterità espressa da Hemon si manifesta soprattutto in relazione alle nuove narrazioni storiografiche ufficiali, volte a 'confiscare' la memoria[9] del precedente quarantennio di convivenza pacifica tra i diversi popoli della federazione jugoslava, e a celebrare il conflitto interetnico come unica opzione possibile. All'artificialità di tali riletture l'autore oppone la memoria della giovinezza trascorsa nel clima multietnico e tendenzialmente cosmopolita della Sarajevo prebellica, totalmente cancellato dalla guerra e dalle visioni storico-sociali che questa ha imposto. Le tecniche finalizzate a sovvertire le certezze del lettore in merito alla distinzione tra fiction e realtà storico-biografica riflettono pertanto il disorientamento causato dal discorso istituzionale postbellico, al quale lo scrittore non riesce e non vuole ricondurre la storia della propria vita. L'ironia amara che spesso sottende tali procedimenti viene inoltre indirizzata dall'autore verso la vecchia retorica titoista, rievocata con toni sarcastici che negano qualsiasi idealizzazione del precedente regime.[10] Gli elementi destabilizzanti che consentono di accostare le opere iniziali di Hemon alla categoria dell'*autofiction* sembrano pertanto configurarsi come strumenti atti a descrivere le dinamiche legate alla specifica

9 L'espressione *konfiskacija pamćenja* ('confisca della memoria') è stata coniata dalla scrittrice croata Dubravka Ugrešić per indicare le riletture storiografiche promosse in senso propagandistico dai governi nazionalisti post-jugoslavi. Al carattere divisivo di tali riletture l'autrice contrappone una valorizzazione della cultura di massa legata alla Jugoslavia socialista, concretizzatasi poi nei diversi atteggiamenti collettivi noti come *jugonostalgija*. Si vedano Ugrešić in Boym et al. 2003, 260-78; Lindstrom 2005.

10 Tali caratteristiche suggeriscono un avvicinamento alla cosiddetta *reflective Yugonostalgia*. Con tale denominazione la ricercatrice Nicole Lindstrom (ricollegandosi all'opposizione terminologica tra *reflective* e *restorative nostalgia* sviluppata da Svetlana Boym) indica le differenti manifestazioni artistiche che evidenziano, spesso ironicamente, il carattere frammentario ed elusivo delle memorie legate al passato comune jugoslavo, contrapposte al rimpianto per gli aspetti prettamente formali della statualità titoista (*restorative Yugonostalgia*). Si vedano Lindstrom 2005, 235-7; Boym et al. 2003, 49-69.

realtà di provenienza dell'autore.[11] In quest'ottica risulta particolarmente significativa la visione proposta da Stephanie Panichelli-Batalla, che interpreta tale genere letterario come un processo di 'autotraduzione metaforica e narrativa',[12] con cui lo scrittore traspone il *source text* costituito dalle sue concrete esperienze di vita nel più libero linguaggio della fiction (Panichelli-Batalla 2015, 21-4). La 'traduzione' effettuata da Hemon tuttavia non si riferisce unicamente al vissuto del solo autore, ma comprende l'insieme dei processi storico-sociali che hanno interessato la regione bosniaca ed ex-jugoslava nel corso del XX secolo. La posizione dell'autore nello spazio letterario statunitense risulta dunque paragonabile a quella degli scrittori immigrati definiti da Werner Sollors (1986, 250) come *translators of ethnicity* (Mary Antin, Abraham Cahan…), che a inizio Novecento si trovarono a mediare tra la propria dimensione etnica d'origine e il contesto americano.

A tale ruolo sembrano avvicinarsi numerose caratteristiche dell'opera di Hemon, come il ribadito ibridismo linguistico e la coscienza di un 'doppio pubblico'[13] costituito sia dai suoi ex-connazionali che dai lettori statunitensi. Lo status dello scrittore risulta però ulteriormente complicato dal carattere misto delle sue radici ucraino-bosniache, e dalla frantumazione geopolitica che ha investito l'area dei Balcani occidentali dal 1991 in poi: alla descrizione della realtà americana non viene mai opposta l'idea di un polo nazionale unico, simbolo di una precedente stabilità identitaria spezzata dall'evento migratorio. L'autore piuttosto sottolinea ripetutamente la pluralità insita nelle sue origini e nello spazio jugoslavo prebellico, all'interno del quale si è inizialmente sviluppata la sua personalità. Le dinamiche etniche espresse da Hemon trascendono quindi la classica contrapposizione dialogica del tipo *in-group* / *out-group* (Sollors 1986, 252), realizzandosi invece nella frammentaria e plurivoca molteplicità che pervade la sua produzione letteraria.

11 La ricorrenza di simili elementi stilistici e tematici nell'opera di altri scrittori legati alla regione ex-jugoslava e stabilitisi all'estero durante la guerra ha spinto il critico serbo Tihomir Brajović (2012, 272-6) a ipotizzare una «nuova emigrazione culturale» (*nova kulturna emigracija*) i cui esponenti maggiormente rappresentativi sarebbero lo stesso Hemon, i serbi residenti in Canada David Albahari (1948) e Vladimir Tasić (1965) e la croata Dubravka Ugrešić (1949), trasferitasi prima negli Stati Uniti e successivamente in Olanda.

12 Traduzione dell'espressione *fictional metaphorical self-translation*, coniata dalla stessa autrice (Panichelli-Batalla 2015, 3).

13 Sollors estende a tali autori il concetto di *double audience*, introdotto da J.W. Johnson nel 1928 per descrivere la consapevolezza degli artisti afroamericani di doversi rivolgere contemporaneamente a lettori sia interni che esterni al proprio gruppo etnico (cf. Sollors 1986, 249-50).

3 Aleksandar Hemon e l'*Allofiction*. Il racconto di sé attraverso la vita degli Altri

Una parte significativa dei processi stilistici e degli obiettivi fin qui analizzati caratterizza anche le pubblicazioni più recenti dello scrittore, in apparenza prive di quell'ambiguità che consentiva di avvicinare le sue opere iniziali alla corrente dell'*autofiction*. Con l'eccezione del romanzo *L'arte della guerra zombi* (*The Making of the Zombie Wars*, 2015),[14] gli ultimi lavori di Hemon sembrerebbero rientrare nella tradizionale definizione di autobiografia elaborata da Philippe Lejeune:

> Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità. (Lejeune 1986, 12)

Con tali osservazioni vogliamo in particolare riferirci ai volumi *Il libro delle mie vite* (*The Book of My Lives*, 2013) e *My Parents: An Introduction / This Does Not Belong To You* (2019).[15]

Il libro delle mie vite si presenta come una raccolta di testi d'impronta dichiaratamente autobiografica, pubblicati su diverse riviste americane dal 2000 al 2013 e successivamente rivisti per la pubblicazione in volume (Hemon [2013] 2014, 242).[16] La seconda opera risulta invece costituita da due libri differenti, disposti back-to-back e dedicati rispettivamente alla rievocazione della vita in comune dei genitori dell'autore (*My Parents*, Hemon 2019a) e della prima adolescenza trascorsa nella Sarajevo degli anni Settanta (*This Does Not Belong To You*, Hemon 2019b): la prospettiva duale ricorrente nell'opera di Hemon viene qui ribadita dalla stessa distribuzione del materiale testuale. Entrambe le opere risultano accomunate dal rispetto del 'patto autobiografico' che prevede la dichiarata identità tra autore e narratore autodiegetico, già introdotta dalla presenza reiterata del pronome possessivo *my* nei titoli e successivamente ribadita più volte nel corso della narrazione (Lejeune 1986, 27-32). Tale esplicita-

14 Anche la struttura narrativa di questo romanzo, incentrato sulla crisi creativa di un aspirante sceneggiatore nella Chicago del 2003, risulta caratterizzata dal dualismo tipico dell'opera di Hemon: la descrizione della realtà statunitense si avvicenda agli stralci del copione post-apocalittico che il protagonista non riesce a concludere e nel quale si riflette l'atmosfera di panico seguita agli attacchi dell'11 settembre.

15 Attualmente inedito in Italia.

16 I passaggi del libro citati nel presente articolo si riferiscono alla riedizione dell'opera del 2014, arricchita dal racconto «My Prisoner» precedentemente inedito e assente nella versione tradotta in italiano. Successivamente «My Prisoner» è stato pubblicato separatamente online in formato e-book, correlato da una registrazione audiovisiva dell'omonima performance di Velibor Božović.

e-ISSN 2499-1562

zione viene ulteriormente confermata dalle scelte peritestuali dell'editore; in particolare dal breve prospetto biografico di Hemon posto sulla quarta di copertina dell'edizione originale de *Il libro delle mie vite* come unica introduzione, e la precisazione «Author of "The Book of My Lives"» che accompagna il nome dello scrittore sulla copertina di *My Parents*. Queste strategie risultano fondamentali nel guidare l'interpretazione delle due opere come autobiografiche da parte del lettore, le cui modalità di ricezione vengono significativamente influenzate dalla notorietà anteriore dell'autore (Lejeune 1986, 395). A tale prospettiva si ricollegano inoltre i rimandi esplicativi alla precedente produzione di Hemon, frequenti in entrambi i libri: illustrando quali concreti episodi biografici abbiano ispirato in passato determinati racconti di fiction, l'autore sembra dimostrare esplicitamente la natura attendibile della presente narrazione. All'interno di *My Parents* un esempio è fornito dalla nota a piè di pagina con cui lo scrittore sostiene di aver riportato un testo realmente scritto dal padre nel già citato racconto «Le api, parte I» (Hemon 2019a, 134); similmente, in uno dei racconti contenuti ne *Il libro delle mie vite* viene esplicitata l'origine autobiografica del viaggio narrato nel precedente *Il progetto Lazarus* (Hemon [2013] 2014, 120). Tali dichiarazioni spingono inoltre il lettore a considerare in chiave autobiografica l'intera produzione dello scrittore che, secondo la terminologia coniata da Lejeune, assume i tratti di un complessivo «spazio autobiografico» (*espace autobiographique*) nel quale anche i precedenti lavori di finzione andrebbero recepiti come 'fantasticherie rivelatrici' della concreta personalità autoriale (Lejeune 1986, 45-6).

Questa visione approfondisce quell'ambiguità caratteristica della produzione iniziale di Hemon, che l'apparente veridicità ribadita nelle ultime due opere sembra invece voler dissipare. Ulteriori elementi che suggeriscono un accostamento dei lavori più recenti ai canoni dell'autobiografia tradizionale sembrano rimandare al modello macrotestuale elaborato da William Boelhower per lo studio delle *immigrant autobiographies* affermatesi sulla scena letteraria statunitense di inizio Novecento, applicabile anche a opere più tarde in virtù della sua natura paradigmatica (Boelhower 1982, 29). Tra le principali caratteristiche poste alla base di tale schema critico figura la voce di un narratore apparentemente integrato nella realtà culturale americana, che al contrasto tra questa e le originarie tradizioni del Vecchio Mondo riconduce la natura sincretica del proprio *double self* (1982, 37); ciò si concretizza nel racconto retrospettivo con cui l'autore-protagonista descrive la disillusione nei confronti delle esagerate utopie iniziali legate all'*American Dream*, e la formazione di un'identità composita secondo quattro diversi modelli comportamentali, rispettivamente basati sulla conferma, la variazione, il rifiuto o la sostituzione dei codici culturali dominanti negli Stati Uniti (1982, 20). Tali fattori ricorrono, seppure con modalità

diverse, tanto ne *Il libro delle mie vite* quanto in *My Parents*; tra gli schemi di comportamento individuati da Boelhower, Hemon sembra in particolare descrivere quella *variation* attraverso cui l'immigrato accetta i valori statunitensi, integrandoli però con la sua cultura d'origine secondo combinazioni precedentemente inedite. Tuttavia in entrambe le opere risulta assente l'idea del Vecchio Mondo come spazio culturale recuperabile e sovrapponibile alla dimensione americana (1982, 39); l'autore invece sottolinea più volte come i processi irreversibili causati dalla guerra e dall'affermazione del nazionalismo abbiano definitivamente cancellato l'originaria collettività di cui egli si presenta come 'effetto strutturale'. Tale consapevolezza enfatizza uno sradicamento di fondo a cui non sembrano dare pienamente requie né l'avvenuta integrazione nella società americana né il ricorso alle memorie della vita 'normale', precedente il conflitto e l'emigrazione. In tutti e due i libri l'approccio di Hemon a questi ricordi avviene secondo modalità stilistiche e tematiche che, nonostante il pieno rispetto della 'sincerità contrattuale' prevista da Lejeune, sembrano voler stimolare riflessioni simili a quelle provocate dall'alternanza tra finzione e autobiografismo ricorrente nella sua produzione iniziale. Entrambe le opere, pur rientrando nei criteri della classica narrazione autobiografica, mirano infatti a quegli stessi obiettivi che Srikanth (2019) ricorda come propri dell'*autofiction*, ovvero porre in evidenza la natura molteplice dell'Io e sottolineare l'importanza del racconto come strumento per comprendere e accettare il reale, soprattutto nei suoi aspetti più traumatici e dolorosi. L'importanza conferita da Hemon in queste narrazioni alle vicende di persone particolarmente significative nella sua vita suggerisce un avvicinamento al sottogenere definito da Armine Kotin Mortimer come *allofiction*, nel quale l'autore tratteggia narrativamente la propria individualità attraverso le esperienze biografiche dei *nearby others* (parenti stretti, amici intimi):

> These portraits of the other are passed through the portrait of the self; they stand in relation to the self; they affect the self; the self affects them. Yet the writer of the autofiction does not claim to propose the biography of these nearby others; rather, they contribute to the portrait of the self. [...] the idea of recounting oneself through the narration of another's life or destiny constitutes the concept of allofiction. (Mortimer 2009, 25)

Nelle ultime due opere di Hemon tali caratteristiche approfondiscono in particolare quella 'poetica dell'Altro' delineata nella fase iniziale della sua attività letteraria.

Nel caso de *Il libro delle mie vite* lo stesso titolo, oltre a ribadire la molteplicità culturale insita nell'esistenza dell'immigrato, sembra suggerire una sorta di 'appropriazione narrativa' delle vite altrui

e-ISSN 2499-1562

da parte dello scrittore. La maggior parte dei testi contenuti nella raccolta tende infatti a concentrarsi sulle vicissitudini di particolari *others*, che l'autore pone ripetutamente a confronto con il proprio percorso biografico. Tale visione caratterizza già il racconto-saggio d'apertura, significativamente intitolato «Le vite degli altri» («The Lives of the Others»), nel quale lo scrittore ragiona su quanto l'idea dell'Altro abbia condizionato le sue vicende umane e artistiche rievocando la gelosia infantile suscitata dalla nascita della sorella Kristina. È a questo sentimento (addirittura degenerato in un tentativo di strangolamento nella culla, fortunatamente fallito) che Hemon riconduce la propria presa di coscienza degli 'altri':

> The recollection of that sororicide attempt is the earliest memory in which I can observe myself from outside: what I see is me *and* my sister. […] Never again would my selfhood be a sovereign territory devoid of the presence of others. (Hemon [2013] 2014, 4)[17]

Il fatto che lo scrittore affermi di ricordare questo episodio da una prospettiva 'esterna' sembra replicare quei procedimenti stranianti posti da Doubrovsky alla base della propria concezione di *autofiction*. Tale visione introduce una più ampia riflessione sui postulati ideologici del nazionalismo, che prevedono l'autodefinizione di un determinato gruppo etnico attraverso la discriminazione di un Altro perennemente indesiderato e diverso. Queste logiche vengono ironicamente esemplificate attraverso un altro aneddoto di origine infantile, nel quale l'autore ricorda l'offesa involontariamente arrecata a un coetaneo di etnia *bošnjak*:[18]

> For his birthday party, Almir was neatly dressed […]. The sweater visibly belonged to someplace else, so I asked him where it came from. It came from Turkey, he said. Whereupon I quipped: "So you are a Turk!" […] Almir started inconsolably crying, while everyone looked at me admonishlingly. […] Subsequently my parents explained to me that *Turk* was (and still is) a derogatory, racist word for a Bosnian Muslim. […] What I said *othered* Almir, it made him feel excluded. (Hemon [2013] 2014, 10-11)

17 I corsivi riportati in questa e in tutte le successive citazioni di Hemon sono presenti nel testo originale.

18 Popolazioni slave meridionali convertitesi all'Islam sunnita sotto la dominazione ottomana, presenti soprattutto in Bosnia-Erzegovina e nella regione serba del Sangiaccato. Inizialmente considerati come gruppo puramente religioso, e perciò identificati come serbi o croati 'di fede musulmana', nel 1968 furono riconosciuti dal regime comunista jugoslavo come popolo costitutivo (*muslimani*); dal 1971 sono designati come *bošnjaci*, etnonimo che nel XIX secolo indicava complessivamente gli abitanti della Bosnia.

È significativo come in questo passaggio l'io narrante riconduca lo sviluppo della propria sensibilità sociale alla reazione di un'altra persona, che per di più ha accidentalmente 'alterato' da sé. Dinamiche simili caratterizzano i rapporti sociali delineati dall'emigrazione, dove tanto gli stranieri quanto i 'nativi' tendono apparentemente a rapportarsi secondo una logica di pura contrapposizione, identificandosi reciprocamente come 'Altro'. Tale visione viene riassunta dall'autore citando le parole dei genitori, emigrati in Canada all'inizio del conflitto bosniaco e inizialmente diffidenti nei confronti del nuovo ambiente sociale e culturale:

> my parents started cataloguing the differences between us and them – *we* being Bosnians or ex-Yugoslavs, *they* being purely Canadian. […] *we* had soul, and *they* were soulless. […] *They* were the not-us, *we* were the not-them. (14-15)

La ribadita opposizione pronominale, ironicamente rintracciata anche in un discorso di Bush Jr. (*It was us versus them*),[19] rimanda alla continua necessità dell'Altro nella propria definizione psicologica e culturale. Successivamente l'autore riprende a giocare con i pronomi personali per descrivere la frammentaria autopercezione identitaria delineata nell'emigrazione, che porta inevitabilmente l'immigrato a visualizzarsi come Altro rispetto a sé:

> whoever we used to be, we are now split between *us-here* (say, in Canada) and *us-there* (say, in Bosnia). Because *we-here* still see the present *us* as consistent with the previous *us*, still living in Bosnia, we cannot help but see ourselves from the point of view of *us-there*. (17)

La consapevolezza di tale pluralità viene contrapposta da Hemon agli svariati monismi nazionalisti, che impongono all'individuo un'identificazione univoca e semplificatoria nell'ambito di una precisa categoria etnica. La genesi dell'unica descrizione identitaria in cui l'autore sente di riconoscersi pienamente (*I am complicated*) viene ricondotta a un altro episodio che vede protagonista la sorella Kristina, sottoposta nella Sarajevo postbellica alla domanda implicitamente discriminatoria *What are you?* (Hemon [2013] 2014, 21); anche in questo caso, l'autore collega l'evoluzione della propria personalità alle vicende biografiche di un *nearby other*. La contrapposizione *us-here/us-there* che nel passaggio precedentemente riportato esemplifica la coscienza molteplice dell'immigrato sembra esplicitare il *double self* ricono-

19 L'autore cita le parole pronunciate da George W. Bush il 21 gennaio 2000 in occasione della sua visita all'Iowa Western Community College, presso la città di Council Bluffs.

e-ISSN 2499-1562

sciuto da Boelhower come tratto fondamentale delle *immigrant autobiographies*; tale dualismo richiama inoltre l'ambiguo contrasto tra effettiva persona autoriale e Altro fintamente autobiografico, ricorrente nelle prime opere di Hemon e considerato implicito da Doubrovsky nei processi caratteristici della scrittura di *autofiction*. Questa opposizione risulta tematizzata soprattutto nel successivo racconto «Il caso Kauders» («The Kauders Case»), dove lo scrittore recupera il personaggio fittizio di Alphonse Kauders, rievocandone la creazione parallelamente al suo coinvolgimento in un imbarazzante caso di cronaca[20] nella Sarajevo prebellica. La natura immaginaria di Kauders viene qui posta in relazione alla vergogna attualmente provata dall'autore nei confronti delle proprie provocazioni giovanili, che la maturità e la distanza geografico-temporale sembrano relegare in una dimensione irreale, quasi romanzesca:

> The whole thing felt to me like reading a novel in which one of the characters […] had my name. His life and my life intersected, dramatically overlapped. At some point I started doubting the truth of my being. What if my reality was someone else's fiction? (Hemon [2013] 2014, 51-2)

A tali dubbi Hemon contrappone la credulità con cui gli ascoltatori di Sarajevo accolsero le storie palesemente fasulle su Kauders, raccontate in maniera dettagliatamente pseudo-documentaria all'interno della trasmissione radiofonica *Omladinski program* (Il programma della gioventù) nel 1987:

> The vast majority of people bought my Kauders story […] For months, even years, people would stop me and ask: "Did he really exist?" To some of them I said yes, to some of the I said no. But the fact of the matter is that there is no way of really knowing […] (59-60)

Le considerazioni in merito al rapporto tra fiction e realtà che caratterizzano il passaggio conclusivo del racconto, dove l'autore-narratore si chiede ironicamente se non sia egli stesso a essere frutto della fantasia di Kauders, vengono riprese in tono decisamente più drammatico nei successivi testi «L'acquario» («The Aquarium») e «My Prisoner»; entrambi risultano incentrati sul potere lenitivo esercitato

20 Si tratta del controverso episodio noto come 'festa di compleanno in camicia nera' (*rođendan u crnoj košulji*), avvenuto nel dicembre 1986: durante un party in casa della scrittrice Isidora Bjelica l'autore e altri studenti universitari inscenarono una grottesca performance nichilista con riferimenti all'estetica nazista. Il regime socialista jugoslavo, non avendo compreso la natura parodica dell'evento, successivamente condusse una dura campagna di discredito e ostracismo nei confronti dei partecipanti.

dalla rappresentazione narrativa nell'elaborazione di eventi particolarmente traumatici. Nel primo racconto, incentrato sulla morte della figlia Isabel per una malattia rarissima, parallelamente al proprio dolore l'autore descrive la singolare strategia messa in atto dalla loquace primogenita Ella per accettare il lutto: l'invenzione di un fratello immaginario, 'Mingus', la cui vita consiste in una replica più o meno fedele della sua e al quale attribuisce i propri effettivi sentimenti. Tale processo sembra richiamare le dinamiche descritte nel racconto su Kauders, e viene infatti paragonato dal padre a quella 'estensione narrativa' legata all'operato dello scrittore:

> I recognized in a humbling way that she was doing exactly what I'd been doing as a writer all these years […] I'd needed narrative space to extend myself into; I'd needed more lives […] I understood that the need to tell stories is deeply embedded in our minds, […]. Narrative imagination – and therefore fiction – is a basic evolutionary tool of survival. We process the world by telling stories […] through our engagement with imagined selves. (233-4)

Il ricorso a tali *imagined selves* permette quindi un confronto con le componenti più tragiche e brutali dell'esistenza umana, progressivamente interiorizzate e depotenziate nel processo di elaborazione narrativa. Il carattere terapeutico attribuito all'atto del raccontare sembra in particolare riferirsi alle venature psicanalitiche che caratterizzano la concezione doubrovskyana dell'*autofiction*, e consente di interpretare il frequente utilizzo di alter ego nella produzione iniziale di Hemon come una risposta al traumatico sradicamento provocato dall'emigrazione e dalla guerra.

La funzione mediatrice della rappresentazione artistica viene poi ribadita attraverso le vicende dell'amico Velibor 'Veba' Božović e di suo padre Vlado nel corso del conflitto bosniaco, rievocate in «My Prisoner»; allo stesso tempo il racconto mette in luce l'ambiguità intrinseca all'azione raffigurativa, in virtù della sua natura potenzialmente manipolatoria e ingannevole. L'autore-narratore racconta di essere venuto a conoscenza della storia tramite una lettera inviatagli nel settembre 1994 dallo stesso Veba, all'epoca volontario nell'esercito indipendentista bosniaco, e della quale vengono riportati alcuni passaggi.[21] L'amico spiega di aver dovuto contrattare con i propri superiori una visita al padre, ufficiale di origine serbo-montenegrina rinchiuso da due anni nel campo di prigionia noto come Silos; le

21 In uno di questi brani Veba afferma di aver assistito al suicidio di un cavallo sul campo di battaglia del monte Treskavica, nei pressi di Sarajevo. L'autore aveva precedentemente inserito tale episodio nel romanzo *Nowhere Man*, citandolo in una lettera inviata al protagonista Pronek dall'amico Mirza, rimasto in Bosnia durante il conflitto.

e-ISSN 2499-1562

autorità acconsentono all'incontro, ma Veba dovrà permettere a una troupe televisiva di filmare l'evento, allo scopo di dissipare le voci sui maltrattamenti subiti dai detenuti all'interno del lager. Benché disgustato dall'intento propagandistico della proposta, Velibor finisce per accettare: l'umiliante presenza delle telecamere priva così di qualsiasi dignità il momento in cui padre e figlio possono finalmente riabbracciarsi. Successivamente l'autore spiega come l'amico, emigrato in Canada dopo la fine del conflitto e la liberazione del genitore, abbia tentato di esorcizzare i traumi causati dalla guerra attraverso progetti di fotografia e video-arte. Tra questi figura un'installazione che vede Božović stagliarsi a petto nudo contro il filmato della liberazione del genitore, proiettato su una parete alle sue spalle:

> The video lasts for five minutes. My friend stands exuding pain and sorrow, while the meeting at the Silos is simultaneously behind him and all over him, on his bare skin. At some point it appears that his father reaches from inside the image to touch his son's naked shoulder. The Veba standing outside the image cannot feel the touch. The Veba inside is weeping. The work is called *My Prisoner*. All of the war is contained in it, [...] in that one impossible touch. (Hemon [2013] 2014, 122-3)

Lasciando che le immagini scorrano sul proprio corpo, l'artista esemplifica fisicamente il contrasto tra realtà e rappresentazione,[22] riutilizzando quegli stessi codici mediatici che avevano precedentemente sancito la sua umiliazione. Nel descrivere la performance Hemon sottolinea la propria vicinanza alle esperienze biografiche dell'amico, percepite dallo scrittore come una versione alternativa, quasi speculare, del proprio destino:

> if I'd stayed in Sarajevo for the war [...] I would've felt like Veba. (120)

Sia l'amico che il padre (al quale l'autore si riferisce con l'appellativo affettuoso *čika*, 'zio') vengono quindi posti dall'autore tra quei *nearby others* fondamentali nella definizione narrativa della sua personalità. Tali *others* tuttavia non sono sempre presentati in una luce positiva. È il caso del docente e critico letterario Nikola Koljević (1936-97), la cui controversa figura viene rievocata nel racconto *Il libro delle mie vite* (*The Book of My Life*). Contrapponendo l'ammirazione suscitata

22 Sul sito Internet di Božović l'opera viene così descritta: «A composite of autobiography, documentary and fiction, *My Prisoner* navigates through the space where the historical, the personal and the fictional simultaneously interfere with and enhance one another» (`https://veliborbozovic.com/aogag`).

e-ISSN 2499-1562

dal professore negli anni studenteschi alla rabbia per il suo successivo appoggio al criminale di guerra serbo-bosniaco Radovan Karadžić, l'autore evidenzia come la propria maturazione umana e artistica si sia svolta in antitesi a tale esempio negativo:

> I *unread* books and poems I used to like […] *unlearning* the way in which he had taught me to read them […]. Now it seems clear to me that his evil had far more influence on me than his literary vision. […] Because of Professor Koljević, perhaps, my writing is infused with testy impatience for bourgeois babbling, regrettably tainted with helpless rage. (129)

La presenza di 'altri' significativi caratterizza inoltre i restanti testi della raccolta, nei quali Hemon descrive le diverse fasi della propria americanizzazione. Ne *Le vite di un flaneur* (*The Lives of a Flaneur*) l'autore sovrappone il ricordo delle lunghe passeggiate nella Sarajevo prebellica ai primi giri esplorativi di Chicago, effettuati come distributore di volantini per Greenpeace. È agli incontri con gli abitanti dei quartieri di North Shore, Blue Island, Park Forest che Hemon riconduce la propria conoscenza dell'America reale, ben diversa dalla visione idealizzata legata ai film e ai dischi giunti in Jugoslavia grazie ai buoni rapporti del regime di Tito con l'Occidente. Gli svariati *others* americani incrociati dall'autore-narratore corrispondono a un catalogo delle bizzarrie connaturate alla civiltà dei consumi statunitense, che paradossalmente rappresentano quella 'normalità' dalla quale lo straniero si sente escluso, e nei cui frequenti preconcetti vede ribadita la propria alterità:

> I grinned through lectures on the spirituality of Star Trek and confirmed, calmly, that, yes, I had been exposed in Sarajevo to the wonders of pizza and television. (147)

Tuttavia il graduale sviluppo di abitudini quotidiane legate al nuovo contesto urbano permettono infine al disorientato narratore di sentirsi parzialmente *placed*, 'radicato', anche nella realtà di Chicago.

Il conseguimento di tale stabilità viene messo in relazione alla possibilità di condividere con gli 'altri' un determinato spazio di vita, e la memoria del passato legato a questo: per lo scrittore ciò non è più possibile a Sarajevo, nelle cui strade irrimediabilmente trasformate dalla guerra è condannato a sentirsi «displaced in a place that had been mine» (Hemon [2013] 2014, 134). Ed è proprio la consapevolezza di tale *shared past* a compattare l'eterogeneo gruppo di immigrati che per vent'anni si riunisce ogni weekend a giocare a calcio sui prati dell'area di Uptown, come descritto nel racconto «Se Dio esistesse, sarebbe un solido centrocampista» («If God Existed, He'd Be a Solid Midfielder»); unitosi a loro, l'autore impara a conciliare la

e-ISSN 2499-1562

propria alterità di straniero con la dimensione sociale circostante, esorcizzando nel gioco e nei rapporti di squadra i sentimenti di solitudine e rabbia prevalenti nei suoi primi anni in America. Anche in questo caso Hemon finalizza la presenza narrativa degli 'altri' alla definizione della propria personalità biografica.

La stessa visione sembra motivare la struttura speculare di *My Parents / This Does Not Belong To You*.

Le due narrazioni, apparentemente contraddistinte da profonde differenze stilistiche, risultano collegate da una serie di rimandi tematici che garantiscono il senso generale e l'unitarietà complessiva dell'opera.

In *My Parents* l'autore racconta la storia dei genitori Andja e Petar dal matrimonio all'emigrazione in Canada, attraverso un'ordinata discorsività che pare rispecchiare i falliti ideali di armonia e stabilità con cui la propaganda di Tito spronò la loro generazione a costruire e mantenere unita la Jugoslavia socialista. A ciò si contrappone il tono scarno e frammentario che caratterizza *This Does Not Belong To You*, suddiviso in capitoli non più lunghi di due pagine dove Hemon rievoca la propria tendenza giovanile al vandalismo, i rapporti interni alla *raja* (la compagnia di amici), gli scontri con gli *jalijaši* (teppisti di strada) e i primi sfortunati approcci all'amore fisico e alla letteratura. La conformazione apparentemente disarticolata del testo sembra rispecchiare l'incertezza o la reticenza del narratore in merito alle proprie memorie, di cui egli stesso pare mettere in dubbio la veridicità:

> what I remember now are the stories of memories that might have been the memories of stories. (Hemon 2019b, 25)

A ciò si ricollega l'impiego di formule ripetitive legate al linguaggio fiabesco (*There was once*; *The story goes that*…), spazi vuoti e parole mancanti. L'esplicita opposizione formale tra i due libri suggerisce la loro appartenenza a generi diversi: la storia coerente e lineare dei genitori rientra nella categoria biografica tradizionale, mentre la narrazione incentrata sul figlio, apparentemente caotica e inaffidabile, si avvicina alle ambiguità dell'*autofiction* esposte in precedenza. La piena comprensione dell'opera richiede tuttavia una lettura complementare dei testi, consigliata dal sottotitolo *An Introduction* che accompagna *My Parents*; in tale prospettiva la ricostruzione della vita in comune di *Tata* (Papà) e *Mama* (Papà) appare funzionale al racconto con cui il figlio-autore definisce il proprio Sé. Tale relazione si delinea nella catena di contrasti e rimandi che unisce le narrazioni, conferendo all'opera un'implicita struttura coesiva. Ad esempio, i primi capitoli di *My Parents* insistono sull'identificazione dei genitori nel progetto socialista jugoslavo, le cui politiche progressiste nel secondo dopoguerra permisero loro di emanciparsi dalla secolare miseria contadina:

e-ISSN 2499-1562

> Mama's future was entangled with Yugoslavia's, enabling her to leave behind the poverty that had lasted for centuries. Yugoslavia provided a framework into which my mother fully grew […] She built the country as she was building herself. (Hemon 2019a, 29)

Questa visione viene invece rovesciata in *This Doesn't Belong To You*, dove il narratore interpreta i propri atti giovanili di vandalismo come una ribellione alla mentalità collettivistica del regime, e un precoce tentativo di affermazione creativa della propria individualità. Non a caso un pomeriggio trascorso a infrangere piatti e bicchieri viene definito come «the happiest day of my childhood» (2019b, 5), e la prima poesia risulta descritta con le sole parole «there was distruction in it» (2019b, 88). I danni che l'autore confessa di aver ripetutamente provocato rappresentano dunque il tentativo adolescenziale di creare qualcosa di 'proprio' nella realtà dominata dagli adulti e dalla retorica edificatrice della loro generazione. A ciò si ricollega la soddisfazione provata nell'infrangere una finestra, il cui vetro crepato diviene contemporaneamente presagio del futuro conflitto:

> Whenever I considered the crack […] I'd think, I did this. This belongs to me. […] Many years later, during the siege, the building across the street was subject to a rocket attack, in the course of which all of its windows […] were blown out. (2019b, 103)

Il motivo ricorrente della distruzione passa quindi a raffigurare la disgregazione di quel *framework* sociale che conferiva senso e stabilità alle vite dei genitori, costretti ad assistere al fallimento del sistema in cui avevano creduto e a ricominciare da zero in una terra percepita come immensa e sconosciuta. Ciò traspare soprattutto dalle parole della madre, che più di tutti in famiglia si riconosceva nei valori socialisti:

> With her migration to Canada, she lost, figuratively and literally, everything that had constituted her as a person: from property to ideology; […] Overnight she became a nobody, she often says, a nothing. (2019a, 36)

Tuttavia l'abitudine al sacrificio e al duro lavoro permette infine ai genitori di ritrovare una certa stabilità, culminata nell'acquisto di una casa di campagna ('the Barn') nei pressi di Hamilton, Ontario. La dimora assume i tratti di un rifugio che Andja e Petar possono modellare a loro piacimento, in un processo che l'autore paragona all'insediamento dei primi coloni sul suolo americano:

> My parents did what the early North American settlers had done once upon a time: they transformed the space they found themselves in. (2019a, 79)

e-ISSN 2499-1562

Queste dinamiche trasformative, simboleggiate dalle cianfrusaglie ammassate dal padre nel suo studiolo, paiono ricollegarsi agli atti distruttivi descritti in *This Does Not Belong To You*: sia i genitori che il figlio adolescente risultano accomunati dall'esigenza di conformare alla propria individualità uno spazio materiale percepito come estraneo, altrui. In tale prospettiva i rimproveri rivolti al giovane Hemon da un anziano vicino di casa per i danni causati al bene pubblico sembrano prefigurare la perenne estraneità rinfacciata dai 'nativi' agli immigrati, costretti a risiedere in una terra che non potranno mai del tutto considerare come propria:

> This does not belong to you, he kept saying. This does not belong to you. This is one of my longest-lasting memories: This does not belong to you (2019b, 75)

Le uniche cose su cui lo straniero può accampare pretese forse sono i ricordi, pervasi dalla lingua e dalle tradizioni legate al Paese abbandonato. In tal senso andrebbe interpretate le continue storie del padre sull'infanzia trascorsa a Vučijak, la collina nei pressi della città bosniaca di Prnjavor dove la famiglia Hemon si trasferì ai tempi dell'amministrazione asburgica, assurta nei racconti paterni allo status mitologico di un Eden perduto:

> Vučijak is therefore a place fully constructed in Tata's mind and far more real than the actual place. […] Yet at no point in his life did he ever considered or even mention the possibility of returning to Vučijak […] A perfect homeland is never available; otherwise the ideal might run into an indelible and ugly reality. (2019a, 39-40)

I toni ironici con cui viene descritta l'idealizzazione paterna di Vučijak permettono all'autore di evidenziare la natura fondamentalmente immaginaria di qualsiasi 'Patria' nazionalista, e di ribadire il carattere ambiguo di qualsiasi narrazione che si professi come 'autentica'. La stessa sfumatura pervade gli aneddoti comici inventati dal padre sui vicini Branko e Duja, trasformati in macchiette ridicole volte a mettere in luce le presunte qualità positive della famiglia Hemon:

> While "Branko" would get drunk, my grandfather never did. While "Duja" gossiped […] my grandmother never did. […] They were the Bosnian natives against which my Ukrainina-speaking family could feel superior, precisely because they were not. (2019a, 127)

Tali dinamiche sembrano replicare in chiave umoristica quelle identificate da A.K. Mortimer come caratteristiche dell'*allofiction*: ricorrendo alle vicende di *others* buffoneschi e fittizi, il padre definisce la propria

visione di sé e dei suoi familiari. L'autore collega significativamente tale processo alla lontananza del genitore dal mondo bucolico di Vučijak:

> It was possible for my father to abstract Branko and Duja only because he had long left the space in which they and their lives were fully real. (2019a, 127)

L'atto del raccontare, nella sua ambiguità, diviene così espressione dello sradicamento comune a padre e figlio. La stessa visione caratterizza diversi passaggi di *This Does Not Belong To You*, dove il narratore gioca ripetutamente con le convenzioni che dovrebbero garantire la sincerità autobiografica. L'esempio più eloquente appare nelle pagine finali, dove Hemon sembra mettere apertamente in dubbio l'attendibilità della narrazione, esplicitando l'opposizione tra la propria persona reale e il Sé delineato nel racconto:

> Take this thing you're reading. I could've assembled a different version of it. I could've assembled a different version of it […] I could've assembled someone else. […] I could've made a different original decision and written all this in Bosnian, my mother tongue, which is both different and the same as *srpskohrvatski ili hrvatskosrspki* […]. I could've been a different person […]. Instead here we are, Hemon, you and I. (2019b, 176)

Il fatto che l'autore ponga tale opposizione in relazione alle proprie scelte idiomatiche ribadisce il carattere essenzialmente 'ibrido' della sua scrittura, possibile soltanto in una lingua imbastardita e perennemente 'sbagliata', definita come «ever unbelonging» (2019b, 165).

Gli esempi qui riportati da *Il libro delle mie vite* e *My Parents/ This Does Not Belong To You* confermano quindi l'impossibilità di ricondurre la produzione dello scrittore bosniaco-americano a un'unica categoria letteraria, sia questa autobiografia, *autofiction* o *allofiction*. La compresenza di elementi legati a tutti e tre i generi lascia piuttosto supporre che l'unica definizione pienamente adatta alla sua identità e al racconto della sua vita sia quella che egli stesso ha scelto: *I am complicated*.

e-ISSN 2499-1562

Bibliografia

Boelhower, W. (1982). *Immigrant Autobiography in the United States: Four Versions of the Italian American Self*. Verona: Essedue.

Boym, S. et al. (2003). *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*. A cura di F. Modrzejewski e M. Sznajderman Milano: Bruno Mondadori Editore.

Brajović, T. (2012). *Komparativni identiteti. Srpska književnost između evropskog i južnoslavenskog konteksta*. Beograd: Službeni glasnik.

Bugarski, R. (2009). *Nova lica jezika*. Beograd: Biblioteka XX Vek.

Cihan Yurdaün, N. (2012). «Borders of the Self and the Other in Aleksandar Hemon's "Nowhere Man"». Paladini, L.; Tinelli, C., *Frontiers and Cultures 2011. Europe and Americas. Intra and Intercontinental Migrations*. Venezia: Studio LT2, 62-6.

Greenberg, R.D. (2008). *Language and Identity in the Balkans: Serbo-Croatian and its Disintegration*. Oxford: Oxford University Press.

Grinberg, L.; Grinberg, R. (1991). *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*. Milano: FrancoAngeli.

Hansen, P.K. (2017). «Autofiction and Authorial Unreliable Narration». Hansen, P.K,; Pier, J.; Roussin, P.; Schmid, W. (eds), *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin; Boston: De Gruyter, 47-60. https://doi.org/10.1515/9783110555158-003.

Hemon, A. (1996). «The Sorge Spy Ring». *TriQuarterly*, 97. https://www.questia.com/library/journal/1G1-19008359/the-sorge-spy-ring.

Hemon, A. (1999). «Exchange of Pleasant Words». *Granta*, 68. https://granta.com/exchange-of-pleasant-words/.

Hemon, A. (2000). *The Question of Bruno*. New York: Doubleday. Trad. it.: *Spie di Dio*. Torino: Einaudi, 2000.

Hemon, A. (2002). *Nowhere Man*. New York: Doubleday. Trad. it.: *Nowhere Man*. Torino: Einaudi, 2004.

Hemon, A. (2006). *Exchange of Pleasant Words: And, A Coin*. London: Macmillan Picador.

Hemon, A. (2008). *The Lazarus Project*. New York: Riverhead Books. Trad. it.: *Il progetto Lazarus*. Torino: Einaudi, 2010.

Hemon, A. (2009). *Love and Obstacles*. New York: Riverhead Books. Trad. it.: *Amore e ostacoli*. Torino: Einaudi, 2014.

Hemon, A. [2013] (2014). *The Book of My Lives*. London: Macmillan Picador.

Hemon, A. (2019). *My Parents* [a] / *This Does Not Belong To You* [b]. New York: MCD Farrar, Straus and Giroux.

Kordić, S. (2010). *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux.

Lejeune, P. (1986). *Il patto autobiografico*. Bologna: il Mulino.

Lindstrom, N. (2005). «Yugonostalgia. Restorative and Reflective Nostalgia in Former Yugoslavia». *East Central Europe/L'Europe du Centre Est/Eine wissenschaftliche Zeitschrift*, 32, 227-37. https://doi.org/10.1163/18763308-90001039.

McDonough, S.P. (2011). *How to Read Autofiction* [Phd Dissertation]. Middletown (CT): Wesleyan University.

Mikulinsky, R. (2009). *Photography and Trauma in Photo-Fiction: Literary Montage in the Writings of Jonathan Safran Foer, Aleksandar Hemon and W.G. Sebald* [Phd Dissertation]. Toronto: University of Toronto.

Miočević, L. (2013). «'What's Difference?' On Language and Identity in the Writings of Aleksandar Hemon». Englund, A.; Olsson, A. (eds), *Languages of Ex-*

ile: Migration and Multilingualism in Twentieth-Century Literature. Oxford: Peter Lang, 55-79. Exile Studies 13.

Mortimer, A.K. (2009). «Autofiction as Allofiction: Dubrovsky's *L'Après-vivre*». *L'Esprit Créateur*, 49(3), 22-35. https://doi.org/10.1353/esp.0.0187.

Panichelli-Batalla, S. (2015). «Autofiction as a Fictional Metaphorical Self-Translation: The Case of Reinaldo Arenas' "El color del verano"». *The Journal of Romance Studies*, 15(1), 29-51. https://doi.org/10.3828/jrs.15.1.29.

Srikanth, S. (2019). «Fictionality and Autofiction». *Style*, 53(3), 344-63. https://doi.org/10.1353/sty.2019.0024.

Sollors, W. (1986). *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Spear, T.C. (1991). «Céline and "Autofictional" First-Person Narration». *Studies in the Novel*, 23(3), 357-70. https://www.jstor.org/stable/29532800.

Ugrešić, D. (2003). «La confisca della memoria». Boym et al. 2003.

Vervaet, S. (2017). «Cosmopolitan Counter-Narratives of Dispossession: Memory, Migration and Metanarration in the Work of Aleksandar Hemon». Biti, V. (ed.), *Claiming the Dispossession: The Politics of Hi/storytelling in Post-imperial Europe*. Brill: Boston-Leiden, 224-45. Balkan Studies Library 19.

Weiner, S. (2014). «Double Visions and Aesthetics of the Migratory in Aleksandar Hemon's "The Lazarus Project"». *Studies in the Novel*, 46(2), 215-235. https://doi.org/10.1353/sdn.2014.0039.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Migrant and Minority Nostalgia in Karen Tei Yamashita's *Circle K Cycles*

Grazia Micheli
University of Nottingham, UK

Abstract This essay explores the concept of nostalgia through an analysis of *Circle K Cycles* (2001), a creative (auto)ethnographic text in which the Japanese American writer Karen Tei Yamashita portrays Japanese Brazilians' ethnic return migration to Japan in the 1980s and 1990s. In the face of social marginalisation and the hegemonic pressures of Japanese culture to conform to a standard of 'pure Japaneseness', Japanese Brazilians reinforce their attachment to Brazil, which they express in the form of nostalgia, or *saudade*. Yet Yamashita criticises any idea of cultural separateness and 'purity', both by experimenting with form and by describing phenomena of cultural hybridisation.

Keywords Nostalgia. Karen Tei Yamashita. Circle K Cycles. Asian American literature. Ethnic return migration. Japanese Brazilians.

Summary 1 Introduction. – 2 Southward. – 3 Coming Full Circle. – 4 Saudade. – 5 "Your tradition is someone else's originality".

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-09-03
Accepted 2020-09-07
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Micheli, G. (2020). "Migrant and Minority Nostalgia in Karen Tei Yamashita's *Circle K Cycles*". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 183-200.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/009

> What saudade must be killed to belong, to make a home, to realize desire?
> (Karen Tei Yamashita, *Circle K Cycles*, 2001)

1 Introduction

In *Circle K Cycles* (2001), a particularly understudied work, the Japanese American writer Karen Tei Yamashita (1951-) recounts the lives of second- and third-generation Japanese Brazilians who return-migrate to Japan in the 1980s and 1990s to do unskilled jobs. Takeyuki Tsuda has named this type of migration "ethnic return migration" to distinguish it from the return migration of the first generation (2009c, 1). The Dekasegi (migrant workers) face difficult working conditions as well as social marginalisation due to the fact that returnees are often considered cultural foreigners (see Tsuda 2009c). As a result, they struggle to embrace transnationalism, which involves creating links to both homeland and host land (see Glick Schiller, Basch, Szanton Blanc 1992). Doubly outsiders, the Dekasegi live in a liminal, in-between space at the margins of both Japanese and Brazilian society.

However, a feeling of *saudade* – homesickness or nostalgia – toward Brazil prevails. In this essay, I analyse the theme of nostalgia, which has been overlooked both in existing work on *Circle K Cycles* (see Chuh 2006; Ling 2006, 2012; Kam 2008; Ragain 2018; Sheffer 2020) and, more generally, as an object of literary and cultural critique (see Su 2005; Walder 2011). In particular, I argue that Yamashita depicts a form of migrant and minority nostalgia that is both counter-hegemonic and conservative and that is closely linked to the phenomenon of ethnic return migration. Through *saudade*, Japanese Brazilians express their attachment to Brazil and their 'Brazilianness' against the hegemonic pressures of Japanese culture to conform to a standard of 'pure Japaneseness'. Yet Yamashita criticises cultural separateness both by experimenting with form – thus creating a unique "palimpsestic" (Chuh 2010), multi-genre, multilingual and polyphonic work – and by describing phenomena of cultural hybridisation and creolisation that unsettle any idea of 'purity'.

2 Southward

Yamashita is a novelist, short-story writer, playwright and professor. She was born in 1951 in Oakland, California, and she is a third-generation Japanese American. Yamashita studied English and Japanese literatures at Carleton College, Minnesota, and spent her junior year in Japan as an exchange student at Waseda University, Tokyo. She graduated in 1973, and, in 1975, she moved to São Paulo to study Japanese

e-ISSN 2499-1562

immigration to Brazil. It was during her Brazilian years that Yamashita started to write fiction. In 1984, she moved to Gardena, California, where she continued to write while working as an Executive Assistant for a local public television station. Since 1997, Yamashita has been teaching at the University of California Santa Cruz where she is a Professor of Asian American Literature and Creative Writing.

Among Yamashita's multimedia/stage performances are *Hiroshima Tropical* (1983), *Tokyo Carmen vs. L.A. Carmen* (1990) and *Anime Wong: A CyberAsian Odyssey* (2008). Her experimental novels, *Through the Arc of the Rain Forest* (1990), *Brazil-Maru* (1992) and *Tropic of Orange* (1997), address the themes of migration, cultural and national identity, globalisation, economic imperialism and environmental exploitation. After *Circle K Cycles* (2001), Yamashita published *I-Hotel* (2010), a collection of novellas that narrates the origin of the Asian American movement between 1968 and 1977. Her latest work is *Letters to Memory* (2017), which deals with the incarceration of Japanese Americans during World War II.

Because of the wide scope of Yamashita's interests, which often exceed the Asian American field to embrace the Latin American, she has received little scholarly attention from Asian Americanists. Published at a time when the transnational turn was at an early stage and the urge to 'claim America' was still dominant, the contribution of Yamashita's early works to Asian American studies went unnoticed. Nevertheless, Yamashita's innovative North-South or hemispheric approach is instrumental to the expansion of the transnational perspective in Asian American studies and to the destabilisation of "el provincialismo de los Estados Unidos" [U.S. provincialism] (Geirola 2005, 120; transl. by the Author). As Kandice Chuh argues,

> Although Asian American literary studies have in recent decades taken the 'transnational turn' […], the particular rubric of 'hemispheric studies' has not found as much traction in the field as, for example, 'diasporic' or 'Pacific Rim studies'.[…] [M]ost transnationally inclined criticism in Asian American studies has been more involved in mining understudied or otherwise occluded east-west connections than in looking critically north or south. (2006, 618)[1]

Scholars have focused especially on the bilateral connections between the United States and particular Asian countries. By moving toward the southern hemisphere, Yamashita expands Pacific Rim and transpacific paradigms that continue to emphasise the United States, revealing Asian America's links to the South, that is, to Latin America.

1 Only Rachel Lee (1999) and Eleanor Ty (2010) have adopted a hemispheric approach in their critical studies of Asian American literature.

e-ISSN 2499-1562

As Jinqi Ling observes,

> Asian America can no longer be understood only in terms of its U.S. designation versus its various Asian origins […] Rather, Asian America must also be grasped in relation to the configurations of other Asian diasporas that function within, across, and beyond Asian-Pacific and the Asian-Latin American formations. (2006, 2)

Yamashita's move southward adds a new dimension to Asian North America through which it is possible, by adopting a comparative outlook, to achieve a deeper insight into its communities and to develop a "minor transnationalism", that is, a "symbolic geography of relations that become the creative terrain on which minority subjects act and interact in fruitful, lateral ways" (Lionnet, Shih 2005, 2). Yamashita's recent return to more 'canonical' Asian American subject matter is also significant: her writing could be taken as an answer to various scholars' preoccupation with the idea that the transnational turn might eclipse the political, domestic dimension in Asian American studies (see Wong 1995; Cheung 1997). Truly glocal, Yamashita's writing has brought a global dimension into Asian American literature while also respecting its local dimensions and history, thus proving that it is also by adopting a transnational perspective that the local, domestic reality can be better understood and represented.

Certainly, Yamashita's "largeness of vision" (Rody 2004, 131) entails a certain amount of pain, which she metaphorically describes as a "backache": "My back aches. It is longer than it should be, expanded geographically. It is […] a vertebrae of pidgin utterances […] It is a bridge and a beast of burden" (Yamashita 2001, 17). Therefore, reaching distant geographies and forging transnational links enriches one's identity, but at the same time it also brings suffering as demonstrated by Japanese Brazilians' experience in Japan. In *Circle K Cycles*, Yamashita embraces transnationalism and hybridity against parochialism and notions of purity, but she also shows the underside of transnational migration and the issues that migrants have to face as they live in the liminal space between cultures.

3 Coming Full Circle

In 1997, Yamashita lived in Seto, Japan, for six months in order to study the Brazilian community living in Japan at that time. During her stay, Yamashita wrote a monthly travel journal for the website *Cafe Creole* – where it is still possible to find her diary entries.[2] *Cir-*

2 http://www.cafecreole.net/index.html.

cle K Cycles blends these non-fictional documents with fictional stories "to paint as varied and textured a portrait as possible of the life [Yamashita] saw and experienced" during her visit (Yamashita 2001, 11).[3] The text is divided into six chapters preceded by a Prologue and followed by an Epilogue, and each chapter is titled with a month name, tracing Yamashita's six-month stay in Japan. Therefore, *Circle K Cycles* constitutes Yamashita's account of what she has learned through research and lived experience about Japanese Brazilians.

Japanese Brazilians represent the largest community of Japanese descendants (*Nikkeijin* or Nikkei) outside of Japan with a population of about 1,900,000 (*The Association of Nikkei and Japanese Abroad* 2018). The year 1908 marked the beginning of Japanese migration to Brazil as Japanese people left their country to escape rural overpopulation and poverty. Between 1908 and 1941, 190,000 Japanese entered Brazil as Dekasegi.[4] The majority of immigrants worked in coffee plantations located in Southern Brazil, but, by the end of the 1980s, most second- and third-generation Japanese Brazilians lived in the urban areas of the most developed regions of Brazil, were well educated and middle-class (see Carvalho 2002, 3-7; Tsuda 2003b, 55-6).

As Tsuda notes, despite their socioeconomic and cultural integration in mainstream Brazilian society (see also Carvalho 2002; White 2003), Japanese Brazilians maintained a strong symbolic attachment to a Japanese homeland, and they were proud of their 'Japaneseness', which they considered less "an ethnic stigma to be avoided than a positive asset to be maintained" (2003b, 58-65).[5] Indeed, their 'Japaneseness' was seen in a favourable light by Brazilian people, due to Japan's prominent position in the global order and to widespread positive images about Japan and its culture (Tsuda 2003b, 2009d). Thus, when the economic crisis hit Brazil in the 1970s and 1980s, many Brazilian Nikkei decided

3 *Circle K Cycles* can therefore be defined as creative non-fiction or as "fictional ethnography" (Yamashita cited in Palleau-Papin 2012). Given Yamashita's presence in the text, *Circle K Cycles* combines fictional ethnography and autoethnography, or "introspective ethnography", a self-reflexive research methodology and form of writing (see Imafuku 2008, 84). Autoethnographers "use personal experience to illustrate facets of cultural experience, and, in so doing, make characteristics of a culture familiar for insiders and outsiders" (Ellis, Adams, Bochner 2011, 276).

4 This term indicates "labourers working on short-term contracts and returning to their homeland after a brief sojourn abroad" (White 2003, 312). The term was originally employed to define people from the rural areas who had to migrate to the cities to avoid poverty but who eventually returned home (Tsuda 2003b, 110). As Daniela de Carvalho explains, "In Brazil the term '*Dekasegi*' was used to refer to the *Issei* [first-generation Japanese Brazilians], and by the mid-1980s, was used to denote people of Japanese descent who migrated to Japan" (2002, 87).

5 Daniel T. Linger highlights that "it was rare for a Brazilian Nikkei to have set foot in Japan. One learned and reaffirmed Japaneseness through family and community assertions of identity, occasional consumption of traditional foods and celebration of traditional festivals, […] Japanese language classes" (2001, 25).

e-ISSN 2499-1562

to return-migrate to Japan rather than to other countries of the Global North such as the United States (Tsuda 2009d, 34). At the same time, Japan was experiencing the so-called 'bubble economy' and a labour shortage that especially affected small- and medium-sized businesses in the manufacturing and construction sector (Tsuda 2009d, 31-2).

Since internal migration from the rural areas was by then very limited, the Japanese government decided to turn to immigrant workers coming from other Asian countries. However, their presence disrupted Japan's ideal of an ethnically and racially homogeneous society (Linger 2001, 22-3; Carvalho 2002, 79). Hence, changes were made to the Immigration Control and Refugee Recognition Law in 1989 so that only Nikkei (up to the third generation) could legally become unskilled workers in Japan (Carvalho 2002, 79). Basically, "[t]he law promised a flexible, low-cost, culturally tractable and racially correct labor force to do the industrial dirty work disdained by Japanese citizens" (Linger 2001, 23), such as on the assembly line of the manufacturing sector.

In 1998, 274,442 South Americans of Japanese descent were living in Japan, of whom 81 per cent were Brazilians (Carvalho 2002, 80). Japanese Brazilians' 'return' to Japan is representative of a phenomenon that has only recently come to the attention of social scientists and that has been variously defined as "reverse immigration" (Oka 1994), "return migration" (Yamanaka 1996; Tsuda 2000, 2003b, 2009c; King, Christou 2011), "ethnic homecoming" (Tsuda 2009d), "diasporic homecoming" (Linger 2001), "dual diaspora" (Linger 2001) and "counter-diaspora" (King, Christou 2011). Return migration has been studied since the 1970s, but the first studies focused mainly on the return migration of the first generation and overlooked the second generation (King, Christou 2011, 452). More recently, Tsuda has distinguished between "return migration" and "ethnic return migration": while "return migration" concerns immigrants who return to their country of origin, "*ethnic* return migration" sees immigrants' descendants moving to their ancestral homelands (2009c, 1). Such "returns" often constitute a negative experience since returnees are considered cultural foreigners, and so they suffer social marginalisation (Tsuda 2009c, 3).

Whilst the representatives of the Japanese government assumed that Nikkei would more easily assimilate into Japanese society than other immigrants because of their Japanese descent and presumed cultural affinity, they soon realised – as did the Japanese Brazilians themselves – that Brazilian Nikkei were culturally more Brazilian than Japanese. For Brazilian Nikkei, such a realisation was particularly shocking since they were treated as Japanese in Brazil, and they had developed a nostalgic, romanticised vision of Japan, to which they felt attached as their true homeland (Tsuda 2009d, 32-3). However, they had "essentially return[ed] to a foreign country" (2009c, 3), thus becoming "strangers in the ethnic homeland" (2003b).

e-ISSN 2499-1562

4 Saudade

What are the consequences of living in this liminal space, "between native and foreigner" (Tsuda 2000, 59), between Japan and Brazil, without completely belonging to one or the other? In *Circle K Cycles*, Yamashita creatively explores Japanese Brazilians' ethnic return migration to Japan and the issues that arise from being regarded as a foreigner in one's ancestral homeland. The sections of *Circle K Cycles*[6] that contain Yamashita's personal accounts of her experience in Japan aim to highlight Brazilian Nikkei's and Japanese people's different cultural and behavioural norms. Such differences contribute to separating Brazilian Nikkei from mainstream Japanese society and therefore to their social marginalisation. For instance, Yamashita presents "Japanese Rules" against "Brazilian Rules" (99-114). The "Japanese Rules" depict the Japanese as polite people who care immensely about appearances – so much that they turned to Nikkei workers in order to preserve the homogeneous appearance of their society – as well as revealing their rigidity and lack of spontaneity. Yamashita also inserts the English translation of a rule board originally written in both Japanese and Portuguese that she found at a condominium complex in Toyota City. Evidently, these rules are mainly intended for Brazilian residents and aim to 'correct' what Japanese residents consider to be disruptive behaviours, especially regarding waste disposal, noise and social gatherings. For instance, "let's stop barbecuing on the verandah", "let's take care with noise pollution", "please put trash out in accordance with the determined models and in the appropriate location" (108).

Tanya Y. Kam argues that:

> [t]he Japanese preoccupation with keeping refuse categorized […] suggests a culture concerned with maintaining appropriate divisions and hierarchies, thus separating the 'pure' Japanese from the mixed Nikkei Brazilian workers. (2008, 19)

Furthermore, as observed by Catherine Bates, "to believe in the complete disposal of waste is to imagine a purified self that remains sealed and self-determined, producing no global footprint" (2013, 210). Hence, Japanese people deny their global, transnational identities insofar as they distance themselves from and even reject those who have left the 'clean' space of Japan, creating a 'contaminated' diaspora.

As Yamashita reports, "The Brazilians have had difficulty following all these rules […] In the meantime, the Japanese residents are at their wit's ends. The Brazilians are unruly" (110). Indeed, the first

6 Henceforth, the page numbers without other indication are from *Circle K Cycles*.

of the Brazilian rules is "there are no rules", and the second one is "all rules may be broken or avoided" (110). The other rules reveal the sociable and extroverted nature of Brazilian people, who enjoy parties and expressing themselves through body language such as kisses and hugs. Brazilians think that "cultures who find this kissing disconcerting are a cold people.[…] Japanese hardly show affection in public" (111). Nevertheless, Brazilian people are willing to integrate into Japanese society: walking around the condominiums, Yamashita notes the "oppressive quiet" that characterises the place, "the sound of people trying very hard to be quiet" in order to be accepted (110).

However, the Japanese notion of 'Japaneseness' prevented Brazilian Nikkei from becoming part of mainstream Japanese society. Tsuda explains that "Japaneseness is defined not only by racial descent but also by complete linguistic and cultural proficiency" (2009b, 242). As Daniela de Carvalho states, "The *Nikkeijin* as a category dismantle this concept, sharing the 'blood', but not the commonalities of Japanese culture and mother-tongue" (2002, 123). Many Brazilian Nikkei had become culturally Brazilian[7] and could not speak Japanese fluently, which constitutes a significant barrier to social integration in Japan (see Carvalho 2002; Tsuda 2003b; White 2003). Therefore, Brazilian Nikkei came to be considered "second-rate Japanese", "inadequate Japanese" or "*han Japa* (half-Japanese)" (Carvalho 2002, 121; Tsuda 2003b, 118). Essentially, "[t]hey [were] seen as having lost their 'Japaneseness'" (Carvalho 2002, 121), and so their cultural purity, something for which they were stigmatised and socially marginalised (Tsuda 2003b).[8] Thus, Japanese Brazilians became liminal beings at the margins of not only Japanese society but also Brazilian society: they found themselves in an in-between space, "a strange limbo. When in Brazil, they were always called japônes; now in Japan, the Japanese treated them as foreigners […] [W]ho were they?" (Yamashita 2001, 139). Hence, transnational migration constitutes, in this case, a negative form of mobility that leaves migrants without a cultural identity or a homeland.

Yet Japanese Brazilians developed strong feelings of *saudade* toward Brazil (see Tsuda 2000, 2003a). Yamashita explains that *saudade* "is a word that cannot be translated, only approximated: long-

7 This could also be seen in their way of dressing, walking and gesturing (Carvalho 2002, 137; Tsuda 2009b, 243).

8 Other reasons for their social marginalisation include their status as Nikkei since Japanese people commonly see Nikkei as traitors and consider emigration to be shameful; their status as Dekasegi, a term that originally indicated people of low social class from the rural areas who had to migrate to the cities to avoid poverty; their low socioeconomic status as unskilled factory workers in Japan; and their South American origin as Brazil is widely associated in Japan with negative stereotypes of poverty, crime and underdevelopment (see Carvalho 2002; Tsuda 2003b).

ing, homesickness, nostalgia. In English it would seem to mean a longing for home, for the familiar that is distant and out of reach" (135). Yamashita highlights the migrant and protean nature of *saudade*, which originated in Portugal but, on South American soil, took new meanings. Indeed, "if the Portuguese brought the word *saudade*, others came to add their special interpretations: African slaves, Dutch traders, New Christians, Confederate soldiers, Spanish, Italians, Germans, Syrians, Japanese" (136). As for the Japanese, as we have seen, *saudade* was at first directed toward Japan, and it was then passed down to the subsequent generations, who developed a nostalgic, romantic view of their ancestral homeland. When Japanese Brazilians 'returned' to Japan, *saudade* travelled with them, but it took yet another shape: a sense of nostalgia, this time, toward Brazil – and, as I discuss later, a strategy of resistance against the dominant culture. Indeed, Brazil was infused with positive meaning when contrasted with the negative social experiences that Brazilian Nikkei had in Japan (Tsuda 2009b, 245), including difficult working conditions[9] and social marginalisation. Thus, Japanese Brazilians rejected transnational processes that would have linked them to Japan; instead, they reinforced their diasporic attachment to Brazil, which they expressed in the form of *saudade*.

Dennis Walder explains that

> [t]he phenomenon of nostalgia goes back a long way – at least to Homer's *Odyssey*, as well as ancient Chinese texts. But the word is of relatively recent origin, and is derived from a Greek neologism, combining *nostos*, or home, and *algos*, signifying pain or longing. Its early meaning was primarily pathological, as defined by the seventeenth century Swiss doctor, Johannes Hofer, to describe an epidemic of longing among displaced Swiss students and soldiers. (2009, 939)

Hofer described nostalgia as "the sad mood originating from the desire for the return to one's native land" ([1688] 1934, 381). Progressively, the term has come to indicate, more generally, a longing and desire for "a lost home, place, and/or time" that can be experienced by an individual or by a group of people – "even a whole society" (Walder 2011, 4). But, as the British Indian writer Salman Rushdie points out, if "the past is a country from which we have all emigrated" and so "its loss is part of our common humanity", the individu-

9 Carvalho reports that "[m]any *Dekasegi* work[ed] from 15 to 19 hours a day" (2002: 97) at their "three Ks" jobs. "Three Ks" is the Japanese acronym for "dirty, dangerous, and difficult" (*kitanai* 汚い, *kiken* 危険, *kitsui* きつい) and indicates jobs that are typically eschewed by native Japanese (Tsuda 2003b, xi).

e-ISSN 2499-1562

al "who is out-of-country… may experience this loss in an intensified form" (1991, 12). It is this peculiar form of nostalgia, that is, the one experienced by migrants, or migrant nostalgia – where 'migrant' refers both to migrants and to the travelling nature of nostalgia – that I am interested in and that Yamashita portrays in her text.

More recently, Anindya Raychaudhuri has defined nostalgia as "the mourning of a home that has been lost in time and space, and the various social, creative and discursive processes that can be deployed in order to attempt to remake the home, in the here and now" (2018, 11). Thus, the notion of nostalgia ranges from a desire to return home to homemaking, namely, all those mental and practical activities that help recreate a home away from home, when returning home is continually delayed or precluded. Hence, as Svetlana Boym notes, nostalgia can represent "a strategy of survival, a way of making sense of the impossibility of homecoming" (2001, xvii). As a consequence, nostalgia entails both pain (as suggested by the term's etymology), for what is lost, and pleasure, originating from the feeling of being at home again (see Walder 2009, 939).

Indeed, Yamashita adds that *saudade* "would seem to be a sweet sickness, but when Brazilians speak of it, they often use the expression *matar a saudade*, which means literally, *to kill saudade*. […] [T]o kill saudade is a delicious violence, a succumbing to desire" (135) and essentially a process of homemaking. Brazilians kill *saudade* by visiting home, but they have also brought Brazil to Japan, by opening businesses that enable them to consume Brazilian food, clothing or media products, such as newspapers, music or TV programmes. Anita Mannur has called this kind of nostalgia for a national cuisine "culinary nostalgia" (2009, 27). Yamashita rhetorically asks: "What is it that the food of your homeland, of your mother's kitchen, will provide you? Why do we crave it so badly? Why do our tongues pull us home?" (83). As a basic element of people's every-day life, food represents "an essential connection with home" (Katrak 1997, 270), and so it gives immigrants the illusion of being home. In bringing home closer, food kills – or maybe heightens – *saudade*.

Yamashita also describes the excitement among Dekasegi about football games involving the Brazilian team, such as the 1997 World Cup game between Brazil and Japan:

> they've skipped out of their jobs in order to see live […] the Brazilian champions, the team that sustains their dreams and self-perceptions in a distant home. To lose a day of work is no small thing, but the choice is a particularly Brazilian one, steeped in a confusion of identity, rebellion, and saudades. (130)

As Yamashita reveals, what counts is not who wins but the event itself, a form of joyful gathering during which Japanese Brazilians show their

pride for Brazil and feel closer to it: "[f]or one day, they are *in* Brazil" (132; emphasis in original). A similar occasion is represented by samba parades: as Tsuda explains, Japanese Brazilians rarely participated in samba parades in Brazil, but in Japan they are a way to kill *saudade* and to express their inherent "Brazilianness" (2000, 64-5).

Indeed, Japanese Brazilians consciously and intentionally enacted what Tsuda calls a Brazilian "counter-identity", a form of ethnic resistance against the hegemonic pressures of Japanese culture to assimilate (2000, 56). Japanese Brazilians behaved "in conspicuously Brazilian ways in order to demonstrate to the Japanese that despite their appearance, they [were] not Japanese and [could not] be held to Japanese cultural expectations" (Tsuda 2000, 60). This process of enhanced 'Brazilianisation' affected clothing, language, self-introductions to emphasise Brazilian origin, and the appropriation and reinterpretation of traditional Brazilian cultural forms, such as samba parades (Tsuda 2000, 60-4). Raychaudhuri (2018) counters notions of white, imperial and conservative nostalgia with this type of "counter-hegemonic, progressive nostalgia" experienced by minority people, arguing that "radical nostalgia" can "sustain" the marginalised (4). In particular, nostalgia in the hands of minority people has a "liberatory potential […] that can be used to further active political resistance" but also, in everyday contexts (such as those portrayed by Yamashita) it aids the process of homemaking (16-17).

While Japanese Brazilians' experience confirms Raychaudhuri's view of minority nostalgia as counter-hegemonic and enabling, such experience also contradicts his belief that nostalgia does not involve nationalism and counters it instead (2018, 12). As Walder affirms, "Nostalgia and national identity are inextricably entwined" (2011, 5). Indeed, the practices and behaviours described above show that Japanese Brazilians' feelings of *saudade* led them to enact a form of "deterritorialized [Brazilian] nationalism" (Tsuda 2000, 56). Nationalism is "an extremely contentious site" that involves "ideas of suppression and force, of domination and exclusion" as well as "ideas of self-determination and freedom, of identity and unity" (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007, 136). Likewise, nostalgia can be simultaneously "radical" and "conservative" (Walder 2011, 12), as exemplified by Japanese Brazilian *saudade*, which gives rise to a "resistant nationalism" (Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007, 138) and so is both counter-hegemonic and nationalist. Yet an excessive reliance on "exclusive and homogeneous conceptions of national traditions" (135) threatens to transform "resistant nationalism" (138) into a form of oppression and/or exclusion.

This risk is highlighted in relation to nostalgia by various critics and writers. Rushdie observes that the activity of homemaking triggered by nostalgia leads to the creation of "imaginary homelands" (1991, 10). Yamashita similarly indicates how *saudade* "lives in the *magical reality* of daily life", in a "*realm of imagination* and memo-

ries" (136; emphasis added), thus underscoring the imaginary nature of the products of nostalgia. According to Rushdie, it is the "physical alienation" from the home country that prevents migrants from "reclaiming precisely the thing that [they] lost": as a result, they "create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands" (Rushdie 1991, 10). The Vietnamese American writer Monique Truong, who migrated to the United States in 1975 as a refugee of the Vietnam War, offers another explanation, which particularly applies to the experience of Japanese Brazilians in Japan. She affirms that nostalgia,

> a longing for the past, […] is often triggered by something that's lacking about the present.[…] [I]t would be a more gratifying experience to live fully in the present, but […] that's very difficult to do for immigrants, refugees, […] because the present is often harsh and not welcoming, and so we end up creating a fantasy of what the past was like. (cited in Fargione 2016, 4)

Therefore, Truong suggests that looking back might be "treacherous" (Fargione 2016, 4) and questions the feeling of nostalgia that characterises many migrants' experience.

She does so also through the title of her novel *The Book of Salt* (2003), which evokes an episode narrated in the Book of Genesis in which Lot's wife, after leaving Sodom, is turned into a pillar of salt as a punishment for having looked back to the city – her home ("Interview with Monique Truong" 2003). This episode has become emblematic of nostalgia and its underside. Indeed, Rushdie invokes "the risk of being mutated into pillars of salt" (1991, 10), that is, becoming crystallised into "narrowly defined cultural frontiers" (19) or, as Mannur asserts, of essentialising the homeland and the culture of origin (2009, 30-1). "The danger of nostalgia", Boym (2001, xvi) points out, lies in the tendency "to confuse the actual home and the imaginary one. In extreme cases it can create a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill". Although the kind of nostalgia depicted by Yamashita does not result in such extremism, she nevertheless warns against the risks of a nationalist drift that concerns not only Japanese Brazilians but mainstream Japanese society as well.

5 "Your tradition is someone else's originality"

Against the nationalist, and more specifically, separatist drift of both Japanese and Japanese Brazilian communities, Yamashita conveys, both through form and content, the hybridity that pervades Brazilian and Japanese cultures alike despite their supposed distinctiveness and separateness. As she does so, she criticises ideas of cultur-

al homogeneity and purity. As Chuh affirms, Yamashita "illuminates the compresence – the interrelated simultaneity – rather than discreteness of places, objects, and histories ordinarily thought distinct" (2016, 542). For instance, the samba that Japanese Brazilians perform in Japan during festivals to express their 'Brazilianness' is actually different from the traditional Brazilian samba. Japanese Brazilians have appropriated and reinterpreted the traditional samba, which therefore turns into a new, hybrid cultural product (Tsuda 2000, 64). The very name of the festival during which this dance is performed hints at this process of hybridisation: "samba matsuri" (137) combines a Portuguese word and the Japanese word for celebration or festival. Yamashita also reveals that the origin of the Brazilian *pastel* is Chinese: then, "it was the Japanese immigrants who became attached to its production.[…] Now pastel is back in Asia, but it is […] Brazilian" (85). She then lists a series of foods that result from the combination of different cuisines, such as Yamashita's own pastel made with *omochi*; jalapeño and smoked tofu or Japanese McDonald's teriyaki-chicken burger (86).

Yamashita states with regard to the Japanese language that it is "a kind of pidgin language" (53). Indeed, it comprises three character systems: *kanji*, which originates from the Chinese language; *hiragana*, the indigenous phonetic alphabet; and *katakana*, the alphabet that today is mainly used to reproduce foreign words and onomatopoeia. Through *katakana*, the Japanese language has incorporated many English words, but these have been altered: "Pasokon", for example, means "personal computer" and "konbini" "convenience store" (54). Yamashita also discloses that the mountain vegetables for which "the very traditional village of Shirakawa" is famous are imported from China and Russia and that they are packaged by Brazilians (85-6). Besides, there is "a rumor that the [Japanese] imperial family came centuries ago from Korea" while according to some scholars "the original Japanese are a lost tribe from Israel" (146). Yamashita offers many other examples, and in so doing she deconstructs ideas that Japanese society and culture are purely Japanese.

Yamashita concludes, "Nothing is sacred. Your tradition is someone else's originality" (86), a concept that she herself has put into practice by incorporating Latin American traditions and peoples into her writing, thus creating a unique work. Her representation of Japan and the Brazilian community as heterogeneous and hybrid is rendered on a visual level as well. The cover of the book is a colourful collage of images about Japan that challenges views of this country as monochromatic. Moreover, there is a picture of a Japanese girl whose curly hair disrupts her identification as 'pure' Japanese. Besides, her skin is not 'yellow', 'white' or 'black' but multicoloured. Yamashita also employs different types of font and formatting throughout the book, and the written text is accompanied, through

the literary technique of montage,[10] by reproductions of a range of materials that variously refer to Japan and to the Brazilian community in Japan, including photographs, drawings, maps, charts, newspaper clips, postcards, recipes, signs and advertisements. The heterogeneity of these materials, of fonts and formatting reflects Yamashita's rejection of notions of cultural homogeneity and purity.

Circle K Cycles conveys a sense of hybridity also through its mixing of languages. For instance, there are entire sections written in Portuguese and Japanese – such as the rules section – and certain subtitles appear in a pidgin language that mixes Portuguese and Japanese. Furthermore, the chapter titles are all in English, but they are supplemented with a Japanese character. Many Japanese writings are also scattered across the text, and many of the advertisements that are reproduced are bilingual: Japanese and Portuguese. Foreign words also serve as tools of defamiliarisation:[11] their presence disrupts the homogeneity and familiarity of the text, thus catching the reader's attention and making the text actually visible to their eyes and therefore significant to their minds. Yamashita uses this technique to turn a familiar terrain into an unfamiliar and foreign one, thus giving "the [Anglophone] reader the sensation of being in a place where you can't understand signs", which is what Brazilian immigrants experience in Japan where "[t]hey're entirely lost" (quoted in Palleau-Papin 2012).

Yamashita expresses her awareness of global (inter)connections also through the theme of circularity, echoed by the title – where "Circle" and "Cycles" hint at the circularity of Japanese Brazilians' migration, from Japan to Brazil and back – and graphics of the book: the circled K in the title; page numbers are also circled; the acknowledgements are contained in a circular frame; the flyleaf and the back cover are decorated with interpenetrating circles or bubbles of various dimensions; and the titles of the chapters and their sections are slightly curved. As Kam asserts, "the cyclical shape of *Circle K Cycles*… point[s] to the development of a self that is not autonomous but inextricably connected to the external world" (2008, 10), and so *Circle K Cycles* could be considered a "collective biography" (9). As such, it does not offer a single truth or a pure perspective but a multiply inflected, polyphonic tale in which diverse and divergent perspectives meet. These are highlighted by the use of different, alternating narrative voices and tenses as well as by the presence of

10 Montage is usually associated with Soviet cinema of the 1920s and particularly with the theorist and filmmaker Sergei Eisenstein, but it then developed into a literary technique thanks to writers such as Eliot, Stein and Dos Passos (Barndt, Sperling, Kriebel 2016).

11 This technique was introduced in 1917 by the Russian formalist theorist Viktor Shklovsky.

entire sections translated into Portuguese and Japanese by others, which makes *Circle K Cycles* a co-authored work. The "generic hybridity" (Chuh 2006, 631) of *Circle K Cycles*, which mixes fact and fiction, combining fictional ethnography, autoethnography and collective biography, also contributes to highlighting multiplicity and difference over homogeneity.

The experimental nature of *Circle K Cycles* suggests that the Japanese Brazilian community is not only heterogeneous and hybrid but also constantly changing. In the 1990s, a new economic downturn in Japan left many Japanese Brazilians without jobs, but since the situation in Brazil was even worse, many of them abandoned their hope of eventually returning to Brazil and decided to stay in Japan (Carvalho 2002, 95-6). During the 2009 global financial crisis, however, Brazilian Nikkei were the first to lose their jobs, and the Japanese government offered them financial help to facilitate their voluntary repatriation (Sharpe 2010). As a result, the population fell to under 174,000 in 2015, but since then, their numbers have been "bouncing back, helped by higher-paying jobs and an acute labor shortage in Japan" (Twaronite 2017). Yet it seems that the government's 2018 "residency program for fourth-generation Japanese descendants living overseas did not attract a single Japanese-Brazilian applicant in its first three months" (Toyama 2018).

Yamashita concludes *Circle K Cycles* with these words: "Nikkei on the move. I might meet you on a train in Bangladesh, a marketplace in Algiers, a sauna in Stockholm, atop a mesa in Hopi country, online at *CaféCreole* [*sic*]" (147). Therefore, "Nikkei has transformed from a designation of ethnicity to an unpredictable route through identity and difference.[…] [A] marker of transformation rather than stable identity" (Chuh 2006, 634). Nikkei thus become emblematic of the contemporary migrant whose transnational mobility is dictated by capitalist logic but also by ethnic ties, hope and *saudade*, and Yamashita suggests that there might not be an end to their peregrinations or to the hybridisation of their identities. *Saudade* will travel with them and perhaps take yet another shape, another direction.

e-ISSN 2499-1562

Bibliography

Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H. (2007). *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. London: Routledge.

Barndt, K.; Sperling, J.; Kriebel, S. (2016). "Montage". *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Abingon: Taylor and Francis. https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage.

Bates, C. (2013). "Sustainable Urban Foragings in the Canadian Metropolis. Rummaging Through Rita Wong's *Forage* and Nicholas Dickner's *Nikolski*". *British Journal of Canadian Studies*, 26(2), 191-212.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Carvalho, D. de (2002). *Migrants and Identity in Japan and Brazil: The Nikkeijin*. London: Routledge.

Cheung, K.-K. (1997). "Re-Viewing Asian American Literary Studies". Cheung, K.-K. (ed.), *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-36.

Chuh, K. (2006). "Of Hemispheres and Other Spheres. Navigating Karen Tei Yamashita's Literary World". *American Literary History*, 18(3), 618-37.

Chuh, K. (2010). "Karen Tei Yamashita". *Discover Nikkei*. http://www.discovernikkei.org/en/journal/2010/3/14/karen-tei-yamashita/.

Chuh, K. (2016). "Thick Time and Space. Karen Tei Yamashita's Aesthetics". Srikanth, R.; Song, M.H. (eds), *The Cambridge History of Asian American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 535-50.

Ellis, C.; Adams, T.E.; Bochner, A.P. (2011). "Autoethnography. An Overview". *Historical Social Research/Historische Sozialforschung*, 36(4), 273-90.

Fargione, D. (2016). "Food and Imagination. An Interview with Monique Truong". *Gastronomica: The Journal of Critical Food Studies*, 16(4), 1-7.

Geirola, G. (2005). "Chinos y Japoneses en América Latina. Karen Tei Yamashita, Cristina García y Anna Kazumi Stahl". *Chasqui*, 34(2), 113-30.

Glick Schiller, N.; Basch, L.; Szanton Blanc, C. (1992). "Towards a Definition of Transnationalism. Introductory Remarks and Research Questions". Glick Schiller, N.; Basch, L.; Szanton Blanc, C. (eds), *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*. New York: New York Academy of Sciences, ix-xiv.

Hofer, J. [1688] (1934). "Medical Dissertation on Nostalgia". Transl. by C. Kiser Anspach. *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, 2(6), 376-91.

Imafuku, R. (2008). "The Resonance of Immigrant Voices". Transl. by Y. Terazawa. *Chicago Quarterly Review*, 14, 77-89.

"Interview with Monique Truong". *Readers Read*. Writes Write, Inc., May 2003. http://www.readersread.com/features/moniquetruong.htm.

Kam, T.Y. (2008). "Traveling Identities. Between Worlds in Karen Tei Yamashita's *Circle K Cycles*". *Ellipsis*, 6, 9-31.

Katrak, K. (1997). "Food and Belonging. At 'Home' and in 'Alien-Kitchens'". Avakian, A. (ed.), *Through the Kitchen Window: Women Explore the Intimate Meanings of Food and Cooking*. Boston: Beacon Press, 263-75.

King, R.; Christou, A. (2011). "Of Counter-Diaspora and Reverse Transnationalism. Return Mobilities to and from the Ancestral Homeland". *Mobilities*, 6(4), 451-66.

Lee, R. (1999). *The Americas of Asian American Literature: Gendered Fictions of Nation and Transnation*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

Ling, J. (2006). "Forging a North-South Perspective. Nikkei Migration in Karen Tei Yamashita's Novels". *Amerasia Journal*, 32(6), 1-22.

Ling, J. (2012). *Across Meridians: History and Figuration in Karen Tei Yamashita's Transnational Novels*. Stanford (CA): Stanford University Press.

Linger, D.T. (2001). *No One Home: Brazilian Selves Remade in Japan*. Stanford (CA): Stanford University Press.

Lionnet, F.; Shih, S. (2005). "Introduction. Thinking through the Minor Transnationally". Lionnet, F.; Shih, S. (eds), *Minor Transnationalism*. Durham (NC): Duke University Press, 1-26.

Mannur, A. (2009). *Culinary Fictions: Food in South Asian Diasporic Culture*. Philadelphia: Temple University Press.

Oka, T. (1994). *Prying Open the Door: Foreign Workers in Japan*. Washington, DC: Brookings Institution Press.

Palleau-Papin, F. (2012). "Karen Tei Yamashita. A Reading in Paris". *Transatlantica*, 1. http://journals.openedition.org/transatlantica/5796.

Ragain, N. (2018). "(Re)Production Cycles. Labor and National Identity in *Circle K Cycles*". Lee, A. Robert (ed.), *Karen Tei Yamashita: Fictions of Magic and Memory*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 123-42.

Raychaudhuri, A. (2018). *Homemaking: Radical Nostalgia and the Construction of a South Asian Diaspora*. London: Rowman & Littlefield.

Rody, C. (2004). "The Transnational Imagination. Karen Tei Yamashita's *Tropic of Orange*". Ty, E.; Goellnicht, D.C. (eds), *Asian North American Identities: Beyond the Hyphen*. Bloomington: Indiana University Press, 130-48.

Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta.

Sharpe, M.O. (2010). "When Ethnic Returnees Are *De Facto* Guestworkers. What Does the Introduction of Latin American Japanese *Nikkeijin* (Japanese Descendants) (LAN) Suggest for Japan's Definition of Nationality, Citizenship, and Immigration Policy?". *Policy and Society*, 29(4), 357-69.

Sheffer, J.A. (2020). *Understanding Karen Tei Yamashita*. Columbia: University of South Carolina Press.

Su, J.J. (2005). *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sugano, D. (2000). "Karen Tei Yamashita". Nelson, E.S. (ed.), *Asian American Novelists: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Westport (CT): Greenwood, 403-8.

Tang, A. (2015). "Karen Tei Yamashita Papers". *Online Archive of California*. University of California. https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8qz2fb9/entire_text/.

The Association of Nikkei and Japanese Abroad (2018). http://www.jadesas.or.jp/en/aboutnikkei/.

Toyama, N. (2018). "Japanese-Brazilians Snub Tokyo's Diaspora Residency Program" [online]. *Nikkei Asian Review*. https://asia.nikkei.com/Spotlight/Japan-immigration/Japanese-Brazilians-snub-Tokyo-s-diaspora-residency-program.

Tsuda, T. (2000). "Acting Brazilian in Japan. Ethnic Resistance Among Return Migrants". *Ethnology*, 39(1), 55-71.

Tsuda, T. (2003a). "Homeland-less Abroad. Transnational Liminality, Social Alienation, and Personal Malaise". Lesser, J. (ed.), *Searching for Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*. Durham (NC): Duke University Press, 121-61.

Tsuda, T. (2003b). *Strangers in the Ethnic Homeland: Japanese Brazilian Return Migration in Transnational Perspective*. New York: Columbia University Press.

Tsuda, T. (ed.) (2009a). *Diasporic Homecomings: Ethnic Return Migration in Comparative Perspective*. Stanford (CA): Stanford University Press.

Tsuda, T. (2009b). "Global Inequities and Diasporic Return". Tsuda 2009a, 227-59.

Tsuda, T. (2009c). "Introduction". Tsuda 2009a, 1-18.

Tsuda, T. (2009d). "Why Does the Diaspora Return Home?". Tsuda 2009a, 21-43.

Twaronite, L. (2017). "Roving Vans Serve Japanese-Brazilian Community's Banking, Food and Other Needs". *The Japan Times*. https://www.japantimes.co.jp/news/2017/06/22/national/roving-vans-serve-japanese-brazilian-communitys-banking-food-needs/.

Ty, E. (2010). *Unfastened: Globality and Asian North American Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Walder, D. (2009). "Writing, Representation, and Postcolonial Nostalgia". *Textual Practice*, 23(6), 935-46.

Walder, D. (2011). *Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory*. New York: Routledge.

White, P. (2003). "The Japanese in Latin America. On the Uses of Diaspora". *International Journal of Population Geography*, 9(4), 309-22.

Wong, S.C. (1995). "Denationalization Reconsidered. Asian American Cultural Criticism at a Theoretical Crossroads". *Amerasia Journal*, 21(1-2), 1-27.

Yamanaka, K. (1996). "Return Migration of Japanese-Brazilians to Japan. The Nikkeijin as Ethnic Minority and Political Construct". *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, 5(1), 65-97.

Yamashita, K.T. (2001). *Circle K Cycles*. Minneapolis: Coffee House Press.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Transformations of Gender Identities and Roles in Novels of Flight and Exile by Olga Grjasnowa and Shida Bazyar

Martina Kofer
Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, Deutschland

Abstract Over the last several years, cultural studies scholars in Germany have closely examined the subject of refugees in recent German literature, focusing largely on aspects of spatial theory, the causes of migration and the figure of the refugee. However, while the migrant as *cultural* Other has received extensive attention, gender issues remain largely underrepresented. This contribution explores the ways in which forced migration, due mostly to war and violence, affects the gender identities and roles of characters in the novels of Olga Grjasnowa (*Gott ist nicht schüchtern*) and Shida Bazyar (*Nachts ist es leise in Teheran*).

Keywords Migration. Gender. Refugee. Cultural othering. Olga Grjasnowa. Shida Bazyar.

Summary 1 Introduction: Gender and Exile in Literature. – 2 'Oriental-Muslim' Figuration in the Context of Cultural and Gender Dominance. – 3 Restaging of Gender Roles and Identities in the Course of War and Flight. – 4 Marriage and Motherhood as Refuge and Reassurance for Gender Identity. – 5 Cultural Dominances and Gender in Exile.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-05-28
Accepted 2020-08-28
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Kofer, M. (2020). "Transformations of Gender Identities and Roles in Novels of Flight and Exile by Olga Grjasnowa and Shida Bazyar". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 201-220.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/010

1 Introduction: Gender and Exile in Literature

The way in which novelists Olga Grjasnowa and Shida Bazyar approach the subject of flight in their work marks a shift in contemporary German literature. During the 2000s, politically engaged literature was often regarded with skepticism, but since 2015 taking a political stance on mass migrations of refugees and the tragic fates of these individuals has almost become an "ethical, moral" duty (Herrmann 2018, 209).[1] Fictional biographies of escape that narrate the reasons for leaving the home country have become central to this new focus. Their intention is to sensitize readers to the difficulties and dangers refugees face in real life while fleeing and in the host country.

The protagonists of these novels are conceived as political exiles who had to leave their countries of origin – here Syria and Iran – due to political persecution. Against this backdrop, my analysis of these texts primarily considers research on the literature of exile, having its origins in exile literature of the Nazi era. More recent analyses approach the texts and biographies of authors dealing with this narrative corpus from a gender perspective (see Schöll 2002; Brinson, Hammel 2016; Messinger, Prager 2019). In the second volume of Charmian Brinson and Andrea Hammel's yearbook on exile research they examine the various facets of gendered authorship and gendered relations in exile as well as how gender as a category is reflected in various texts. The volume opens with the following questions: "What did it mean to be a woman in exile, what did it mean to be a man in exile? How were these experiences reflected in everyday lives and the exiles' creative outputs?" (Brinson, Hammel 2016, 1). Spearheaded by Irene Messinger and Katharina Prager, the *Doing Gender in Exile* conference concluded that normative ideas of gender relations are often shaken or renegotiated in and through exile, which often has a liberating effect on those exiled. On the other hand, many refugees simply try "to survive" (see Messinger, Prager 2017). Thus, various formations of doing gender "in the gendered spaces of the host country are reincorporated, rejected or translated" (ibid). In her volume *Gender – Exil – Schreiben*, Julia Schöll focused solely on female authors, some of whom are new to scholars working on the theme of exile. The articles in her book "explore the body images in exile texts as well as the gender roles that women and men took on in exile" (2002, 13). Here Schöll considers in particular "gender perceptions *within* the exile texts".

Drawing on this research, my analysis is premised on the conclusion that migration movements have "a marked influence on the change and inertia of gender relations" (Bereswill, Rieker, Schnitzer

1 All German sources are translated by Vivian Ia.

e-ISSN 2499-1562

2012, 10) and that exile provokes "a renewed engagement with traditional gender roles and their redesign" (Messinger, Prager 2019, 9). I examine the backgrounds of gender identities and the ways these identities are transformed, focusing especially on their construction in gender roles, during the processes of flight and arrival represented in two contemporary novels, Olga Grjasnowas *Gott ist nicht schüchtern* (translated into English as *City of Jasmine*) and Shida Bazyar's *Nachts ist es leise in Teheran*. Taking up a related aspect of this question, I also consider how gender identities are often transformed by armed conflict in the home country even before characters flee.

I also assume that "neither gender nor ethnicity [are] natural and immutable" (Hausbacher et al. 2012, 8). Indeed, both categories can be seen as the "ever negotiable (interim) result of processes of foreign and self-inscription" (Krüger-Potratz 2007, 452). According to Judith Butler's (1990), both "sex" and "gender" are cultural constructs and dynamically changing categories rather than essential conditions. As Sara Salih puts it in her discussion of Butler:

> [G]ender is not something one is, it is something one does, an act, or more precisely, a sequence of acts, a verb rather than a noun, a "doing" rather than a "being". (Salih 2007, 55)

In this article I will also focus on individual processes of change within the sociopolitical macrocosm of these two texts that frame how normative ideas of gender are discursively generated and reinforced. Within these processes, gender and sexuality norms are closely tied to imaginary communities, such as nation, culture, and religion, with the result that the procedures of "othering" and delimitation are frequently grounded in differing normative ideas or behavior related to gender and sexuality (Scheibelhofer 2018, 26).

The main focus here will be on Olga Grjasnowa's novel *City of Jasmine* (2019). Narrated from the points of view of its two main characters, the book tells the story of how a young actress, Amal, and a surgeon named Hammoudi flee from Syria to Germany.[2] I will also compare Grjasnowa's narrative to Shida Bazyar's debut novel *Nachts ist es leise in Teheran* (2016).[3] Shida Bazyar weaves a tale of multiple viewpoints in the story of Behsad and Nahid, a married couple, and their two small children, Laleh and Mo, set during the Islamic Revolution of 1979 in Iran.

2 Hereafter all citations from the novel *City of Jasmine* will be abbreviated as CJ. The book was originally published in German as *Gott ist nicht schüchtern* by Aufbau Verlag, Berlin 2017.

3 Hereafter all citations from the novel *Nachts ist es leise in Teheran* will be abbreviated as NT.

e-ISSN 2499-1562

2 'Oriental-Muslim' Figuration in the Context of Cultural and Gender Dominance

In *City of Jasmine*, the protagonist-character Amal, belongs to the well-off upper middle class. She has her own comfortably situated apartment in the center of Damascus – financed by her father – and surrounds herself with luxury items. Described as elegantly and "femininely" dressed, she constructs an outer image that includes high heels, red finger nails, and costly jewelry. As a self-determined woman, she maintains casual sexual relationships, has already lost her "virginity aged fifteen" (CJ 15), and refuses an early marriage. In her relations to men, she is confrontational and unintimidated. In this way, she defies not only her father's patriarchal fits, but also her director's sexual advances.

Amal embodies an 'Oriental-Muslim' female character that is rare in German literature because she contradicts, in every respect, the cliché of the oppressed, desexualized Muslim woman, fitting all too well into the ideal image of Western emancipated femininity:

> She is a Muslim that liberals in Europe and North America are likely to feel comfortable with – she embodies a version of Islam that (in the terms of the debate raging in Germany and elsewhere) is compatible with Western values, including women's rights. (Taberner 2019, 827)

Despite her defiance of male behavior that would dominate women, Amal is nonetheless situated in a dependent, ultimately inferior position within gender power relations. After her father fails to enforce his will in an authoritarian manner, he takes on the role of the provider and protector of his adult daughter, for whom he can fix almost any problem with money and connections. Her dependence also manifests itself on a professional level, through male directors (in Syria and Germany) who both insult and sexually harass her. The reality of male dominance becomes especially clear during the protest against the Assad regime depicted in the novel, in the form of sexual violence against her and other women after they are arrested:

> Amal feels a hot, rough hand on her ribs and smells a sour, solid body next to hers. More hands grab at her waist; she tries to evade their grip but she can't; someone holds her in place from behind. Now someone kneads Amal's breasts like a butcher clutching a piece of cheap meat, tuts and suddenly throws her against a wall. (CJ 70)

In the text a binary gender order is revealed within which the hierarchically superior male position in the social macrocosm is obvious.

e-ISSN 2499-1562

From this perspective, Amal is an innovative female character only against the backdrop of the white European perspective on 'Oriental-Muslim' women. Within the hierarchical power relations between genders, she nevertheless remains in female gender-conforming roles that relegate her to a socially inferior position.

By contrast, Nahid, an Iranian in Shida Bazyar's novel *Nachts ist es leise in Teheran*, embodies a more multifaceted female character that fits less into occidental or Oriental templates of femininity. This book foregrounds Nahid's politically engaged identity and her passion for literature and language. Nahid is not an individualist like Amal; rather she considers herself wholly part of the family and political community to which she belongs. For example, she feels closely connected to her husband. The book recounts how these figures engaged in political resistance in Iran during the 1970s, as well as in Germany, the host country; most of their dialogue revolves around politics and the realization of socialism.

Yet gender relations in *Nachts ist es leise in Teheran* are highly contradictory. Nahid repeatedly and vehemently refers to the misogynistic laws of the Islamic political order in Iran. But she also has her own view on marital gender relations. She articulates this view most plainly when her friend Ulla directly refers her to Betty Mahmoody's novel, *Not without my Daughter* (1987), which portrays the escape of an American woman and her daughter from her violent Iranian husband.[4] On the one hand, Nahid cannot believe that the woman could flee alone with her daughter:

> That can't possibly be. That must be an American invention that hasn't a clue about the laws of the Islamic Republic of Iran. No woman can leave the country without the consent of her husband. (NT 74)

On the other hand, she is surprised at Ulla's outrage towards the Iranian husband's violence:

> I have to think of my mother's neighbor, whose husband always beat, blackmailed, and confined her, my brother-in-law's sister, whose husband always beat, blackmailed, and confined her. Bear in mind that both are in happy marriages, have successful children, love and respect their husbands and are hospitable neighbors. (NT 73)

What becomes clear here is that Nahid privately holds values that differ from those of Ulla – that she is more willing to balance posi-

4 Published in German as *Nicht ohne meine Tochter* by Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach 1990.

tive and negative aspects of the gender relations in her society, even of violent and hierarchical patriarchy. But it is precisely this deviation in her views from the Western notion of a well-functioning family that ensures Nahid does not fit into Western ideas of female emancipation in the same way that Amal's character does.

Hammoudi, the other protagonist in *City of Jasmine*, also comes from a privileged family, though he went through a long struggle to gain his father's respect because he chose a profession so late. In Paris, he has a glimpse of his future as a reputable surgeon together with his girlfriend Claire. But this is followed by a forced, long-term return to Syria that he experiences as the "greatest defeat of his life" (CJ 28). Thrown back into dependence on his family, he sinks into a depressive, hopeless mood and has the feeling he is a "loser" (CJ 26): "He came home to celebrate his future, and now he's moved back into his childhood bedroom" (CJ 26). His lack of prospects and anger at his own fate ultimately brings him to join the opposition and, as the only remaining doctor in the embattled East Syrian city of Deir ez-Zor, to perform underground operations on severely injured patients. In the midst of all the scenes of unceasing violence, Hammoudi represents a postheroic war hero who displays humanity and operates on injured patients from enemy lines. Yet his involvement is not as selfless as it initially appears:

> It seems that Hammoudi's courageousness is motivated not (only) by altruism or his duty as a doctor, but by an urgency to distract himself from the pain of separation from his girlfriend that is overwhelming and occasionally even nihilistic. (Taberner 2019, 827)

Hammoudi deifies Claire, who "got the best results in her university year" (CJ 18) and in many respects is a role model for him. He enjoys their rapport as equals and values her as an equal partner "who took him seriously and criticized him" (CJ 19). He perceives her Jewish family as a safe haven from his own strident kin who interfere in his life and pressure him to marry. The story of the two ends in the classically gendered fate of the returning soldier. After years of waiting, without having received any messages at all, Claire believes Hammoudi has fallen victim to the war and has meanwhile also had a child with her new partner.

Like Amal, Youssef (the second main male protagonist of *City of Jasmine*) attended acting school, where he completed a degree in directing. He is described as a reserved, sensitive man whom Amal treats with great respect, and as an elegantly dressed and attractive man who "radiates calm and contentment" (CJ 39). However, it also becomes clear that his family has a tragic history, having suffered greatly under the authoritarian regimes in the region. His grandmother fled Palestine to Damascus in 1948 and lost two of her four

e-ISSN 2499-1562

children, after which she lived with her hated husband in the Yarmouk refugee camp. His father died a broken and embittered man when Youssef was only ten years old, after being jailed twice because of an absurd criminal charge. Youssef's mother died early of heart failure after years of working hard as a single parent.

Just as Amal and Nahid are female foils of the Oriental stereotype, Hammoudi – and Youssef – are foils of the stereotype of the Arabic man in political media discourse. Especially after the events on New Year's Eve 2015 in Cologne, the Oriental stereotype of the violent patriarch saw a revival in German discourse. On the square before the main train station, hundreds of women were sexually harassed, mobbed, and mugged by drunken men whom the media clearly identified as being of primarily Arabic origin. It was revealed later that the Cologne police were entirely overwhelmed by the situation and could not ensure protection for the women. In the following weeks, a heated media and political debate about the sexual assault of 'white German' women ensued, which fueled the idea that sexual violence is an exclusive problem of Muslim cultures and not a global problem of gender power relations.

By staging the masculine Arabic refugee as a threat to white German women, "a figuration was found against which increasing migration control could be mobilized as refugee influx was increasing" (Dietze 2017, 296). Analogously to the sexually oppressed Muslim woman, an Arabic, Muslim, and male figuration gained currency, characterized and generalized as a misogynistic groper, a homophobic migrant teenager, or an anti-Semite. By staging an equal relationship between Hammoudi and Claire and embedding it in a Jewish family story, Grjasnowa writes against the discriminating stereotype of the Arabic man. Hammoudi, like Amal, can be understood as a counterdiscursive figure in sexualized migration discourse. This discourse is manifested here by means of the figuration whom Grjasnowa conceives as "a corrective to the typically reductive portrayal of 'the refugee' in media and political discourses – as 'vulnerable outsider' or 'dangerous outsider'" (Taberner 2019, 826).

3 Restaging of Gender Roles and Identities in the Course of War and Flight

Despite the largely dichotomous gender order in *City of Jasmine*, in individual lives it nonetheless becomes apparent that war and flight can both revert gender roles and subvert them. This is revealed most noticeably in the relationship between Amal and Youssef. The two characters met during a protest campaign during the incipient resistance movement against the Assad regime, after which they start an affair. Constant distancing and rapprochement characterize the

e-ISSN 2499-1562

relationship until they ultimately flee together to Europe and, on the way there, decide to marry. The disruption of habitual gender roles within the relationship commences during the resistance to the Assad regime, as Amal is the first of the two to be arrested and abused. As briefly explained above, the sexualized violence against the protesting, detained women that is portrayed in the text demonstrates how "the female body [becomes] a territory in wars" (Engels, Chojnacki 2007, 7).

Following Amal's arrest, Youssef feels guilty towards her because he was unable to protect her, a sign that he identifies with the traditional role of the male protector, which he can no longer fulfill due to the armed conflict. But when intelligence officials come looking for him in Amal's apartment, the role assignments reverse. While Youssef lies low, Amal is confronted with the men brutally infiltrating her apartment. By preparing a meal for the men, she uses the traditional role expectation of the caring woman as an act of resistance and retaliates against the men by mixing a laxative into the food. In this moment, she not only becomes Youssef's protector and but actively exacts revenge. After this experience, Amal and Youssef separate, as they clearly sense the break in the familiar and normalized gender roles:

> She ignores Youssef's messages. He doesn't prove particularly stubborn, though. Their last night together triggered something bad in both of them. Amal feels abandoned by him, and he's ashamed of not having protected Amal from the secret service, of cowering in his hiding place instead of standing by her. (CJ 94)

Youssef's character comes off here as a sensitive, vulnerable man who is scared of the militia's violence and can no longer meet the expectations of his male role. This 'atypical masculine' behavior on the part of Youssef contradicts the ideal of the strong, courageous resistance fighter and triggers aversion and loss of feeling in Amal:

> Amal waits for the white Opel to disappear from sight and then goes upstairs, where she finds Youssef rolled up, crying. She strokes his head, though she feels nothing for him at that moment. (CJ 92)

The relationship previously characterized largely by erotic attraction transforms here into a relationship similar to mother and child as Amal takes on the comforting, protective mother role, in turn taking on her normalized role as a caretaker.

Because Youssef is a male, which is marked as superior within the social context detailed in the novel, the loss of Youssef's habitual gender identity in *City of Jasmine* weighs more heavily than that of Amal

e-ISSN 2499-1562

on account of the war. Youssef is subject to the pressure of "having to prove his belongingness to this select group" (Scheibelhofer 2018, 21) because "being a man means a priori being put in a position that implies power and privileges, but also duties" (Bourdieu 1997a, 188). These duties primarily consist of conforming again and again to the social standardization of masculinity, especially in confrontations with other men. Yet Youssef's posture, described as stooped, illustrates Youssef's 'feminization', if one follows Bourdieu's description of the female gender as being "curved", "bent", and "empty" – in contrast to the masculine traits of "straight", "upright", and "full" (1997a, 189). Failing to have proven his masculinity, Youssef no longer fits society's normative ideas of masculinity and thus loses his status as heroic resistance fighter. Instead he is shown in all of his weaknesses and fears, which are ultimately stronger than his own idealism and the social norm of masculinity.

Nachts ist es leise in Teheran narrates a more severe disruption of gender roles in wartime. During a demonstration by the Iranian exile community in Berlin, Nahid remembers an acquaintance detained in Iran who was to be tortured into disclosing the names of opposition members but was ultimately executed because of her refusal to do so. "She didn't give any names, I said. Protected her husband. Her husband, who was in jail years later and ever since has been skinnier than is right for a man" (NT 98). This example drives home how traditional gender roles can be transformed in wartime. Here the wife's staunch resistance amounts to assuming the role assignment of the intrepid male hero and rejection of "the woman to-be-protected", which strongly subverts the conventionally gendered power relationship. Here, the woman has become the protector of her husband while also taking a stand against the torturer's male power apparatus.

Contrary to Hammoudi, who sees no reason whatsoever to live in Syria, for Amal leaving her hometown means a life change, a felt loss of identity "because it's the only place where the real version of herself exists" (CJ 100). This "version" is defined by the economic privileges and comforts as well as the social relationships Amal loses by fleeing. She gets an early sense of these changes in Beirut. Her glamorous life in the spotlight and her economic security are lost, replaced by an ordinary, nondescript life. In tandem with her social decline, a change in her self-perceived gender identity arises, triggered by her job as a kitchen assistant, where, in the windowless kitchen, she "feels like a coalminer" (CJ 137). This reference to a "coalminer" illustrates not only her own place in the lower sector of society, but also a felt loss of femininity in the form of a new invisibility for Amal as refugee – in contradistinction to her earlier life in Damascus as a star of sorts. Flight and exile can therefore be considered a negative influence on her outward appearance as a woman, epitomized by her now unpolished, short fingernails.

e-ISSN 2499-1562

Just before she lands in Europe, an irrevocable loss of the Syrian "version" of herself occurs when she and Youssef have to reduce their belongings to the bare necessities. Amal has to leave behind "tubes and pots of creams, mascara, lipsticks, powder, primer, foundation, nail varnish, soft brushes", "her backless black Chanel dress […] and a pair of soft black velvet court shoes that go with it so wonderfully" (CJ 184), which prompts the narrator to notes, "Now she has to say a final farewell to them" (CJ 184). She is left with documents, money, and family jewelry, as well as functional clothing.

This scene is exemplary on two accounts. First, the interplay between the loss of possessions and her previous gender identity becomes apparent. As such, Amal loses her sense of 'being perceived' as a woman, which here – in Bourdieu's sense – is more a matter of "appearance" (1997b, 229) determined by bodily self-presentation than that of a sense of being. And second, at this juncture the binary gender order between Youssef and Amal becomes especially manifest. As she flees, Amal carries a plethora of 'feminine' beauty products, fully in accordance with the feminine stereotype, while Youssef has only his diploma in his luggage. From this we can infer that the narrative voice identifies Youssef with his 'vocation', whereas Amal's identity is realized in the performance of gender presentation.

4 Marriage and Motherhood as Refuge and Reassurance for Gender Identity

"Recourse to traditional role and work distribution occurs" through the losses of gender-specific self-images and roles determined in the course of fleeing, as Bettina Engels and Sven Chojnacki argue (2007, 6).

As we saw in the previous section, Amal's loss of privilege is closely connected to the change in her previous self-perception as a woman. But this change is not only contingent on fleeing. It also originates from the fact that Amal must get by for the first time without her father's protection and financial support. Stuart Taberner assesses the discord with her father preceding her flight as being so drastic that it serves as an additional trigger for her decision to flee (2019, 828). But this does not merely involve the damage done to Amal upon discovering her father's second family. The fact that Amal's father, Bassel, does not show up to clear the air ultimately means that Amal can no longer count on his support and protection. As the plot unfolds, it becomes apparent that Amal is trying to find a new male protector in Youssef in order to be able to continue the familiar gender constellation. But when they unintentionally find themselves in Beirut as hapless refugees, Youssef's 'masculinity' alone is not enough to meet Amal's usual expectations of protection. For Youssef's social status in Beirut differs vastly from the high status Amal's father enjoyed in Damascus,

where his good relations to the apparatus of political power enabled him to help his daughter out of any unfortunate situation. In the novel this becomes especially apparent during Youssef's and Amal's stay in Beirut, where society looks down on them as Syrian refugees. On an evening walk, the narrator comments, "Amal's hand is safely in Youssef's" (CJ 154). Yet the role of the masculine protector cannot be so easily recovered in the situation threatening Syrian refugees in Beirut – as the Lebanese militia beat Youssef up before Amal's eyes.

It is first in the transit country of Turkey that Youssef's marriage proposal promises to reestablish a semblance of traditional gender roles. Yet Amal cannot really take delight in the coming wedding due to the dangers of their pending escape over the Mediterranean Sea. In the following passage we see her panic:

> Looking at the ring on her finger, Amal thinks that they might die together, the very next week. An abyss opens up before her and thoughts of all kind come streaming out of it.
>
> "We could always stay here, you know", she says.
>
> "But what kind of life would that be?"
>
> "I don't know!" Amal shrugs and looks back at her engagement ring. "Maybe three kids and a dog?" (CJ 181)

The fear of possible death engenders in Amal a deep-seated need for security that expresses itself in the desire for a classic family arrangement. While Amal saw herself in Damascus as a self-determined independent woman, a need for a traditional, bourgeois gender relationship develops in the course of her escape as she is faced with constant threats. This accords with Sandra Annika Meyer's observation that in contemporary literature the family gains "a new meaning as a microcosm that protects and is worthy of protection" in the context of "experiences of displacement, flight, and borderlines" (2019, 9). According to Meyer, "[T]he transgression of territorial and cultural boundaries in the course of a voluntary migration movement or politically motivated flight plays out against the backdrop of concomitant shifts in the family with remarkable frequency" (2019, 9).

The displacement Amal and Youssef already experienced in their land of origin within their families seems to intensify during their flight, triggering a desire for the security of a new family. This desire ultimately culminates in Amal's desire to have a baby, which she expresses during the perilous crossing to Europe. Escaping on the ship, Amal and Youssef make the acquaintance of a young mother, Fatima, and her daughter, Amina, who is just a few months old. Amal and Youssef help Fatima with the baby as much as they can. When Amal holds the baby in her arm one night, this triggers in her "here of all places, in the belly of the ship […] an all-encompassing desire for her own child" (CJ 191, 2).

e-ISSN 2499-1562

> The yearning is physical and hard to explain, except perhaps in the international language of pheromones. Amal knows now that she needs a baby, the tiny arms against her chest, the legs against her belly, the warm breath and the blind trust of which only an infant is capable. (CJ 192)

Here, Grjasnowa both takes up the metaphorical combination of sea – ship – life and alludes to the myth of the Argonauts. The Argonauts' passage and the "metaphor of the pregnant ship's belly" (Klotz 2006, 146) used in the myth, which Volker Klotz calls the "last pregnant event" of the story, becomes "a concrete incident" (146) for Grjasnowa. But as the ship sinks in Grjasnowa's novel, and Youssef and Amal save little Amina, it is not warriors but rather refugees who fall from the ship's belly. And it is the refugee child Amina who, figuratively speaking, is socially (re)born, as Klotz put it regarding the ship's crew in the myth. Anima's birth mother, Fatima, goes missing after the wreck, and from this point on Youssef and Amal pass off Amina as their daughter.

The "international language of pheromones" reproduces the myth of biologically founded, female, maternal feelings, which Élisabeth Badinter (1980) has revealed to be a historical construction. The multiple interlocking belly imagery narrates a retreat 'inward', while at the same time the outer world collapses and threatens. With the imagery of inwardness, the book evokes a second traditional imaginary of femininity that refers to the feminine as interior and fluid. Summarizing these observations, two preliminary conclusions can be drawn in relation to the changes in Amal's gender identity.

First, Amal's sudden change exhibits a parallel to the "representation of women as inherently maternal" (Schmidt-Ott 2002, 122) in 1930s exile literature. The softness, warmth and powerlessness of the infant manifest themselves as a desire contrary to the lived coldness and horror of the war, and here specifically to the threat of the cold sea. In this sense, motherliness appears as self-rescue from the coldness and emptiness of feeling, as well as from the continuous threat to Amal's own life. Amal's desire refers entirely to self-rescue. It arises from a feeling of loneliness and hopelessness and the loss of all previously lived gender identifications.

Second, in light of the loss of her previous self-identification as a woman, motherhood here must be understood as a role "that markedly enhances the woman's status" (Meyer 2019, 54) because in the ship's belly Amal is headed for an uncertain future. Amal has lost all of her female status symbols and needs a new form of self-enactment, which materializes here as 'doing motherhood.' Despite the biologically founded maternal feelings in the book, motherhood is a cultural practice and not "an essentially precultural reality" (Butler 1990, 80). Amina is not Amal's biological child.

Here a restaging of gender identity arises with "recourse to traditional gender role models" (Engels, Chojnacki 2007, 7), which become, in the context of war and flight, the classic "concept of safeguarding coexistence" (Meyer 2019, 14). Refuge in the maternal role is, however, not genuinely defined as female. This becomes apparent when Youssef, shortly after saving Amal at sea, also looks after a two-year-old boy who ends up falling asleep on his lap: "Something about Youssef's touch surprises Amal; for the first time, she sees what tenderness he's capable of" (CJ, 196). Indeed, Youssef appears as an empathic and caring man who feels drawn to the baby and provides for it as he did for Amal.

5 Cultural Dominances and Gender in Exile

Having finally arrived as a refugee in Germany, Amal realizes that motherhood does not suffice for a new gender identity. Rather, in Germany she keenly perceives the loss of her own belonging to a community of women.

> Amal watches the women passing by on the street. Different women, well dressed and beautiful women, with long sleek hair or smart short cuts. Women in expensive dresses and high heels. Women on bikes, women with buggies, women with full shopping bags, women rushing somewhere, women stopping to look at shop windows. Suddenly Amal realizes she's no longer one of them. Nobody takes any notice of her now. (CJ 216)

She has become invisible as a woman, for her gender identity, like her entire life story, is now overshadowed in the host country by the ascription 'refugee.' As Wiebke Porombka (2017) rightly notes, Amal's "biographical background, her career as an actress", is "no longer recognizable for passersby. They see, if at all, just one of countless refugees".

As becomes apparent in the novel, experiences of disrespect and humiliation are particularly linked with this new 'existence', which culminate in the perception of the refugee as belonging to a "new race":

> Amal hates moving around the city as a refugee – hesitant and frightened. She hates her entire existence. She hates not being able to speak German and the way no one in the municipal authorities other than the security guards is capable of speaking even basic English. She hates being seen as a Muslim and a scrounger and she hates herself. The world has invented a new race – the race of refugees, *Flüchtlinge*, Muslims or newcomers. The condescension is palpable in every breath. (CJ 217)

e-ISSN 2499-1562

Amal's re-enactments of her gender role take place primarily on the performative level. She can only rediscover a new feminine role when she agrees to an ethnic self-dramatization as the lead in the cooking show, *Mein Flüchtling kocht* (My refugee cooks), and presents herself as a Syrian refugee. An intersectional connection of 'doing gender', 'doing ethnicity', and 'doing class' characterizes her performance. Because the show "might be generously supported by a large chain of organic supermarkets" (CJ 228), Amal has to adapt her outer appearance accordingly:

> not too much make-up, her hair mid-length and curly, her clothes understated and expensive. But they couldn't do without certain Orientalist touches – she always wore striking jewelry referred to as *ethnic*, usually from Dolce & Gabbana. (CJ 228)

Here Amal uses stereotypical ideas of the Oriental woman and is thoroughly aware of her audience's expectations:

> In Amal's case, the molding of self to meet expectations is even more explicit. […] For the media-savvy Syrian actress, it is immediately obvious that her latest role is to play to her German audience's orientalizing nostalgia for a Middle East of alluringly modest young women and exotic spices, inflected by a melancholic anticipation of the region's strategic ruination. (Taberner 2019, 828)

By behaving according to cultural expectations, Amal performs both the Syrian refugee and the Oriental woman.

Nahid, who fled to Germany with her family from 1970s Iran, is also confronted with Oriental stereotypes from her German leftist, alternative acquaintance, Ulla. Ulla, who discovered Betty Mahmoody's controversial best seller *Not without my Daughter*, draws mental parallels between the protagonist's fate and Nahid's origins:

> The husband was always nice and sociable in America, they have a young daughter, and not long in Iran he showed his true colors, Ulla said. I don't know if I'm making this up, but her eyes briefly roam to Walter and Behsad. (NT 72-4)

Confessional novels like *Not without my Daughter* are predestined to confirm cultural stereotypes with a kind of key witness authority. They lend themselves to unveiling 'truths' about the 'nature of the Orient' on the basis of personal experience. As Edward Said showed in his seminal work, *Orientalism*:

e-ISSN 2499-1562

> The idea in either case is that people, places, and experiences can always be described by a book, so much so that the book (or text) acquires a greater authority, and use, even than the actuality it describes. (1978, 93)

Through this authorization of the authentic account of a true witness, Nahid loses her subject status as a political activist and literary scholar and is initially marshalled into an imagined community of wives oppressed by deceptive Oriental men. This confirms the following observation by Irene Messinger and Katharina Prager:

> [I]n the political discourse in host countries […] particularly Muslim women are marked as backward and inferior to their husbands. Yet simultaneously disregarded is that they are also oppositionists, feminists, and political activists of various ideological camps who already had to oppose such ascriptions and limiting gender regimes in their countries of origin. (2019, 9)

However, both Amal and Nahid reverse these ascriptions in their view of German women. Ulla's women's group alienates Nahid, an "association of mothers who were worried about their children after Chernobyl" (NT 82). Nahid, an educated, leftist political activist, reacts with incomprehension and shame. She refuses the invitation to participate in the women's group with an excuse:

> That's not true, but I also don't want to tell Ulla that I'm not up for her women's group. That her women's group embarrasses me and I'd feel bad becoming active in it. That I see Azar and my other friends in front of me furrowing their brows and thinking, Nahid, so that's what it means for you be active as a woman? Talking about vegetables and air with other women? (NT 83)

Compared to Olga Grjasnowa's novel, *Nachts ist es leise in Teheran* makes clear that Nahid did not accomplish a self-selected transformation from activist to mother and wife and does not conform to expectations, for example, by joining the women's group or taking up knitting. She remains a political thinker and her engagement with the situation in Iran, or with socialist and revolutionary values, persists. The situation of exile in conjunction with the host society's gender and cultural ascriptions entails Nahid's reduction to the partial identities of wife and mother, and she falls into lethargy. Resigned, she realizes, "I am a woman with two children, for whom everybody knits things, I think […]" (NT 69). Here, too, family is a warm refuge from the place of exile felt to be emotionally cold:

e-ISSN 2499-1562

> Had the alarm clock not gone off, I could have for a moment believed there was no world beyond our narrow bed. […] There were only the slumbering children's souls in the next room and Behsad's arm and the breath on my ear. (NT 100-1)

Nahid's thoughts and her attitude towards Ulla's women's group demonstrate that not only does the host society determine "common values and norms of behavior […] about the category gender" (Engels, Chojnacki 2007, 5), but also that the refugees create boundaries towards the host society with different gender norms and behavior. Just as in *Nachts ist es leise in Teheran*, in Olga Grjasnowa's novel the German housewife appears as the opposite of the 'Oriental woman', as Amal sarcastically comments on the success of her 'Oriental' cooking show on TV:

> "The pilot has proved a big success. It seems the bored housewives of the Western world have been waiting all this time for Amal and her exotic cuisine". (CJ 229)

While Nahid's character justifies criticism and skepticism towards the German women's group, Amal adopts the exotic staging as a self-image to distance herself from Western housewives. In doing so, she reconstructs the dichotomy between the western European and exotic Oriental woman. Yet the sarcastic, ironic tone suggests an act of self-empowerment. For the life of the 'Muslim Oriental' woman is not being presented as monotonous and domestic; the German housewives are the ones, with their longing for exoticism and hobbies like knitting, who are presented as simplistic and 'foreign'.

To be sure, in *Nachts ist es leise in Teheran* the chapter on Nahid ends with the two women converging. Here it is precisely Ulla's reading of Betty Mahmoody's book that leads her suddenly to ask "other questions than before" (NT 119) and take an interest in Nahid's studies and the political situation in Iran. Ulla also encouraging Nahid to go back to her studies. The incipient one-dimensional and critical vantage point on the respective 'foreign' women has developed into an exchange on equal terms.

Hammoudi is exposed to numerous episodes of harassment and humiliation while fleeing his homeland and in the arrival country. In the refugee shelter he and the other residents are repeatedly attacked by neo-Nazis. One day, when an Afghani boy returns to the shelter with a serious injury, the men decide to get their revenge on the local neo-Nazis. The narrator subsequently defines the refugees' masculinity as the last of their belongings: "They were still men, even if they had nothing else left" (CJ 238). Masculinity is narrated here as a biologically essential fact, in marked contrast to Amal, and is unable to affect their new refugee identity and its associated losses. Yet, in *City of Jasmine* the so-called victory of the refugees in the shelter

is short lives, for the novel ends with the host country's racist system intact. The neo-Nazis get their revenge by bombing the shelter and killing Hammoudi. In this way Grjasnowa narrates the refugees' powerless, lawless situation as a warlike condition, in which Arabic-Muslim men are declared enemies and women hardly seem to exist.

In conclusion, *City of Jasmine* and *Nachts ist es leise in Teheran* reveal that warlike conflicts lead to a crisis of lived and/or traditional gender roles and identifications. While women are instrumentalized for the purposes of war, the male characters who show weakness and vulnerability and reject the role of the war hero experience a loss of masculinity – which, in the example of Youssef's character, manifests itself as the inability to perform his expected role as a protector.

The analysis of the constellations of 'Oriental-Muslim' characters has shown that in occidental discourse both male and female characters are designed not only contrary to culturalized gender stereotypes, but also to gender-specific images of refugees, such as the vulnerable victim or threatening perpetrator. Thus, neither Hammoudi nor Youssef conform to the increasing demonization of the Arab man. As for the female characters, Amal and Nahid, they too fail to fit into the stereotypical image of the repressed Muslim Oriental woman. In particular, *City of Jasmine* shows how multiple transformations of gender identity arise during flight, and how, in situations of marked uncertainty and threat, characters have recourse to traditional gender relations and roles. This becomes especially apparent in Amal's desire for motherhood, which is justified biologically but then turns out to be a new social role defined by her flight and the threats she faces – serving to valorize her status as a woman and to satisfy her need for warmth and security in the nuclear family.

For Amal and Nahid, escape from an 'Oriental' country to a Western country has no emancipatory effect – as is so often assumed. Not only must they forfeit their privileges and gender identifications while fleeing; in exile, they are directly pressured into the traditional female roles of wives and mothers via others' perception of them. As both female characters demonstrate, visibility as women is only attained when they defer to stereotypical cultural expectations of the host society. At the same time, a male character such as Hammoudi reveals that feelings of powerlessness and the refugee's lawless status lead to male fantasies of violent self-empowerment as the last remaining identification available to the martial, embattled man. In both of the novels I have dealt with, "ethnosexist discourses" are "first generated in the [relevant] power relationships" of homeland and host country (Dietze 2017, 301). Despite individual rebellions against attributions contingent on gender or culture, it turns out that the refugee's status as refugee tends to place them on the bottom end of power relationships. This is certainly the case in the novels of Olga Grjasnowa and Shida Bazyar.

Bibliography

Badinter, É. (1981). *Die Mutterliebe. Die Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. Munich: Piper.

Bazyar, S. (2016). *Nachts ist es leise in Teheran*. Cologne: Kiepenheuer und Witsch.

Bereswill, M.; Rieker, P.; Schnitzer, A. (2012). "Zum Verhältnis von Migrations- und Geschlechterforschung. Traditionen – Entwicklungen – Perspektiven". Bereswill, M.; Rieker, P.; Schnitzer, A. (Hrsgg), *Migration und Geschlecht. Theoretische Annäherungen und empirische Befunde*. Weinheim; Basel: Beltz Juventa, 7-16.

Bourdieu, P. (1997a). "Die männliche Herrschaft". Dölling, I.; Krais, B. (Hrsgg), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 153-217.

Bourdieu, P. (1997b). "Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke (März 1994)". Dölling, I.; Krais, B. (Hrsgg), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 218-30.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London: Routledge.

Brinson, C.; Hammel, A. (eds) (2016). *Exile and Gender I: Literature and the Press*. Leiden: Brill; Rodopi.

Dietze, G. (2017). *Sexualpolitik. Verflechtungen von Race und Gender*. Frankfurt a. M.: Campus.

Engels, B.; Chojnacki, S. (2007). "Krieg, Identität und die Konstruktion von Geschlecht". *gender…politik…online*, 11, 1-13. `https://www.fu-berlin.de/sites/gpo/int_bez/frauenmenschenrechte/kriegidentitaetmenschenrechte/engels_chojnacki.pdf`.

Grjasnowa, O. (2017). *Gott ist nicht schüchtern*. Berlin: Aufbau.

Grjasnowa, O. (2019). *City of Jasmine*. Transl. by K. Derbyshire. London: Oneworld.

Haritaworn, J. (2012). "Wounded Subjects. Sexual Exceptionalism and the Moral Panic on ‚Migrant Homophobia' in Germany". Rodríguez Gutiérrez, E.; Boatcă, M.; Costa, S. (eds), *Decolonising European Sociology. Transdisciplinary Approaches*. London: Ashgate, 135-52.

Hausbacher, E. et al. (2012). "Einleitung: Kann die Migrantin sprechen? Migration und Geschlechterverhältnisse". Hausbacher, E. et al. (Hrsgg), *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?* Wiesbaden: Springer, 7-21.

Herrmann, L. (2018). "Ohne Orte – Ohne Worte. Das Engagement der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in der Debatte um ‚Neue Kriege', Flucht und Migration". Bremerich, S.; Burdorf, D.; Eldimagh, A. (Hrsgg), *Flucht, Exil und Migration in der Literatur. Syrische und deutsche Perspektiven*. Berlin: Quintus, 205-29.

Klotz, V. (2006). *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. Munich: Ch. Beck.

Krüger-Potratz, M. (2007). "Geschlechteraspekte bei Migration und Integration. Ergebnisse interkultureller Ethnizitäts- und Genderforschung". Ministerium für Generationen, Familie, Frauen und Integration des Landes Nordrhein-Westfalen (Hrsg.), *Demografischer Wandel. Die Stadt, die Frauen und die Zukunft*, 451-67.

Mahmoody, B. with Hoffer, W. (1987). *Not Without My Daughter: A True Story*. New York: St. Martin's Press.

Mahmoody, B. (1990). *Nicht ohne meine Tochter*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.

Meyer, S.A. (2019). *Grenzenlose Mutterliebe? Die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur. Aglaja Veteranyi – Zuszsa Bánk – SAID*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Messinger, I.; Prager, K. (2017). *Tagungsbericht Doing Gender in Exile, Wien*. `http://www.univie.ac.at/fernetzt/exile`.

Messinger, I.; Prager, K. (2019). *Doing Gender in Exile*. Münster: Westfälisches Dampfboot.

Porombka, W. (2017). *Wellenschlag vom Tod entfernt*. `https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/der-roman-gott-ist-nicht-schuechtern-von-olga-grjasnowa-15009241.html`.

Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.

Salih, S. (2007). "On Judith Butler and Performativity". Ned Katz, J.; Weeks, J. (eds), *Sexualities and Communications in Everyday Life*. Thousand Oaks: Sage Publications, 55-68.

Scheibelhofer, P. (2018). *Der 'fremd'-gemachte Mann. Zur Konstruktion von Männlichkeiten im Migrationskontext*. Wiesbaden: Springer.

Schmidt-Ott, A.C. (2002). "'Ich muss mich schwächer zeigen, als ich bin, damit er sich stark fühlen und mich lieben kann.' Geschlechterbilder in Exilromanen von Ödön von Horváth, Maria Leitner, Anna Gmeyner und Irmgard Keun". Schöll 2002, 109-26.

Schöll, J. (Hrsg.) (2002). *Gender – Exil – Schreiben*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Taberner, S. (2019). "Towards a 'Pragmatic Cosmopolitanism': Rethinking Solidarity with Refugees in Olga Grjasnowa's *Gott ist nicht schüchtern*". *The Modern Language Review*, 114(4), 819-40.

Miscellanea

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

„Bildung" (Herder) und „Cultur" (Adelung) im Vergleich

Gérard Laudin
Université Paris-Sorbonne, France

Abstract "Bildung" and "Kultur" are among the key terms of the German Enlightenment, and appear in various hierarchical forms in the late 18th century. In Adelung's *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* (1782), which partly draws on Herder's *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), the term *Cultur* refers to a social phenomenon that subsumes "refinement" (*Verfeinerung*), "Enlightenment" (*Aufklärung*) and "abilities" (*Fähigkeiten*). Adelung's concept of culture is tightly linked to his interpretation of human history, which differs both from that of the largely politically oriented universal histories of his time, and from that of the anthropologically based "philosophies of history" (Iselin, Herder, Kant). For Adelung, culture is produced by "crowds in confined spaces" and thus appears as a quantitative phenomenon, as opposed to the qualitative elements such as power (*Kraft*) and fermentation (*Gärung*) that determine the course of history in Herder's philosophy of history of 1774. *Cultur* emerges from a balance that comes about when the material and non-material components of a given culture are "in the most exact proportion" to each other. The idea of the "Maximum" formulated in Herder's *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784), which is described as "a climax" that every nation reaches in its own way, appears to be developed critically as a counterpart to Adelung's concept of balance.

Keywords Philosophy of History. Cultural History. History of Historiography.

Inhaltsverzeichnis 1 Herders Kritik an Adelung. – 2 „Geschichte der Cultur" als Kulturgeschichtsprozess in der Immanenz. – 3 Menge statt Kraft. – 4 Adelungs Gleichgewichtsthese und Herders „Maximum". – 5 Fazit und Ausblick.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-07-24
Accepted 2020-08-28
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Laudin, G. (2020). "„Bildung" (Herder) und „Cultur" (Adelung) im Vergleich". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 223-238.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/011

1 Herders Kritik an Adelung

In der Vorrede der *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* spottet Herder über Bücher, in die „einige Gedanken“ seiner Bückeburger Geschichtsphilosophie „übergegangen“ seien und in denen die Wörter „Kindheit, das männliche, das hohe Alter unseres Geschlechts“, die, auf die Menschheitsgeschichte bezogen, bei ihm lediglich „allegorisch“ gemeint seien, einen von ihm nicht beabsichtigten „Umfang“ erhalten hätten (SWS, Bd. 13: 3). Dem ungenannten Verfasser eines dieser Werke, das leicht als der *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*[1] des Lexikographen und Historikers Johann Christoph Adelung erkennbar ist,[2] wird vorgeworfen, diese Kategorien, die nicht geeignet seien, eine „*Geschichte der Kultur*“ oder gar „die *Philosophie der ganzen Menschengeschichte* mit sicherm Fuß aus[zu]messen“, und die „nur auf wenige Völker der Erde angewandt und anwendbar“ seien, dennoch als universelles Begreifbarkeitsinstrumentarium von Geschichte verstanden zu haben. adelungs Sicht der Universalhistorie würde also in der Meinung Herders ebenso wie Montesquieus 1774 angeprangertes „Ein mal Eins der Politik“ (SWS, Bd. 5: 536) ein Zeugnis ideenlosen, mechanischen Denkens darstellen.

Andererseits lassen Herders Äußerungen seinen Missmut über die Übernahme seiner geschichtsphilosophischen Perspektiven durch Adelung vermuten. Zumindest hat ihn die Publikation von Adelungs Werk dazu veranlasst, im Vorwort seines neuen geschichtsphilosophischen Werks den Titel von *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* eingehend zu kommentieren und vielleicht sogar auf die Lebensalteranalogie, deren metaphorisches Begreifbarkeitspotential ihm möglicherweise suspekt geworden ist (wohl deswegen hielt er eine neue Ausgabe von *Auch eine Philosophie der Geschichte* „in ihrer alten Gestalt“ für unmöglich), in den *Ideen* gänzlich zu verzichten.

Das „auch“ im Titel der Bückeburger Schrift, das meistens als Bekundung einer gegen Voltaire und Iselin (die einzigen, die damals bereits vom Begriff der Geschichtsphilosophie Gebrauch gemacht haben) gerichteten polemischen Intention gedeutet wird – den beiden gegenüber hätte Herder darlegen wollen, wie man eine Geschichts-

1 Zitiert nach der Ausgabe 1782. Während sich zahlreiche Untersuchungen mit dem Lexikographen Adelung (1732/34?-1806) befassen, gilt dem Kulturwissenschaftler hauptsächlich ein einziger gründlicher Aufsatz: Mühlpfordt 1987. Siehe auch Laudin 2007.

2 Bei der von Herder erwähnten *Philosophie der ganzen Menschengeschichte* kann es wohl nur um Delisle de Sales *Histoire des hommes, ou histoire nouvelle de tous les peuples du monde* handeln, die, von Michael Hißmann übersetzt, unter dem Titel *Neue Welt- und Menschengeschichte, von Anfang der Welt bis auf gegenwärtige Zeit* (Münster, 1781-1794) erschienen ist.

philosophie gedanklich *auch anders* gestalten kann –, will Herder als eine „Note der Bescheidenheit“ verstanden wissen (SWS, Bd. 13: 3): Seine Schrift habe er „für nichts minder als für eine vollständige Philosophie der Geschichte unsres Geschlechts“ ausgeben wollen, sondern vielmehr habe er „mit wenigen allegorischen Worten Kindheit, Jugend, das männliche, das hohe Alter unseres Geschlechts“ lediglich „auf einen kleinen Fußsteg“ zu weisen beabsichtigt, „der doch auch vielleicht eines Ideenganges wert wäre“. Dass Herder das Bild der Lebensphasen lediglich „allegorisch“ und nicht „realistisch“ gemeint hat, scheint auf der Hand zu liegen: ebenso Adelung, wenn er acht Zeiträume definiert, die, vom Embryo über den Knaben und den Jüngling zum „Mann im aufgeklärten Genusse“ führend, die ganze Menschheitsgeschichte von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert umfassen. Andererseits lässt sich das Bückeburger Werk als eine Reflexion über Geschichte verstehen, in der nach herkömmlichem Gebrauch der Geschichtsschreibung lediglich einige Beispiele (hier wichtige antike Nationen und ein ziemlich undifferenzierter Abendlandsbegriff) exemplarisch an- und vorgeführt werden und für die ganze Menschheitsgeschichte paradigmatisch gelten. Außerdem entspricht diese Analogie zu sehr Herders providentieller Sicht von Weltgeschichte, als dass sie bloß ein „kleiner Fußsteg“ wäre: Dadurch wird behauptet, dass die „Erziehung des Menschengeschlechts“ durch Gott erfolgt.

Bei Adelung ist die Lebensalteranalogie nicht in der Argumentation konstitutiv wie bei Herder. Während Herder mit „Bildung“ den einheitlichen historischen Prozess selbst, die Naturalisierung des Humanen und der Gesellschaft, die organische Entwicklung von Natur und Gesellschaft jenseits der Pluralität der Kulturen zumindest intuitiv begreifbar machen will, bleibt bei Adelung die Analogsetzung von Natur und Geschichte rein metaphorisch: Es überwiegen die Faktoren sozialer und kultureller Art (wie etwa Bevölkerungsdichte und Erfindung der Buchdruckerkunst). Adelungs Rückgriff auf den seit etwa 1765 häufig gewordenen Begriff „Cultur“[3] und dessen Einbindung in das Syntagma „Geschichte der Cultur“[4] lassen die Frage nach einer mutmaßlichen hintergründigen Auseinandersetzung Adelungs mit Herders Bückeburger Geschichtsphilosophie aufkommen: Sollte diese terminologische Wahl vielleicht dazu dienen, über die an der Lebensalteranalogie haftende scheinbare Ähnlichkeit ihrer Geschichtsauffassung hinaus und trotz vielerlei gemeinsamer Ideologeme den gedanklichen Abstand zu Herder zu markieren und

3 Zur Begriffsgeschichte von „Kultur“, siehe Bollenbeck 1996[2].

4 „Culturgeschichte der Menschheit“ taucht bereits einmal vor Adelung 1781 in einer Schrift von Michael Hißmann, „Kultur der Menschheit“ im Jahr 1779 auf. S. hierzu Schleier 2003, Bd. 1: 72-8.

e-ISSN 2499-1562

eine andere Argumentationsstrategie in den Vordergrund des eigenen Diskurses zu stellen.

Im Bildungsbegriff überkreuzen sich bekanntlich mehrere Bedeutungsstränge, davon ein mystisch-pietistischer und ein organologisch-naturphilosophischer (Bollenbeck 1996², 103). Diese Polysemantik erweitert Herder um eine ästhetische Dimension, die sowohl an die Vorstellung von Gott als Künstler als auch an Winckelmann anknüpft und einen semantischen Wandel widerspiegelt, der die Vorstellung von „Bild“ als „imago“ oder „forma“ mit einem dynamischen Moment, dem semantischen Feld von „effingere“ und „formare“, kombiniert.[5] Unter „Bildung“ versteht Herder in *Auch eine Philosophie der Geschichte* einen inneren Bildungstrieb, der auf eine scheinbare Selbstbildung des Menschen verweist, die allerdings unter Führung eines nicht direkt in die Ereignisse eingreifenden Gottes geschieht.

Adelung sucht mit seinem Kulturbegriff Anschluss an eine andere Tradition. Die Wahl eines Begriffs französischer Herkunft – „aufgeklärt“ übersetzt offensichtlich „éclairé“ und „cultivirte Nationen“ steht für „nations civilisées“ – erklärt sich wohl zum einen aus seinen eigenen Interessen als Übersetzer französischer historischer Geschichtswerke,[6] zum anderen auch aus dem semantischen Spektrum des Fremdworts „Cultur“, das – so Adelung im Vorwort vom *Versuch* – kein deutscher Begriff zum Ausdruck bringt, aber wahrscheinlich auch, weil die indirekte Entlehnung von „Cultur“ aus dem Französischen sowie die Legierung von „culture de la langue *vs.* des arts“, „cultura animi“ und „civilitas“ (Bollenbeck 1996², 47-52) den Kulturbegriff von den bereits erwähnten, bei Herder vorhandenen Konnotaten von „Bildung“ löst. Im Französischen wie auch im Deutschen, und dies übernimmt Adelung, haften dem Kulturbegriff die herkömmlichen semantischen Implikationen von „cultura“, d.h. „Ackerbau“ im eigentlichen oder im metaphorischen Sinne, an. Und gerade durch diese metaphorische Dimension, die zu den anderen, ebenfalls Entwicklungsprozesse ausdrückenden Begriffen „Bildung“ und „Erziehung“ (Lessing) zugleich Nähe und Distanz schafft, eignet er sich zum Träger einer Geschichtsauffassung, deren vorrangiges Ziel die Verortung in der Diesseitigkeit ist. Im Vordergrund steht bei

5 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (Bd. 2, Sp. 13-15 und Sp. 22-3: „bilden“ und „Bildung“), der zahlreiche Belege bei Lessing, Winckelmann, Goethe und Schiller zitiert; „sinnliches bilden ist, wie bild selbst, ursprünglich ein plastisches und geht auf alles kunstgemäße“ (Bedeutung, die bei Schiller und Goethe begegnet); „wie *bild* die wirkliche gestalt, drückt auch *bilden* natürliches gestalten, *sich bilden* wachsen und treiben aus“. Dabei zitiert Grimm Goethe: „Die Tätigkeit der Natur ist eine ewig schaffende und bildende; im Ei bildet sich das junge Vöglein, im Samenkorn die Pflanze“.

6 Adelung hat französische Werke wie z.B. die *Histoire des Navigations aux Terres Australes* von de Brosse und *Nouveau traité de diplomatique* von Toustain und Tassin übersetzt.

ihm keine bloß scheinbare Selbstbestimmung, sondern die Selbstverwirklichung des Menschen in der Weltgeschichte.

Neben diesen Unterschieden weisen Adelungs Thesen auch viele Ähnlichkeiten mit denen Herders auf, von dem er einzelne Ausdrücke und Gedanken übernimmt. Eine wichtige Gemeinsamkeit ist eine duale Auffassung des Mittelalters: Wie zahlreiche Lutheraner der 70er-80er Jahre des 18. Jahrhunderts[7] sieht er diese Epoche in ethisch-dekadenzieller Perspektive als einen Rückfall ins Sinnliche, ausgelöst durch die Leibeigenschaft, das Feudalsystem und das als despotische Macht angesehene Papsttum (Adelung 1782, 311-14); aber wie Herder (SWS, Bd. 5: 515-16) spricht er auch von einer Phase der „Gährung“, in der „Keime“ gesät wurden (1782, 352), und versteht darunter zugleich die primitive Brutalität des Mittelalters aber auch seine kulturelle Fruchtbarkeit, besonders im 13. Jahrhundert, in dem die „Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften“ eingesetzt hat.[8]

Die gemeinsame Gesamtperspektive der Lebensalter dient beiden dazu, das Auf und Ab von Wachstum und Verfall von Kulturen, den Wechsel von kulturell-zivilisatorischen Höhepunkten und von Phasen, die als Schmelztiegel künftiger höherer Kulturformen fungieren, zu veranschaulichen. Ähnlich wie Herder – und im Unterschied zu Kant und Lessing, die einer strikten welthistorischen Perspektive folgen und nur den Gang der Menschheit in ihrer Gesamtheit berücksichtigen – denkt Adelung somit an ein Spannungsverhältnis zwischen Universalgeschichte und einzelnen Kulturen. Wie Herder etwa im *Journal meiner Reise im Jahr 1769* erkennt er Mikrozyklen, deren Träger die Staaten selber sind (Adelung 1782, 471). Aber durch die Ähnlichkeit der Perspektiven darf eine wichtige Differenz nicht übersehen werden: Anstatt mehrerer Zyklen erkennt Adelung, ähnlich wie Kant in *Idee zu einer allgemeinen Geschichte* (2. und 8. „Satz“) und im *Streit der Fakultäten* („Ob das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum Besseren sei“) oder wie schon früher Voltaire, einen Fortschritt, der im Zickzack erfolgt und von Ereignissen wie Kriege gestört, aber nicht unterbrochen werden können (S. VI). Ein Rückfall des Ganzen gilt als unmöglich, ein Rückfall einzelner Teile kann den historischen Prozess nur verlangsamen, aber nicht umkehren:

> Daß einzele Nationen schon wieder unvermögende Alte und kindische Greise sind, thut zur Sache nichts, denn jeder Staat hat wieder seine eigene Alter, und jeder Zeitraum zeiget uns Nationen in allen Stufen des Wachsthumes und des Verfalls. Aber das Ganze

7 Siehe etwa Schlözer 1775², Bd. 1: 158.

8 So lautet auch der Titel mehrerer enzyklopädischer Werke, die nach 1790 erschienen sind (insbesondere von L. Wachler und F. Bouterwek). - S. hierzu Adelung 1782, 381 ff.

e-ISSN 2499-1562

> des menschlichen Geschlechtes ist zuverlässig noch im Wachsthume begriffen.[9]

Die Perspektive des diskontinuierlichen Fortschritts kombiniert Adelung mit der seit dem 16. Jahrhundert zum Gemeinplatz gewordenen These von Entstehung, Entwicklung und Untergang einzelner Kulturen. Wie Herder erkennt er allen verschiedenen Zeiträumen der Weltgeschichte eine besondere Funktion im geschichtlichen Ablauf zu, ohne sie aber als gleichwertig wie Herder in *Auch eine Philosophie* (SWS, Bd. 5: 523) zu bezeichnen. Herders Kritik am ungebührlichen „Umfang“ der Lebensaltermetapher im *Versuch* bleibt zu präzisieren. Ein echtes Plagiat hätte in der Tat die Übernahme der Zwei-Zyklen-Theorie bedeutet, die das echt Spezifische an *Auch eine Philosophie der Geschichte* ist, und deren „Anwendung“ auf andere Regionen und Zeiten als den antiken Mittelmeerraum und Westeuropa wäre eine geschichtsphilosophisch unhaltbare Perspektive gewesen. Aber gerade dies macht Adelung nicht, der statt dessen die ganze Weltgeschichte „einzyklisch“ darlegt. Dadurch verfällt er in eine unleugbare Eurozentrik (Adelung 1782, 442-3). Konzeptionell ungereift ist also bei Adelung die Integration außereuropäischer Kulturen, obwohl sein Buch sich – wie übrigens auch *Auch eine Philosophie der Geschichte* – für eine welthistorische Reflexion ausgibt. Gerade dies korrigiert Herder in den *Ideen* und in deren Vorrede, wenn er, das *auch* im Titel seiner Bückeburger Geschichtsphilosophie kommentierend, den geschichtsphilosophisch paradigmatischen Wert der Lebensaltermetapher verneint.

2 „Geschichte der Cultur“ als Kulturgeschichtsprozess in der Immanenz

Wenn Herder schreibt: „Welches Volk der Erde ists, das nicht eine einige Kultur habe? […] Wie wenige sind in einem kultivierten Volk kultiviert?“, vermischt er zwei semantische Ebenen. Der Kulturbegriff bezeichnet hier zugleich ein gesamtgesellschaftliches Phänomen („kultivierte Völker“) und die individuelle Ausbildung, wobei er gegen die gesellschaftliche Bedeutung abgeneigt zu sein scheint: „nichts ist trüglicher als die Anwendung desselben auf ganze Völker und Zeiten“. Mit „kultiviert“ übersetzt Herder offensichtlich das französische Wort „cultivé“, das vornehmlich Individuen charakterisiert. Indem Herder, der „Bildung“ nicht definiert, den Begriff „Kul-

9 Adelung 1782, 229-30. Man beachte hier die amüsante Übernahme der „kindischen Greise“, die sich unschwer als ein Zitat von Herders „Greisen von 3 Jahren“ aus *Auch eine Philosophie der Geschichte* erkennen lässt (SWS, Bd. 5: 486).

e-ISSN 2499-1562

tur“ in der Vorrede der *Ideen* als besonders vage bezeichnet („Nichts ist unbestimmter als dieses Wort“), knüpft er sehr indirekt an die durch die Frage „Was ist Aufklärung?“ in eben diesen Jahren ausgelöste Diskussion an. In Kants und Mendelssohns berühmten Antworten taucht „Kultur“ in einer Reihung von Begriffen auf. In Kants Trias – „kultiviert, zivilisiert, moralisiert“ – bezieht sich „kultiviert“ auf die Künste und Wissenschaften, „zivilisiert“ auf die Formen des geselligen Lebens, während „moralisiert“ die Menschwerdung selbst, den Übergang vom Sinnlichen zum Geistigen,[10] und somit das *telos* der Geschichte ausdrückt. Kulminiert also Kants Reihung in „moralisiert“, so bildet bei Mendelssohn „Bildung“ den Oberbegriff, der in „Kultur“ und „Aufklärung“ zerfällt, wobei „Cultur“ mehr auf das Praktische sowie auf den gesellschaftlichen Umgang, Aufklärung hingegen auf das Theoretische zielt.[11] Bei Adelung werden „Cultur“ und „Aufklärung“ in unmittelbaren Bedeutungszusammenhang gebracht, so dass der *Versuch* eine antizipierte Antwort auf die von der *Berlinischen Monatsschrift* ein Jahr später gestellte Frage „Was ist Aufklärung?“ darstellt: „*Verfeinerung, Aufklärung, Entwickelung der Fähigkeiten*, sagen alle etwas, aber nicht alles“ (S. VII). In seinem späteren *Grammatisch-historischen Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* (1793) definiert Adelung „Cultur“ als:

> die Veredlung und Verfeinerung der gesammten Geistes- und Leibeskräfte eines Menschen oder eines Volkes, so daß dieses Wort so wohl die Aufklärung, die Veredlung des Verstandes durch Befreyung von Vorurtheilen, als auch die Politur, die Veredlung und Verfeinerung der Sitten, unter sich begreift.

Adelung nimmt eine andere Hierarchisierung der Begriffe vor als Mendelssohn und Kant: Der Oberbegriff „Cultur“ subsumiert bei ihm „Verfeinerung“, „Aufklärung“ sowie „Fähigkeiten“ und bezeichnet zuallererst ein gesamtgesellschaftliches Phänomen. Neben „Verfeinerung“, die er in Zusammenhang mit Sitten, Geschmack und ästhetischem Urteil stellt, und dem Begriff „Fähigkeiten“, der beinahe eindeutig „Fertigkeiten“ in Handwerk und praktischen Tätigkeiten[12]

10 „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“. *Werkausgabe*, Bd. 11, hg. Wilhelm Weischedel, Stuttgart: Suhrkamp, 1964, 53-61. Zuerst in: *Berlinische Monatsschrfit* 4 (1784), 481-94.

11 „Über die Frage: was heißt aufklären?“, Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, hg. von Alexander Altmann, Bd. 6,1 (Stuttgart 1981), 115-19. Hier S. 115. Zuerst in: *Berlinische Monatsschrfit* 4 (1784), 193-200.

12 Adelung veröffentlichte kurz vor dem *Versuch einer Geschichte der Cultur* ein Schulhandbuch: *Kurzer Begriff menschlicher Fertigkeiten und Kenntnisse so fern sie auf Erwerbung des Unterhalts, auf Vergnügen, auf Wissenschaft, und auf Regierung der Gesellschaft abzielen*, Leipzig, 1778-1781, in 4 Bänden.

e-ISSN 2499-1562

bedeutet, wird zunächst auf die griechische Antike, dann auf den nachchristlichen Menschen bezogen. Neben „aufgeklärt“ gebraucht Adelung auch das Substantiv „Aufklärung“, um die Fortschritte des Verstands und die rationale Aneignung von Ethik und Ästhetik, auch in Bezug auf die Religion (Adelung 1782, 129-30), zu bezeichnen: „Aufklärung“ betrifft nicht nur einzelne Menschen, sondern durchdringt ganze Epochen. Dass er das Zeitalter der „völligen Aufklärung“ 1520 beginnen lässt, verdeutlicht die doppelte Ausrichtung seiner Schrift: die humanistische, am antiken Erbe orientierte, und die christlich-lutherische. So steht „Aufklärung“ bei ihm für eine spezifische Form von „Cultur“ und somit untergeordnet wie bei Herder „Kultur“, während der Prozess an sich bei Herder als „Bildung“, bei ihm als „Cultur“ bezeichnet wird.

Da die adelungsche „Cultur“ sich aber auf die Künste und Wissenschaften und auf den gesellschaftlichen Umgang bezieht, lässt sein Kulturbegriff einen möglichen Zusammenhang mit den Perspektiven der *translatio artium* in den Vordergrund rücken. Und gerade dies verleiht ihm eine besonders interessante semantische und philosophische Potentialität: Er definiert nämlich ein neues Deutungsparadigma der *historia universalis*, das sich sowohl von dem der „Weltgeschichten“ und „Universalhistorien“, die sich immer noch weitgehend am – wenn auch modifizierten – (politischen) Modell der Weltreiche orientieren, als auch von den auf einer anthropologischen Grundlage beruhenden und hypothetische Gedankenkonstruktionen zulassenden (Zedelmaier 2003) „Philosophien der Geschichte“ (Iselin, Steeb und Herder, oder später Kant) abhebt. Adelungs *Versuch* steht zwischen diesen beiden Idealtypen bzw. vereint er mit seinem Faktenreichtum und seiner anthropologisch fundierten Reflexion über die Geschichte beide historiographische Formen (Laudin 2008). Er spricht hier wie auch später Kant von „Anlagen“, die aufgrund eines „Bildungstriebs“ ausgebildet werden (Adelung 1782, 9) und übernimmt die gängige, auch von Rousseau und Herder vertretene Vorstellung der erzieherischen Effizienz der die Menschen plagenden Bedürfnisse. Ausgehend von dieser anthropologischen Grundlage bezeichnet „Kultur“ nicht nur ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, sondern den Prozess der Menschheitsgeschichte bzw. der Weltgeschichte schlechthin.

Sowohl diese doppelte, soziologische und anthropologische Ausrichtung seines Kulturbegriffs als auch die Dominanz der gesellschaftlichen Komponente kommt in der Definition von „Cultur“ am Anfang des Buchs deutlich zum Vorschein:

> Cultur ist mir der Uebergang aus dem mehr sinnlichen und thierischen Zustande in enger verschlungene Verbindungen des gesellschaftlichen Lebens. (Adelung 1782, III-IV)

e-ISSN 2499-1562

Sowie bei Kant, der zwei Jahre später vom Übergang von der Sinnlichkeit zur Einsicht spricht,[13] spielt sich bei Adelung die „Geschichte des menschlichen Geschlechts“ vor dem Hintergrund des Spannungsverhältnisses von „Natur“ und „Cultur“ ab. Aber mehr als Kant betont Adelung mit dem Übergang aus dem tierischen Zustande zu komplexeren Formen des gesellschaftlichen Lebens zugleich auch die Einbeziehung einer historisch-soziologischen Sichtweise in die anthropologische. Kultur ist also ein Bildungsprozess in der gesellschaftlichen Praxis – und nicht wie bei Kant eine den Theorien des Naturrechts verpflichteten Gegenüberstellung von „Naturzustand“ und „geselligem Stand“. Von einer philosophisch-anthropologischen Basis ausgehend entwickelt Adelung eine – in der Terminologie der Zeit – „pragmatische“, i.e. Kausalitäten hervorhebende Perspektive.

Der Perfektibilitätsgedanke wird von Adelung deutlich als Selbsterziehung des Menschen aufgrund dieser natürlichen Anlagen verstanden. Gerade durch die Überbetonung der Selbsterziehung unterscheidet sich Adelungs „Geschichte der Cultur“ von Herders „Bildung“, aber kommt in Lessings Nähe, dessen Erziehungsbegriff *primo aspectu* Gott als Vater und Erzieher darstellt, somit den Gedanken eines persönlichen Gottes suggeriert, der aber diese Erziehung als einen Entwicklungsprozess von der Offenbarung zur Vernunft, als eine progressive Offenbarung auffasst, in der die geoffenbarten Religionen Durchgangsstadien bilden. Die Offenbarung degradiert Lessing zum pädagogischen Instrument, das Vernunftwahrheiten zur schnelleren Verbreitung verhilft, indem sie als geoffenbarte Wahrheiten nobilitiert werden (*Erziehung des Menschengeschlechts*, § 76). Adelung weist zwar häufig auf Gottes Plan hin, aber er vertritt letztendlich eine durchaus laizistische Auffassung der Geschichte, in der die Ursachen der Entwicklungen rein immanent sind. Nimmt Adelung von der Offenbarung Abstand („Ich entscheide nichts, sondern frage nur, und will die Beantwortung gern andern überlassen“[14]), doch mißt er aber der christlichen Religion eine wichtige Rolle im Reifeprozess des Menschen, bei: Sie gilt als Instanz des Kulturfortschritts, insbesondere beim Prozess, der aus dem Menschen einen „aufgeklärten Mann“ macht. Wie Lessing schreibt Adelung der christlichen Lehre eine besondere Qualität zu, da sie im Unterschied zu früheren Religionen auf der Vernunft basiere und somit einen Fortschritt in der Geschichte der religiösen Ideen markiere. Nicht der Glaube, sondern die gedankliche Dimension der christlichen Lehre wird als

13 *Idee zu einer allgemeinen Geschichte…*, 2. Satz, *Werkausgabe*, Bd. 9, hg. Wilhelm Weischedel, Stuttgart: Suhrkamp, 1964, 35.

14 Adelung 1782, 27. Ebenso behauptet Lessing: „Was kümmert es mich, ob die Sage falsch oder wahr ist: die Früchte sind trefflich“. *Über den Beweis des Geistes und der Kraft*, 1777, Ausgabe Lachmann / Muncker, Bd. 13, 8, und *Erziehung*, § 63.

e-ISSN 2499-1562

Instrument der Zivilisierung positiv betrachtet. In dieser Sichtweise erkennt man auch eine teilweise Übereinstimmung mit Herder, der den besonderen Wert der christlichen Religion in ihrem Abstraktionsgrad sieht, der sie befähige, Universelles zum Ausdruck zu bringen.[15] Wie bei Lessing wird die gesellschaftliche Funktion der Religion betont, vornehmlich der christlichen, die eine Etappe im Vormarsch der Vernunft darstellt (der Mensch wurde erst nach Christus ein „aufgeklärter Mann“[16]).

Der adelungsche Mensch scheint – im Unterschied zum herderschen – nicht nur zur Selbstverwirklichung, sondern auch zur Selbstbestimmung zu gelangen. Infolgedessen wird bei Adelung – im Unterschied zu Herder, der in *Auch eine Philosophie* eines der überzeugendsten Beispiele vom religiösen Verständnis der Geschichte bietet – die Vorsehung als Begreifbarkeitsfaktor der Geschichte ausgeklammert. Zum anderen lässt sich die gesellschaftliche Immanentisierung des Kulturgeschichtsprozesses in zahlreichen Kontexten äußerst deutlich erkennen, zunächst an den Bestandteilen von „Cultur“ selbst. Unter „Cultur versteht Adelung nämlich eine Reihe von Wissens- und Lebensbereichen, die er in seinem früheren Werk *Kurzer Begriff menschlicher Fertigkeiten und Kenntnisse* (1778-1781) dargelegt hat: „Zustand der Wissenschaften“, „Zustand der Religion“, „Religionsbegriff der Zeit“, „Arzneywissenschaft“, „Handel“, „mechanische Künste“, „Bequemlichkeiten“, „Staatsverfassung“, „Sitten“, „bildende Künste“, usw. Die „Geschichte der Cultur“ ist somit wie etwa zehn Jahre später bei Condorcet eine „Geschichte der Fortschritte des menschlichen Geistes“ (1793). Das Gesellschaftliche kommt auch zum Vorschein, wenn er betont, dass ein „natürlicher Trieb zur Verbesserung“ die Menschen u.a. dazu bewegt, in der sozialen Hierarchie aufsteigen zu wollen (Adelung 1782, X) – und er entnimmt sein Beispiel der menschlichen Perfektibilität aus der gesellschaftlichen Praxis (1782, 23). Aber auch weil der Grammatiker und Lexikograph Adelung, der dem Erlernen der menschlichen Sprache und Schrift viel Gewicht beimisst, als sensualistischer Sprachtheoretiker und Eiferer der *tabula rasa*-These[17] die Absicht verfolgt, die Lehre der angeborenen Ideen zugrunde zu richten. Vervollkommnung der Sprache und des Geistes erfolgen synchron und befruchten sich gegenseitig (Adelung 1782, 13). Verwunderlich genug, dass Herders Thesen vom

15 Ein erster Ansatz zu dieser Zentralthese von *Aelteste Urkunde* (1774-1776, SWS, Bd. 6 und 7) befindet sich in *Fragmente zu einer „Archäologie des Morgenlandes“, 2. Teil: Die biblische Schöpfungsgeschichte kein Orakel Gottes über seine Weltschaffung* (1769, ebd. Bd. 6, S. 75).

16 S. 227 ff. Dieser Satz spiegelt sehr genau den Bedeutungswechsel von „Lumières“, den Übergang von den „Lumières de la foi“ zu den „Lumières de la raison“, wider.

17 Lange Passagen über Sprache (Adelung 1782, 11-22) und Schrift (72-80).

menschlichen Ursprung der Sprache[18] nicht in *Auch eine Philosophie der Geschichte* fließen, sondern massiv in Adelungs *Versuch*. Adelung vertritt die strikt rationelle Auffassung, derzufolge die Vervollkommnung der Sprache eindeutig im Rückgang ihres „sinnlichen“, metaphorischen und „bildlichen“ Charakters und in der korrelativen Entwicklung klarer Gedanken statt verworrener Ideen besteht (Adelung 1782, 14-17). Im Unterschied zu Herder nobilitiert er die von der Bibel vertretene Poesie der Anfänge der Menschheit nicht. Adelung steht späteren Auffassungen Kants näher: Bei beiden ist Entwicklung von den Sinnesgedanken zu den Vernunftgedanken Menschwerdungsprozess selber – wobei er aber auf das Erlernen des Sprechens mehr Wert legt als Kant.

Aber die Immanentisierung gewinnt besonders an Konsistenz, betrachtet man die Bedeutung der Kategorie der Menge (d.h. der Masse) in seinem Werk.

3 Menge statt Kraft

Adelung spricht wie Herder von Gärung, ab und zu auch von „innerer Stärke“, aber seltener von „Kraft“, der Kategorie, die bei Herder eine Art Schnittstelle zwischen dem Göttlichen und dem Materiellen darstellt. Bei Adelung entsteht die Intensität zunächst explizit und ausschließlich aus der Quantität, aus der Masse. Im Unterschied zu Herder kann sich bei ihm aus der Quantität ein qualitativer Sprung ergeben. Sowie er immer wieder Wachstum und Verbreitung des Wissens betont, sieht er auch folgerichtig die Bevölkerungsdichte als eine wichtige Antriebskraft der Geschichte der Nationen und der Weltgeschichte – vielleicht in einer Art Modifikation von Rousseaus Analysen, der die Bevölkerungsdichte als objektives Kriterium einer guten Regierungsart erklärt.[19]

Gerade die Konzentration an Bevölkerung und an Wissen – nicht zuletzt durch die Buchdruckerkunst quantitativ beschleunigt – hat die Reformation ermöglicht: „Volksmenge im eingeschränkten Raume erzeuget Cultur; dieser setzet alle Fähigkeiten des Leibes und des Geistes in Bewegung, und macht Staaten mächtig und blühend.“ (S. XI). Der Gedanke begegnet schon bei Wieland in seiner Kritik der beiden Diskurse Rousseaus:

> Ohne Vereinigung kleiner Gesellschaften in große, ohne Geselligkeit der Staaten und Nazionen unter einander, ohne die unzähligen

18 *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), SWS, Bd. 5.

19 *Contrat social*, 1762, 3. Buch, 9 Kap.: „Des signes d’un bon gouvernement“.

e-ISSN 2499-1562

> Kollisionen der mannigfaltigen Interessen aller dieser größern und kleinern Systeme der Menschen würden die edelsten Fähigkeiten unsrer Natur ewig im Keim eingewickelt schlummern.[20]

Ist die erste Ursache des Fortschritts der Kulturen „der stufenweise gewachsene Bevölkerungsstand“ (Adelung 1782, 413), so liegt die zweite Ursache darin, dass „die mittlern Classen des Volkes“, also der Lehrstand und das Bürgertum, „der eigentliche Sitz der höhern Cultur“ wurden (1782, 414), eine Auffassung, die mit dem Selbstbild des Bildungsbürgertums als Träger der Aufklärung übereinstimmt. Die Bedeutung, die Adelung dem Faktor der Bevölkerungsdichte und der soziologischen Verankerung beimisst, ist sicher einer der originellsten Aspekte seiner Thesen. Dass Adelung im Unterschied zu Herders ambivalenter Sichtweise sein Jahrhundert eindeutig als positiv betrachtet, ergibt sich quasi mechanisch aus der Akkumulation des Fortschritts und der Verbreitung von Kenntnissen, die einen höheren Grad erreichen als je zuvor. Die kulturelle Produktivität der Bevölkerungsdichte erklärt implizit den Vorrang des Abendlands als historisch bedingt und hat zur Folge, dass exotische Gegenden der Welt hohe Kulturformen aus sich selbst heraus entwickeln können (Adelung 1782, 412-14), sobald vorausgesetzt ist, dass auch da die Bevölkerungszahl wächst. Dieser Faktor erscheint somit als eine historische Gesetzmäßigkeit.

4 Adelungs Gleichgewichtsthese und Herders „Maximum“

Übernimmt Adelung die gängige These der Schädlichkeit des Luxus, so stimmt er aber doch auch mit den Ansichten eminenter Zeitgenossen wie August Schlözer und Arnold Heeren überein, denenzufolge der Handel – wohl an Anlehnung an Adam Smith – die Entwicklung der Kultur begünstigt, weil er nicht nur den Reichtum, sondern auch den Verkehr zwischen den Städten und Staaten intensiviert (Adelung 1782, 89-90) und somit „quantitativ“ erhöht. Andere Textstellen lassen jedoch erkennen, dass Adelung ein komplexeres Modell im Sinn hat: die Notwendigkeit eines Gleichgewichts oder zumindest einer Kongruenz zwischen den verschiedenen Bestandteilen einer Kultur, zwischen materiellen und ideellen Komponenten.

In solchen Kontexten taucht der Ausdruck „im genauesten Verhältnisse“ immer wieder auf. So konnten z.B. die Griechen zuerst aus den

20 „Über die Behauptung daß ungehemmte Ausbildung der menschlichen Gattung nachtheilig sey“ (1770), in: Wielands *Gesammelte Schriften*, 1. Abtheilung: *Werke*, Bd. 7, Berlin. Weidmann 1911, hg. von Siegfried Mauermann, S. 436.

e-ISSN 2499-1562

Reichtümern der Trojaner keinen Nutzen ziehen, weil sie ihnen unvorbereitet gegenüberstanden (Adelung 1782, 122). Erst viel später konnte sich die griechische Kultur entwickeln. Hinter diesen spekulativen, historisch unbelegten Behauptungen steckt wahrscheinlich ein womöglich im Sinne der „Analogie der Natur“ aus der Physik übernommenes Modell. An anderer Stelle wird die banale These der Verkümmerung der Sinne und korrelativen Entwicklung des Verstandes aufgegriffen. Die optimalen Bedingungen zur Entfaltung der Kultur ergeben sich aber aus einem Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Verstand:

> Es gibt einen Grad der Cultur, welcher der einige wahre ist, und welchen ein Volk nie überschreiten sollte, und dieser ist die männliche Cultur, wo Geist und Körper in dem gehörigen Verhältnisse gegen einander stehen. Der schöne Zeitpunct aller Staaten fällt immer in den Zeitpunct der männlichen Cultur; ein Schritt darüber ist Verderben. (Adelung 1782, XII)

Unter „männlicher Cultur“ versteht Adelung ein Gleichgewicht von „Geist und Körper“ und zugleich das Gegenteil von „weichlich“, d.h. „entnervt“.[21] Mit diesem Ausdruck, der Herders Vorstellung einer „greisenhaften“ Kultur oder eines kulturellen „Mannesalters“ zu modifizieren scheint, bezeichnet Adelung die Phase, in der die Bedingungen zur Entwicklung der Kultur optimal sind. Doch dieses produktive Gleichgewicht, das aus einem optimalen Grad der Bevölkerungsdichte resultiert („Jedes Volk hat seinen ihm eigenen höchsten Grad so wohl der Volksmenge, als der Cultur“, Adelung 1782, 471), bleibt labil.[22] Wird dieses Gleichgewicht überschritten, dann zieht die zu hohe Menschenkonzentration die Vervielfältigung der Bedürfnisse und der Begierden und somit den Verfall der Sitten nach sich, bis der Staat zugrunde geht: „Ueberfüllung an Volksmenge“ kann auch „schädlich werden“ (1782, XIII). Adelung nennt zwar wie viele andere auch den Luxus als Ursache dieser Entwicklungen, aber der Hauptakzent liegt auf einem – verglichen mit Herder – weniger deutlich formulierten Energiegedanken, der sich mit einem Gleichgewichtsgedanken verbindet.

Nationale und soziologische Dimensionen sind für Adelungs Vorstellung spezifisch. Dass jedes Volk „seinen ihm eigenen höchsten

21 Adelung 1782, XI. Er betont auch mehrfach die allmähliche „Entnervung“ der Griechen und Römer.

22 Diese Labilität des Gleichgewichts behauptet auch Herder: „Aber das haben alle Gattungen menschlicher Aufklärung gemein, daß jede zu einem Punkt der Vollkommenheit strebet, der, wenn er durch einen Zusammenhang glücklicher Umstände hier oder dort erreicht ist, sich weder ewig erhalten noch auf der Stelle wiederkommen kann, sondern eine abnehmende Reihe anfängt“ (SWS, Bd. 14: 148).

e-ISSN 2499-1562

Grad so wohl der Volksmenge, als der Cultur“ hat (Adelung 1782, 471), betont die Besonderheit jeder Kulturnation in einer Form, die an Herder erinnert („jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich“ (SWS, 5: 509), doch von ihm abweicht, da sich diese Spezifik einer Kulturnation nicht aus ihrer Stellung im chronologischen Verlauf der Weltgeschichte ergibt. Adelungs Gleichgewichtsgedanke gilt überdies auch für gesellschaftliche Gruppen. So wie jeder Staat ein Gleichgewicht seiner Kultur kennt, hat jeder Stand in der Gesellschaft „einen ihm angemessenen Grad der Cultur“ (Adelung 1782, XIII).

Nichtsdestotrotz erscheint die von Herder in den *Ideen* formulierte Theorie des „Maximums“ bzw. der „Vollkommenheit“ (SWS, Bd. 14: 148) als ein Äquivalent des adelungschen Gleichgewichtsbegriffs. Das Maximum bezeichnet für die Nationen “einen Höhepunkt”, den jede auf ihre eigene Art erreicht:

> Die Cultur der Griechen, insonderheit Athens, ging auf ein Maximum des Sinnlich-Schönen sowohl in der Kunst als den Sitten, in den Wissenschaften und in der politischen Einrichtung“. (SWS, Bd. 14: 228)

Die leibnizsche Herkunft jenes Gedankens ist leicht erkennbar (Malsch 1986, 163-4): Jede Vollkommenheit ist individuell und einzigartig. In jeder Substanz (Monade) spiegelt sich die ganze Welt wider: Jede Monade hat folglich am Unendlichen Teil, wobei jede Kultur (jede Monade) ein Teil im Plan der Vorsehung ist. Diese These findet in der Passage von *Auch eine Philosophie* eine Entsprechung: “in gewissem Betracht ist also jede menschliche Vollkommenheit national, säkular, und am genauesten betrachtet, individuell“ (SWS, Bd. 5: 505). Aber der von Herder aus der Idee des Maximums abgeleitete Gedanke des „Musters“, das künftigen Zeiten zur “Regel” werden kann (SWS, Bd. 14: 229), ist eine Vorstellung, die Adelung fremd bleibt, sowie die bei Herder so wichtige Betonung der in der Metapher des “Stroms” (SWS, Bd. 5: 512) ausgedrückten Irreversibilität des Geschichtsprozesses (“Wir schwimmen weiter; nie aber kehrt der Strom zu seiner Quelle zurück, als ob er nie entronnen wäre” (SWS, Bd. 14: 238) bei Adelung implizit bleibt.

5 Fazit und Ausblick

Nähe und Distanz zwischen Adelung und Herder sind vor allem in den Passagen ihrer jeweiligen Werke festzustellen, die mit der Ratio in Zusammenhang stehen. Auch wenn beide die christliche Lehre wegen ihres Abstraktionsgrads hochschätzen, der sie befähige, philosophische Inhalte auszudrücken, unterscheidet sich Adelung von Her-

der dadurch, daß er die christliche Religion eindeutig als ein Faktor im Durchbruch und Siegeszug der Vernunft sieht. Wenn Adelung wie Herder betont, dass die Sprache der Mosaischen Erzählung „ganz im Geiste der Urwelt, folglich auch der Kindheit der menschlichen Erkenntniß und Sprache“ (Adelung 1782, 22) ist, so unterscheiden sie sich voneinander doch dadurch, dass Adelung in diesem poetischen Charakter keinen gedanklichen Reichtum, sondern die Armut einer Sprache erkennt, die lediglich verworrene Ideen, noch keine klaren Gedanken ausdrücken kann.

Adelungs *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts* setzt sich mit Thesen auseinander, von denen mehrere in *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* aber auch in Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts* formuliert wurden und die später auch bei Kant und in Herders *Ideen* eine Entsprechung finden. In den Jahren nach dem Erscheinen von Adelungs *Versuch* lässt die Häufigkeit der Titel, in denen der Begriff „Geschichte der Cultur“ bzw. „Culturgeschichte“ vorkommt, erkennen, inwieweit Adelung mit diesem Begriff – so wie allerdings auch Herder mit dem Begriff „Humanität“ – seinen Zeitgenossen eine diskursprägende, zum Teil etymologisch und konnotativ fundierte Perspektive gleichsam in den Mund legt. In den Werken seiner Nachfolger (Pölitz, Hegewisch, Gotsch…) wird die anthropologische Komponente allmählich zugunsten des heutigen Verständnisses von „Kultur“ – Voltaires Geschichte der Menschen statt einer Geschichte der Regenten – verkümmern, was Lamprecht und die „Histoire des Annales“ antizipiert. Adelungs eigener Kulturbegriff erscheint als eine Zusammensetzung heterogener Perspektiven, beinahe als ein Versuch, einzelne Thesen Lessings, Herders und der Historiker seiner Zeit zusammenzuschmelzen. Einzelne Gemeinsamkeiten mit Herders Bildung und seiner Maximumstheorie sind unübersehbar, aber in andere Zusammenhänge eingebunden, in deren Mittelpunkt die Kategorie der Menge auf ein an physikalischen Modellen orientiertes quantitativ-materielles Verständnis von Geschichte verweist, während bei Herder Qualitatives – „Kraft“ (also: Energie) – und Ästhetisches – „Vorbild“, Muster – überwiegen.

e-ISSN 2499-1562

Bibliographie

Adelung, J.C. (1782). *Versuch einer Geschichte der Cultur des menschlichen Geschlechts*. Leipzig: Hertel.

Bollenbeck, G. (1996[2]). *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters.* Frankfurt a.M.; Leipzig: Suhrkamp Taschenbuch.

Herder, J.G. (1774). *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*. SWS, Bd. 5.

Herder, J.G. (1784, 1785, 1787, 1791). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. SWS, Bd. 13 und 14.

Laudin, G. (2007). „‘Cultur’ und ‘Aufklärung’ bei Johann Christoph Adelung oder die Selbsterziehung des Menschen“. Reinalter, H. (Hrsg.), *Selbstbilder der Aufklärung*. Innsbruck; Wien; Bozen: StudienVerlag, 23-43.

Laudin, G. (2008). „Gatterer und Schlözer: Geschichte als ‚Wissenschaft vom Menschen‘?“. Bödeker, H.E.; Büttgen, P.; Espagne, M. (Hrsgg), *Die Wissenschaft vom Menschen in Göttingen um 1800. Wissenschaftliche Praktiken, institutionelle Geographie, europäische Netzwerke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 393-418.

Malsch, W. (1986). „Hinfällig geoffenbartes Urbild. Griechenland in Herders typologischer Geschichtsphilosophie“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 30, 161-95.

Mühlpfordt, G. (1987). „Der Leipziger Aufklärer Johann Christoph Adelung als Wegbereiter der Kulturgeschichtsschreibung“. *Storia della Storiografia. Rivista internazionale*, 11, 22-45.

Schleier, H. (2003). *Geschichte der deutschen Kulturgeschichtsschreibung*. 2 Bänden. Waltrop: Hartmut Spenner.

Schlözer, A.L. (1775[2]). *Vorstellung seiner Universal-Historie*. 2 Bänden. Göttingen: Johann Christoph Dieterich.

SWS = Herder, J.G. (1877-1913). *Sämmtliche Werke*. Hrsg. von B. Suphan. 33 Bände. Berlin: Weidmannsche Verlagsgesellschaft.

Zedelmaier, H. (2003). *Der Anfang der Geschichte. Studien zur Ursprungsdebatte im 18. Jahrhundert*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Against the Return of Fagin
Dickens and the Persistence of the Principle of Goodness

Michela Marroni
Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Italia

Abstract Bob Fagin was a boy who helped twelve-year-old Dickens during his traumatic experience at Warren's Blacking Factory. Taking the cue from the discrepancy between the real Fagin and devilish Fagin in *Oliver Twist*, I will consider the reasons underlying Dickens's choice of this particular name for such a villain. At the same time, in light of the scarcely plausible contrast between Oliver's innocence and the urban decay surrounding him, I will argue that the novel should be interpreted as a social metaphor whose ethical model is *The Pilgrim's Progress*. Indeed, as suggested by the novel's complete title – *The Adventures of Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress* – the eponymous hero's experience can be regarded as a transition from the City of Destruction to the Celestial City where the "principle of good" is ultimately brought into action. However, unlike Bunyan's motivated and energetic hero, Oliver is a character whose main traits are passivity, innocence, and silence. Although melodramatic and awash with sentimentality, Victorian middle-class readers readily subscribed to the novel's message based on the final triumph of goodness.

Keywords Dickens. Oliver Twist. Fagin. Principle of Goodness. The Pilgrim's Progress.

Summary 1 Oliver Twist, the Real Bob Fagin, and the Use of Innocence. – 2 Fagin's World as a Social Metaphor and Anti-Semitism. – 3 Echoing *The Pilgrim's Progress*: An Inspiring Source and a Religious Intertext? – 4 Sentimentality, Melodrama, and Goodness, or, How to Subscribe to the Victorian Middle-Class Orthodoxy.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-07-28
Accepted 2020-09-07
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Marroni, M. (2020). "Against the Return of Fagin. Dickens, "Oliver Twist" and the Persistence of the Principle of Goodness". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 239-254.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/012

1 Oliver Twist, the Real Bob Fagin, and the Use of Innocence

Dickens wanted to enter Victorian households as a narrator who, while dealing with the many problems afflicting London and the entire nation, was wary to avoid creating any psychological destabilization and anxiety. He knew very well that a novel, which aimed to disturb domestic tranquillity would never be met with favour by the public. And Dickens wanted the approval of his readers and to be successful from his very first works. He was well aware that the domestic serenity which the Victorians sought so hard to protect, even though completely artificial and fundamentally hypocritical, was a value no middle-class family would wish to renounce. The family unit was the social and moral centre which upheld society. As G.M. Young noted in the 1930s, for the Victorians nothing was more important than the family: "The Family may be regarded as of Divine institution, as a Divine appointment for the comfort and education of mankind" ([1936] 1966, 151). This desire for tranquillity was also connected with the desire for cleanliness, that is, hygiene as an expression also of moral and religious cleanliness:

> Cleanliness is next to godliness. […] Neatness is the outward sign of a conscious Respectability, and Respectability is the name of that common level of behaviour which all families ought to reach and on which they can meet without disgust. (Young [1936] 1966, 24)

From Dickens's point of view, respectability, domestic tranquillity as well as internal and external cleanliness make up a frame of values which he intends to place at the forefront of his literary exploration with a view to alternating between the dramatic and sentimental and the humorous and caricatural – all the necessary ingredients for a successful final product. Dickens did not need to be a scholar in narratology; nor was it necessary for him to have any idea about reception theory to know that to celebrate Victorian values he had to begin from the opposite extreme and could only find a reassuring landing place after a tortuous itinerary. If the Victorians glorified the family as a perfect microcosm, his novel would be about a child without a family and apparently without a future; if the Victorians held that the home should be considered the pivot of their world, he would present a plot which would focus on the representation of the slums of London and the degradation of its inhabitants; if the Victorians believed that hygiene was the expression of purity and honesty, he would create filthy, physically repellent characters motivated by evil and cruelty. All of these factors give meaning to Dickens's second novel, *Oliver Twist*, which appeared in in-

stalments in the monthly *Bentley's Miscellany*, from February 1833 to April 1839 with illustrations by George Cruikshank.[1]

As Angus Wilson has noted, every page Dickens wrote was written in a state of anxiety which was sheer torture to him:

> [T]he years of writing *Oliver Twist* were peculiarly harried by quarrels with his publisher, Bentley. Liberty was bought, in fact, at some price. But there was another anxious question which must have pressed upon him: would his second novel maintain the fantastic popularity of *Pickwick Papers*? Every novel is a hurdle for the popular novelist, but certainly the second is the most alarming. (1976, 11)

Nevertheless, after *The Pickwick Papers* (1836-37), *Oliver Twist* confirmed Dickens's talent and his readers responded enthusiastically (its monthly sales were about eleven thousand copies) such that its full-length edition appeared in November 1838, before the final instalment was published in the magazine. Upon a closer look, its success was no accident. As a matter of fact, his novel seemed deeply ingrained in a particularly turbulent moment in the country's history, marked by socioeconomic fluidity and social and political transformation. In this connection, his story had all the ingredients with which to confront the social and urban problems of the late thirties. Above all, *Oliver Twist*, implicitly, fictionalized the need to impose a tighter surveillance in the area of society which was not immediately visible, that is, the underworld. Unsurprisingly, it is from this dark and wild territory of London that emerges the Jew Fagin, who may be regarded as its most destructive and, at the same time, the most theatrical representative.

Fagin himself, even if only through his name, recalls the autobiographical dimension of the novel. Dickens was only twelve years old when his father was imprisoned with the rest of the family at Marshalsea (Southwark) on 20 February 1824. Charles found himself forced to work at Warren's Blacking, in Old Hungerford Stairs near the Strand, in complete solitude and distress. However, during this difficult period he found practical help as well as constant moral support in a boy called Bob Fagin:

1 Dickens was the first editor of *Bentley's Miscellany* and, because of disagreements with Richard Bentley, he decided to resign in 1839, when he was replaced by William Harrison Ainsworth. During his editorship, Dickens – with *Oliver Twist* – gave origin to a form of publication that would characterize literary journals for decades to come. Incidentally, *Bentley's Miscellany* continued until 1868. The editorial policy of the journal embodied middle-class ideals and aimed to increase the number of its readers with a combination of orthodoxy and sensationalism. Before founding the journal, Richard Bentley as publisher, had printed the works of several important authors; among his many faults was that of having refused the manuscript of *Sartus Resartus* (1833-34) by Carlyle who was still little-known in the English literary scene.

e-ISSN 2499-1562

> My work was to cover the pots of paste-blacking; first with a piece of oil-paper, and then with a piece of blue paper; to tie them round with a string; and then to clip the paper close and neat, all round, until it looked as smart as a pot of ointment from an apothecary's shop. […] Two or three other boys were kept at similar duty down stairs on similar wages. One of them came up, in a ragged apron and a paper cap, on the first Monday morning, to show me the trick of using the string and tying the knot. His name was Bob Fagin; and I took the liberty of using his name, long afterwards, in *Oliver Twist*. (Forster 1876, 1: 25-6)

In his memories, Bob Fagin encompasses not only the positive values of friendship but also, and most of all, protection from a world full of hidden temptations and menace. Indeed, at Warren's Blacking he found help and psychological support in a boy who, as the autobiographical passage recalls, had saved him several times from moral and physical violence at the hands of the other boys in the factory. One may ask why, therefore, Dickens deliberately decided to make Fagin the villain of the story. In retrospect, Dickens does not analyse his relationship with Bob Fagin in the positive terms he felt as a young boy, but views it as a protective friendship and a helpful bond which posed a risk in that they could have dragged him away from his ideals as a gentleman.

Consequently, some years later, the name Fagin would become synonymous with a world from which Charles wanted to escape. Thus, in the novel, Oliver Twist wants to leave behind him the Jew's 'school', which represented the most traumatic experience of his life. His early defender Fagin recalls this risk: the risk of remaining forever imprisoned, because the protection of a friend, in the most sordid areas of London, in an underworld where kindness and hope are absent. As Sanders points out, Dickens's terror does not only concern the netherworld but also the idea of finding himself living in the conditions of the working class:

> To give this good-hearted boy's name to the arch-villain of *Oliver Twist* suggests the degree to which Dickens had come to associate his kindness with the entrapment in the world of Warren's, and by extension in the culture and non-aspirant ethos of the working class. (2003, 7)[2]

2 With regard to the figure of Bob Fagin, Michael Slater observes: "In real life Bob Fagin's kindness and protectiveness towards, and general mentoring of, himself as a young boy at Warren's must, at some level, have featured in Dickens's mind, both at the time and in retrospect, as the most insidious and dangerous threat of all to whatever hope he might have had of restoration to the genteel world from which he seemed to have been expelled for ever" (2011, 98-9).

However, a further point could be added. In Oliver's naive eyes his first image of Fagin is that of a poor Jew who has, almost like a benefactor, gathered together a group of ragged children and offered them food and shelter. At first, after Jack Dawkins (that is, the Artful Dodger) introduces him to the band of little thieves and pickpockets, the sly Jew does not appear to him to be so despicable in his meanness. He believes, in his innocent interpretation, that "perhaps his fondness for the Dodger and the other boys, cost him a good deal of money" (Dickens [1837-38] 2008, 66). In other words, Oliver imagines a family group with an extravagant old man as a fatherly instructor. Still, it is not long before he understands that this is an anti-family, exactly the opposite of what a typical Victorian family should be. Fagin embodies a negation of the family and is the quintessence of evil at the same time. Oliver is still a child, unable to recognize the signs of evil in the world. Fagin is first introduced as a satanic, sloppy and dirty man, intent on brandishing a big fork while cooking sausages in a filthy, dark room: "The wall and ceiling of the room were perfectly black with age and dirt" (60). And again:

> with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair. He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare. (63)

The red hair, the flames of the fireplace, the black walls and the repellent face of the old man do not represent for Oliver clues to extreme vice and corruption. The innocent boy interprets the environment without being able to piece together the various signs presented before him. With no comprehension of wickedness, the orphan observes Fagin and obeys his orders, eating and drinking "a glass of hot gin-and-water" (63), before going to sleep for the first night in Fagin's hovel, unaware that he is under the roof of an old Jew who is "worse than Devil" (373).[3] The new family that it has been his fate to encounter is precisely the opposite of the domestic scene in which the Victorian middle-class were eager to create their own personal stories of fidelity, religious certainty and resistance to the temptations of the outside world.

3 As for some ideas derived from Defoe, see Marie Hamilton Law 1925, 892-7. Law explains that Fagin is defined several times in the novel as "the merry old gentleman", which is one of the ways of describing Satan.

e-ISSN 2499-1562

2 Fagin's World as a Social Metaphor and Anti-Semitism

Dickens sets his hero on a path which starts with a sequence of negative experiences and ends with a positive resolution. The initial sense of destructiveness is functional to the constructive vision of a finale which signals the victory of good over evil, even though it is a victory that is against all criteria of verisimilitude. It is no accident that in his lengthy study on the author, George Gissing writes that in *Oliver Twist*, he reveals "an astonishing lack of skill when it came to invent plausible circumstances" (2004, II, 45). In this sense, Fagin's world is barely plausible. Yet, its meaning becomes clearer if it is regarded as a metaphor of the real world in which the struggle for survival is never fought with conventional arms as such. What counts is shrewdness, double-crossing and concealment which, on every social level, regulates the relationships between individuals. The myth of the gentleman is at odds with a reality that does not allow for kindness but only for the Victorian orthodoxy. In Dickens's view, social conventions and the taste of his readers had to be satisfied and for this reason the narrator adapts his characters for the needs of the plot. If the beginning of *Oliver Twist* reveals a narrator able to realistically portray the obscure and often corrupt lives of human beings, the ending exposes the limitations of a story that attempts to offer its readers the reassuring scene in which human goodness succeeds in defeating the malign plotting of a devilish figure like Fagin.

Echoing Gissing, the Marxist critic Arnold Kettle has also pointed out the implausibility of the conclusion:

> The end of Fagin is a different matter. It is sensational in the worst sense, with a *News of the World* interest which touches nothing adequately and is worse than inadequate because it actually coarsens our perceptions. It is conceived entirely within the terms of the plot […] and the whole debasing effect of the plot on the novel is immediately illustrated; for it is because he is working within the framework of the plot – in which the only standards are those of the sanctity of property and complacent respectability – that Dickens *cannot* offer us any valuable human insights, *cannot* give his characters freedom to live as human being. (Kettle 1972, I, 128; italics in the original)

Sensationalism, therefore, has a negative effect on the verisimilitude of the social context as well as on the credibility of Fagin, both in his actions and his words. In this respect, the Fagin at the beginning is by no means different from the Fagin who is hanged at the end – his words are always those of a person who has no sense of humanity whatsoever. Only a few hours before being condemned to death, his attitude is far from human. While he finds himself behind

bars and the judge is about to pronounce sentence upon him, Fagin's mind seems to be elsewhere. Even in these dramatic moments, he is never touched by repentance or a sense of guilt: his eyes rest on banal details which testify to his inability to react psychologically in a way in which any other human being faced with death would react:

> Not that, all this time, his mind was, for an instant, free from oppressive overwhelming sense of the grave that opened at his feet; it was ever present to him, but in a vague and general way, and he could not fix his thought upon it. Thus, even while he trembled, and turned burning hot at the idea of speedy death, *he fell to counting the iron spikes before him*, and wondering how the head of one had been broken off, and whether they would mend it, or leave it as it was. Then, he thought of all the horrors of the gallows and the scaffold – and *stopped to watch a man sprinkling the floor to cool it* – and then went on to think again. (428; italics added)

It seems natural to ask what the narrator intends by showing the reader how Fagin's attention is attracted by banal objects in spite of the fact that the context in no way invites thoughts that are not connected with one's destiny or reflections on the past over the sins and errors one has committed. Obviously, this kind of self-analysis does not apply to Fagin, who is seen counting the bars as if he were counting the money or the objects stolen by his "youthful friends", and, a little later, observing a man wasting water in order to wash the floor. For the narrator, the character is a hard, insensitive being with no psychological distress, a slave to his activity as a Jew collecting things in his avarice.[4] Although Dickens attempted to soften his tone in subsequent revisions, it seems clear that he was animated by a deep-rooted anti-Semitism that has in Fagin its prime target. Not only, but as Susan Meyer has noted, "Fagin is also represented as part of a mysteriously interconnected Jewish underworld. He secretly communicates with the minor Jewish character Barney (who speaks through his nose, in stereotyped fashion)" (2005, 245).[5]

4 On Dickens's anti-Semitism see Stone 1959. In particular on *Oliver Twist*, Stone observes: "*Oliver Twist* grew out of an era and a literary tradition which was predominantly anti-Semitic. Laws, parliamentary debates, newspapers, magazines, songs, and plays, as well as novels, reflect the latent anti-Semitism which was part of the early Victorian heritage. In 1830 a Jew could not open a shop within the city of London, be called to the Bar, receive a university degree, or sit in Parliament. Sir Robert Peel, who a few years later championed the Jewish cause, was still in 1830 opposing Jewish emancipation on the strange grounds that the restricted Jew was not like his free compatriots" (1959, 225).

5 According to Meyer, Fagin's presence is functional to the Christian vision of Dickens's narration: "In *Oliver Twist*, Dickens emphatically criticizes what he represents as unchristian in the behavior of the English toward the poor. He then introduces his

e-ISSN 2499-1562

Fagin is a totally negative character who, perhaps also to appease the widespread anti-Semitic prejudices among the middle and lower classes, Dickens portrays in such a way as to allude to a sort of covert and dangerous alliance among all the Jews in London.

In other words, Fagin desires nothing more than death and destruction. Thus, in Chapter LII, while he is in prison waiting for the dawn to break on the day of his execution, the narrator underlines the fact that he has "a face retaining no human expression but rage and terror" (Dickens [1837-38] 2008, 435). In Fagin only the forces of evil prevail and their persistent influence prevents any form of repentance to emerge in moments of psychological weakness. In this respect, when the eponymous hero visits him in his prison cell it is significant that their relationship has not changed. It is exactly the same as it was during their first encounter three years previously. On the one hand, there is Oliver's disarming innocence, on the other, Fagin's wickedness which, in spite of his approaching death, continues to weave its plots against the good in the world:

> "Yes, yes", returned Oliver. "Let me say a prayer. Do! Let me say one prayer. Say only one, upon your knee, with me, and we will talk till morning".
> "Outside, outside", replied Fagin, pushing the boy before him towards the door, and looking vacantly over his head. "Say I've gone to sleep – they'll believe *you*. You can get me out, if you take me so. Now then, now then!"
> "Oh! God forgive this wretched man!" cried the boy with a burst of tears.
> "That's right, that's right", said Fagin. "That'll help us on. This door first. If I shake and tremble, as we pass the gallows, don't mind, but hurry on. Now, now, now!" (435; italics in the original)[6]

Characteristically, in his naivety Oliver imagines a scene of contrition. But his attempt to offer a prayer is opposed by Fagin's dark

readers to the distinctly non-Christian Fagin. At the novel's end he symbolically purges the novel's representative of the absence of Christianity by killing off Fagin, preparing the way for a vision of a purified England in the idyllic village, with the church at its moral center, to which Oliver, Mr. Brownlow, and the Maylies retreat in the novel's final pages" (2005, 241).

6 At the beginning of the 1970s, Raymond Williams gave an illuminating description of the method Dickens adopted in the representation of his characters: "His characters are not 'rounded' and developing but 'flat' and emphatic. They are not slowly revealed but directly presented. Significance is not enacted in mainly tacit and intricate ways but is often directly presented in moral address and indeed exhortation. Instead of the controlled language of analysis and comprehension he uses, directly, the language of persuasion and display. His plots depend often on arbitrary coincidences, on sudden revelations and changes of hearts" (1971, 31).

and malicious thoughts. The boy's sensitivity calls into question the idea of human pity itself which, from the condemned man's point of view, has no value whatsoever. As a matter of fact, the whole novel is constructed on a series of dichotomies which, besides evidencing its underlying Christian teaching, defines a diegesis based on the opposition life/death, as is explicitly presented in the final words of Chapter LII:

> Day was dawning when they again emerged. A great multitude had already assembled; the windows were filled with people, smoking and playing cards to beguile the time; the crowd were pushing, quarrelling, and joking. Everything told of life and animation, but one dark cluster of objects in the centre of all – the black stage, the cross-beam, the rope, and all the hideous apparatus of death. (436)[7]

Life and death are contemplated within the same scene: there are the objects of fun ("playing cards to beguile the time") and those of the executioner ("the black stage, the rope"). The hanging that the excited crowd are waiting is staged in a sensational way as to become a kind of theatrical representation. Admittedly, this time there is something more than the usual death sentence: the man who is walking onto the gallows is a Jew, the filthy old Fagin, an individual in league with Satan whose features and voice are instantly repulsive. Therefore, the pleasure of a spectacularized death is heightened precisely because it is a Jew who is about to be hanged. It is no surprise that Fagin's nefarious influence is part of a world without light: his hanging occurs on "the black stage" where only "one dark cluster of objects" can be seen. His soul belongs to the power of blackness, which envisages no change of heart, no redeeming final words. Naturally, if Fagin's life ends for ever on that macabre stage, with a crowd yelling in celebration, Oliver's life continues in the direction of the light. Needless to say, the reader was by no means surprised by the novel's anti-Semitic dimension. Indeed, in Victorian public opinion as well as in British literary tradition, Jews were often depicted as custodians of every evil, anti-Christian and anti-British, always attempting to undermine national identity. These attitudes found a significant confirmation in the fact that

7 See Annette Federico on the significance of death in *Oliver Twist*: "This unsettling paragraph ends the penultimate chapter of *Oliver Twist*. It is the closure that the reader has been waiting for, but not in terms of justice being done – that is an open question. It is, rather, a momentary *disclosure* to the reader of the unimaginable – in the midst of life, the extinguishing of a self, the decisive erasure of what constituted the human being" (2011, 381).

> a profound strain of anti-Semitism lingered in British political life, partly racialist in nature, partly based on religious bigotry that still saw the Jews as requiring to be punished for their part in killing Christ. (Heffer 2014, 252)[8]

It stands to reason that Dickens was fully aware of the persistence of these negative feelings and, in many respects, *Oliver Twist* reflected such anti-Semitic generalizations.

3 Echoing *The Pilgrim's Progress*: An Inspiring Source and a Religious Intertext?

The complete title of the novel is *The Adventures of Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress*. The subtitle deserves particular attention because, as often occurs in Victorian novels, the author offers a key to interpreting it precisely at this paratextual level. Indeed, as has been observed by more than one critic,[9] *The Parish Boy's Progress* directly refers to John Bunyan's most famous work, *The Pilgrim's Progress* (1678-84), which narrates the journey of Christian from the City of Destruction to the Celestial City after numerous vicissitudes and temptations which put his resistance to the test. If we consider the development of *Oliver Twist*, it is not difficult to recognize in the London underworld and the place in which Fagin dominates the most dangerous part of Oliver's journey. In his innocence, he is unable to tell the difference between good and evil. It is only after the orphan boy sees with his own eyes Fagin's real nature that he revisions his initial impressions. Indeed, after being involved in a robbery Oliver realizes he has ended up not among honest people but in a den of thieves and pickpockets. In this sense, Fagin's hovel can be seen as the epitome of the City of Destruction. Before Oliver

8 In connection with *Oliver Twist*, Heffer tellingly observes: "When even a writer considered to be so humane as Dickens could use Fagin as a representative of British Jewry, anti-Semitism was a grave problem" (2014, 259).

9 Wilson notes: "*Oliver Twist*, although its value lies in Dickens's unique contributions to it, has a number of forefathers. Its sub-title 'or the Parish Boy's Progress', perhaps suggests some of the moral fable inherent in *Pilgrim's Progress* [*sic*], still in the early nineteenth century and even later one of the most widely read books in English" (1976, 13). As regards the paratext Stephen Gill also observes: "The full title […] invokes John Bunyan's *The Pilgrim's Progress* (1678-84), the most famous account in the language of how a struggle against temptation and evil wins at last a secure reward" (2008, ix). In terms of its literary influences, critics have not neglected to note the picaresque tradition together with Hogarth's works in which the word 'progress' has a very different meaning from that of Bunyan: one needs only recall his series of paintings *The Harlot's Progress* (1732) and *The Rake's Progress* (1735).

meets Fagin, convinced he has found a new home, if not a new family, the urban surroundings already present all the signs of corruption and decadence in anticipation of the corrupt and crooked characters he is about to meet:

> A dirtier or more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy; and the air was impregnated with filthy odours. There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who, even at that time of the night, were crawling in and out at the doors, or screaming from inside. The sole places that seemed to prosper, amid the general blight of the place, were the public-houses; and in them, the lowest orders of Irish were wrangling with might and main. Covered ways and yards, which here and there diverged from the main street, disclosed little knots of houses, where drunken men and women were positively wallowing in filth; and from several of the doorways, great and ill-looking fellows were cautiously emerging: bound, to all appearance, on no very well-disposed or harmless errands. (59-60).

Like Christian in *The Pilgrim's Progress* the orphan boy faces a journey in which he is destined to encounter all the sins a human being is capable of committing. The dominant image of filth is the best way of representing what could be Bunyanesquely described as the City of Vice whose labyrinthian streets and alleys configure a descent towards the lower, bestial levels of humanity, a new barbarism dominated by evil. In the darkness of the night, Oliver is surrounded by men and women who, besides being an expression of degraded and corrupt humanity, in the narrator's words, are the actors of a moral fable. In particular, it is a fable on the contrast between the innocence of the "parish boy" and the general state of degeneration. In fact, Oliver passively observes but does not understand. The day after his arrival, when he has the opportunity of seeing exactly how Fagin educates his 'pupils' as pickpockets, he can only think of what meaning to attribute to that strange game between the old man and his boys:

> Oliver wondered what picking the old gentleman's pocket in play, had to do with his chance of being a great man. But thinking that the Jew, being so much his senior, must know best, he followed him quietly to the table; and was soon deeply involved in his new study. (69)

It is only when he sees the practical execution of the lesson taught by the Jew, that Oliver understands that he has ended up in the wrong place:

e-ISSN 2499-1562

> What was Oliver's horror and alarm as he stood a few paces off, looking on with his eyelids as wide open as they would possibly go, to see the Dodger plunge his hand into the old gentleman's pocket; and draw from thence a handkerchief! To see him hand the same to Charley Bates; and finally to behold them, running away round the corner at full speed!
>
> In an instant the whole mystery of the handkerchiefs, and the watches, and the jewels, and the Jew, rushed upon the boy's mind. He stood, for a moment, with the blood so tingling through all his veins from terror, that he felt as if he were in a burning fire; then, confused and frightened, he took to his heels; and, not knowing what he did, made off as fast as he could lay his feet to the ground. (73-4)

This is Oliver's moment of self-awareness: the scene before his eyes is that of a band of wrongdoers which is totally different from the original impression he has had in which he believed that Fagin was a benefactor doing all he could to support so many unfortunate boys. At the very moment in which his eyes are finally opened, Oliver feels he is in "a burning fire" – and, significantly, the same biblical image is also cited in *The Pilgrim's Progress*. Fagin's world is not the world of education and culture towards which he aims to aspire. Even though the experience forces him to re-evaluate his own self and his ideas, it must be said that Oliver's language remains, so to speak, the metonymic language of innocence: his choice of words is never allusive or full of metaphorical connotations but effectively corresponds to what he wants to say. As Michal Peled Ginsburg writes, "Oliver always uses language literally: the signifier always refers directly to the signified" (1987, 228). In brief, Oliver speaks a language that is consistent with his innocent view of the world, which is in keeping with his being a shy boy characterized by unresponsiveness and silence, if not total passivity. This is reflected in his words, which are often reticent and insufficient in expressing what he feels, above all when he is in difficulty.

A significant example can be seen in Chapter XI when, before the judge Mr. Fang, he cannot even give his own name in his utter fear: "Oliver tried to reply, but his tongue failed him. He was deadly pale; and the whole place seemed turning round and round" (80). Showing no sign of self-defence, completely confused and bewildered before Mr. Fang's interrogations, he remains in absolute silence which is only broken when he asks for some water: "At this point of the inquiry, Oliver raised his head, and looking round with imploring eyes, murmured a feeble prayer for a draught of water" (80). In its representation of a hero who is the epitome of physical and verbal inaction, the courtroom episode culminates in a most melodramatic scene: "Oliver availed himself of the kind permission; and fell heavily to the floor in a fainting fit. The men in the office looked at each other, but no one

dared to stir" (81). In one of his first descriptions of a courtroom, Dickens shows the superficiality and inhumanity of the administration of justice which, as is seen in the chapter, is carried out by using completely irrational methods. Thus, although there is no proof against him, the little boy is initially condemned to three months of hard labour since Mr. Fang is convinced that he is a very good liar. Mr. Brownlow, the old gentleman who has been the victim of the theft, tries to intervene to tell the judge that Oliver did not commit the crime, but, for Mr. Fang, Oliver is only a "hardened scoundrel". Finally, the bookseller's intervention saves Oliver who is subsequently freed: "Little Oliver Twist lay on his back on the pavement, with his shirt unbuttoned, and his temple bathed with water; his face a deadly white; and a cold tremble convulsing his whole frame" (82). The courtroom scene concludes with a kind gesture on the part of Mr. Brownlow who, full of pity for the little orphan, takes him home with him to save him from the vice and corruption of the London slums.

The whole chapter revolves around the grotesque aspects of justice and the melodramatic portrait of Oliver: these two ingredients, together with a sense of paradox, make up the formula Dickens will often adopt in his works whenever he happens to describe courtroom scenes. In fact, paradoxically, after he sentences Oliver, Mr. Fang is forced to withdraw his decision as a consequence of the bookseller's convincing testimony; no less paradoxical is the fact that Oliver is set free without uttering a word in his own defence, without protesting his innocence, but simply entrusting his destiny to the passive acceptance of events. There is also something comical in the fact that he cannot give the judge his own name and that, because of his confused silence, the guard answers for him saying his name is Tom White – *white* not only because he is unconsciously influenced by the boy's pale skin but also for the implicit reference to his innocence.

4 Sentimentality, Melodrama, and Goodness, or, How to Subscribe to the Victorian Middle-Class Orthodoxy

The courtroom scene closes one phase of Oliver's life. Yet it would be exaggerated to draw a parallel between the novel and *The Pilgrim's Progress*: Bunyan's hero is the expression of vitality and responsiveness, not to mention the facility with which he combines biblical quotations and personal reflections in his dialogues with the characters he encounters on his journey to the Celestial City. In this respect, it would be incorrect to state that "Oliver is a kind of everyman making his progress through life guided not so much by Providence, as in Bunyan's working, but by the latent truth of his real identity which, under the compulsion of an unfolding plot, must emerge" (Morris 2014,

221). Even though he travels through a series of different places and social contexts, and even though he is a hero on a journey – transported from one place to another, in precisely the same way Mr. Brownlow takes Oliver away from the courtroom to Pentonville, a residential area of London – his movements are never the consequences of his autonomous decisions but always actions to which he submits and that never call his own will into question. To define him as an 'everyman' appears inappropriate since there is nothing universal about Oliver. On the contrary, his story is quite extraordinary and appealing for readers because of its combination of sensation and sentimentality, and not because the boy can be seen as a universal hero. Indeed, for Dickens, his protagonist had to be an example of absolute goodness. As he pointed out in the preface to the third edition of the novel (1841), his intention was to make Victorian readers see "in little Oliver, the principle of Good surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last" (Dickens [1837-38] 2008, liii).

During the years of radical transformations, in the decades in which social problems were becoming increasingly evident, violence was a dangerously destabilising factor both in the manufacturing cities and in the countryside. Meaningfully, *Oliver Twist* was published in the period following the Reform Bill of 1832, when the great expectations for reform were again and again frustrated by an industrial class whose only aim was to exploit factory workers without caring about the conditions in which they lived. In an England that was profoundly changing, the principle of evil, as Carlyle had denounced, seemed to be the dominant code in all classes of society from the wealthy to the proletarian. In this historical context, affirming the principle of good meant offering the English nation a behavioural paradigm and a moral direction. Tellingly, *Oliver Twist* conveyed a message that intended to tell its readers that the triumph of goodness was still possible, despite the many enemies and obstacles in its road. In this regard, despite his recurring gestures of passivity, Oliver embodies the principle of goodness wherever he goes. In his journey through a restless nation, adopted by Mr. Brownlow, the narrative voice reminds the readers that "they were truly happy" and immediately adds that "without strong affection, and humanity of heart, and gratitude to that Being whose code is Mercy, and whose great attribute is Benevolence to all things that breathe, true happiness can never be attained" (439-40). As in a moral fable, the implicit message conveyed in the epilogue is that, in spite of everything, in spite of the hero's physical and psychological weakness and the moments of great torment he experiences, in the end good triumphs over evil. And this is made possible because, in his pilgrimage from sad loneliness to intense happiness, Oliver encounters a series of good people and some providential helpers who do not hesitate to recognize his innocence and help him even at the cost of paying with their

lives, as in the case of self-sacrificing Nancy, a prostitute trapped in the underworld of crime and corruption.

From an ideological point of view, the novel's sentimentality can be perfectly seen within the context of a middle-class ideology, the objective of which was to consolidate the image of a nation that was capable of humanity and solidarity. As Terry Eagleton has aptly underlined, "Sentimentality is the feel-good factor of middle-class society" (2005, 150). In this sense, Dickens was implicitly delineating the image of a nation that was on the path towards a number of reforms that would offer better living conditions to large sections of society which were excluded from the privileges enjoyed by a wealthy minority. However functional to the system and representative of orthodox thinking, *Oliver Twist* is nevertheless also a work that denounces many social injustices, which in some way became more authentic and more evident precisely as a result of the novel's hero and his vicissitudes. Ultimately, Dickens wrote *Oliver Twist* in the conviction that he had important things to say to the nation and its ruling class. But it is undoubtedly the case that in his masterpieces the representation of society becomes even more complex and his denouncements more severe.[10] This is possible because he had retained an accurate memory of his own direct experience of degradation, imprisonment, and desperate solitude during his spell at Warren's Blacking Factory. Even after the writing of *Oliver Twist*, the trauma of this experience remained in his mind, probably together with a vivid recollection of Tom Fagin's gestures and words whose autobiographical impact he tried vainly to exorcize and remove.

Bibliography

Bunyan, J. [1678-84] (2003). *The Pilgrim's Progress*. Edited by W.R. Owens. Oxford: Oxford University Press.

Dickens, C. [1837-38] (2008). *Oliver Twist*. Edited by K. Tillotson with an Introduction and Notes by Stephen Gill. Oxford; New York: Oxford University Press.

Eagleton, T. (2005). *The English Novel: An Introduction*. Malden (MA); Oxford: Blackwell.

Federico, A. (2011). "The Violent Deaths in *Oliver Twist*". *Papers on Language and Literature*, 47(4), 363-85.

Forster, J. (1876). *The Life of Charles Dickens*. 2 vols. London: Chapman & Hall.

Gill, S. (2008). "Introduction". Dickens [1837-38] 2008, vii-xxxii.

10 See on this point Barbara Hardy (1970, 3-26). Referring to Dickens's major works (in particular *Bleak House*, *Our Mutual Friend* and *Little Dorrit*), Hardy observes: "Dickens creates such a powerful anatomy of a corrupted and corrupting society, ruled and moved by greed and ambition, that the wish-fulfilling fantasies of virtue and conversion are too fragile to support faith" (25).

Ginsburg, M.P. (1987). "Truth and Persuasion. The Language of Realism and Ideology in *Oliver Twist*". *Novel*, 20(3), 220-36. https://doi.org/10.2307/1345676.

Gissing, G. (2004). "Charles Dickens. A Critical Study". *The Collected Works of George Gissing on Charles Dickens*. Ed. by J.J. Simon. 3 vols. Rockfield: Grayswood Press, 17-201.

Hardy, B. (1970). *The Moral Art of Dickens*. London: Athlone Press.

Heffer, S. (2014). *High Minds: The Victorians and the Birth of Modern Britain*. London: Windmill Books.

Kettle, A. (1972). *An Introduction to the English Novel*. 2 vols. London: Hutchinson University Library.

Law, M.H. (1925). "The Indebtedness of *Oliver Twist* to Defoe's *History of the Devil*". *Publications of the Modern Language Association of America*, 40(4), 892-7. https://doi.org/10.2307/457529.

Meyer, S. (2005). "Antisemitism and Social Critique in Dickens's *Oliver Twist*". *Victorian Literature and Culture*, 33(1), 239-52. https://doi.org/10.1017/S1060150305000823.

Morris, P. (2014). "*Oliver Twist*, the Perils of Child Identity and the Emergence of the Victorian Child". Lennartz, N.; Koch, D. (eds), *Texts, Contexts and Intertextuality: Dickens as a Reader*. Göttingen: V&R Unipress, 215-31.

Sanders, A. (2003). *Charles Dickens*. Oxford: Oxford University Press.

Slater, M. (2011). *Charles Dickens*. New Haven (CT); London: Yale University Press.

Stone, H. (1959). "Dickens and the Jews". *Victorian Studies*, 2(3), 223-53. https://www.jstor.org/stable/3825878?seq=1.

Williams, R. (1971). *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto & Windus.

Wilson, E. (1976). "Introduction". Charles Dickens, *Oliver Twist*. Edited by P. Fairclough. Harmondsworth: Penguin, 11-27.

Young, G.M. [1936] (1966). *Portrait of an Age*. Oxford: Oxford University Press.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

«Más allá está la luz»: comentario del poema «Un milagro de Buda» de Luis Alberto de Cuenca

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Luis Alberto de Cuenca's poetry seems to be like an open book, because of its powerful intertextuality, which has everything. In this sense, this work aims to look over a small ensemble of oriental poems, that adds another piece to the puzzle, and especially examines the poem "A Buda's miracle", which is interesting because of its curious textual history, as well as for its condition of buddhist poem that comes from a book about Buddha.

Keywords Luis Alberto de Cuenca. Poetry. Oriental Poems. Intertextuality. Buddha.

Sumario 1 Las cosas de la poesía: introducción. – 2 La pasión oriental de Luis Alberto de Cuenca. – 3 Un poema budista. – 4 Final.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2020-05-28
Accepted 2020-06-10
Published 2020-12-22

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Sáez, A.J. (2020). "«Más allá está la luz». Comentario del poema «Un milagro de Buda» de Luis Alberto de Cuenca". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 255-268.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/013

1 Las cosas de la poesía: introducción

Todo poeta tiene una *rara avis* en su catálogo, un texto que – por las razones que sea – sorprende y se contempla con cuidado. En el caso de Luis Alberto de Cuenca puede parecer imposible, ya que en su mundo poético hay verdaderamente de todo (del epigrama clásico más escondido a la película de ayer mismo), pero lo cierto es que en medio de la ecléctica variedad general también se encuentra algún poemita que destaca.[1]

Es el caso de «Un milagro de Buda», que presenta dos problemas dentro del *corpus* cuenquista: por de pronto, posee una vida textual algo compleja, porque primero sale en *Cuadernos Hispanoamericanos* (*Homenaje a Vicente Aleixandre*, 352-354, 1979, 639-40), luego salta a libro en la coda «Otros poemas (1970-1979)» de *Poesía (1970-1989)* (1990) y únicamente se inserta en un libro bastante anterior (*Scholia*, 1978) en la tercera edición de la recopilación *Los mundos y los días* ([1998] 2019) con mínimas variantes (Suárez Martínez 2011, 295-6);[2] y asimismo, constituye una de las pocas calas luisalbertianas en el lejano oriente; dos buenos – y raros – motivos para examinarlo con cierto detalle, pese a que haya quedado olvidado por la crítica.[3]

2 La pasión oriental de Luis Alberto de Cuenca

En un sentido amplio, la poesía oriental – u orientalizante – de Luis Alberto de Cuenca comprende «Un milagro de Buda» junto a «Sobre un paisaje del canto VI del *Mahabhárata*» (*El hacha y la rosa*, 1993), «Hammurabi» y «Los dramas confucianos» (*Por fuertes y fronteras*, 1996), «Gilgamés y la muerte» (*Sin miedo ni esperanza*, 2002), «Estambul 2002» (*La vida en llamas*, 2006), «Lilith» (*El reino blanco*, 2010) y «Los veteranos del Emperador» y «Tristeza verdadera» (*Bloc de otoño*, 2018), así como un ramillete de haikus (Martínez Fernández 2018) que tiene su dosis de moda y algún que otro guiño suelto más. Con este manojo de poemas, no se puede decir que Luis Alberto de Cuenca sea un poeta oriental, pero sí se aprecia una mínima presencia constante de poemario en poemario desde *El hacha y la rosa*,

1 Para la pirotécnica intertextualidad luisalbertiana, ver Lanz 2000; 2009; 2011a; 2011b, 305-33; Suárez Martínez 2010; Sáez, Sánchez Jiménez 2019, con amplia bibliografía.

2 La cincuentena de haikus cuenquistas, que pueden tener que ver con el magisterio de Ezra Pound, pertenecen a la etapa clara con la excepción de «Jaufré Rudel» (*Elsinore*, 1972) y se vuelven una constante desde *Sin miedo ni esperanza* (2002).

3 Nada dice ni siquiera Ponce Cárdenas (2018) en su estupendo prólogo, aunque su edición del «Tríptico de las tinieblas» (*Elsinore*, 1972, *Scholia* y *Necrofilia*, 1983) recupera el poema.

con dos momentos algo más intensos (*Por fuertes y fronteras*, *Bloc de otoño*) y la única excepción de *Cuaderno de vacaciones* (2014). Eso sí, la nueva situación en *Scholia* del poema budista vendría a adelantar el debut oriental del poeta, en uno de esos trucos editoriales marca de la casa, por el que decide situar el texto en el marco culturalista inicial frente a la nueva poética de línea clara en marcha en el que se situaría, en coincidencia con los poemas necrófilos que marcan ya una etapa de transición. En otras palabras: se trata de un poema que se mueve inicialmente entre dos aguas, pero que finalmente parece relacionarse mejor con un modo artístico precedente.

En general, estos nueve poemas orientales reflejan la variedad de intereses del poeta, que – a más de Buda – se acerca a la épica india (el *Mahabhárata* algo así como *La gran historia de los descendientes de Bharata*), la historia babilónica («Hammurabi», rey del siglo XVIII a.C.), el teatro chino («Los dramas confucianos»), la epopeya sumeria («Gilgamesh»), la cara más oscura de la tradición mesopotámica («Lilith») y la poesía china («Los veteranos del Emperador» y «Tristeza verdadera»), con «Estambul 2002» aparte como recreación poética de una visita autobiográfica. Por tanto, en su mayoría son poemas que responden a lecturas previas y hasta pueden contar con ensayos que valen como una suerte de preparativos para la creación poética, caso del héroe Gilgamesh, al que dedica algunos ensayos previos («La *Epopeya de Gilgamesh*» y «Gilgamesh el rey», en *El héroe y sus máscaras*, 1991, 30-42, el segundo reimpreso en *Baldosas amarillas*, 2001, 9-12) y del que tiempo después se acuerda en otro poema («No llevo, por desgracia, en mis alforjas | la Planta de la Vida, como Gilgamesh», «El sueño de la serpiente», vv. 8-9, en *Bloc de otoño*, 2018). De paso, este ejemplo refuerza el amplio y curioso conocimiento de Luis Alberto de Cuenca sobre la tradición épica, que comprende todo desde las sagas nórdicas (Bampi, Sáez, en prensa) hasta los relatos heroicos bizantinos (Montaner 2019). En otro orden de cosas, la mayoría de los poemas se fundamentan en una reescritura muy libre con diversos alcances, funciones y sentidos.

Justamente este repaso comienza con una variación de interés, ya que «Sobre un paisaje del canto VI del *Mahabhárata*» es un ejemplo perfecto del *modus operandi* cuenquista, que selecciona uno de los lances más impactantes (la reflexión moral de Arjuna, que se niega a luchar contra amigos y familiares, con una serie de efectos físicos y psíquicos anejos, VI, vv. 29-46) y es capaz de reducirlo a un soneto-monólogo que mantiene algunos dísticos del texto (Letrán 2005, 134-9):

Me flaquean las piernas, se me seca la boca,
y siento escalofríos, y se me eriza el pelo.
El arco se me cae de las manos al suelo,
y no me tengo en pie y mi mente está loca.

e-ISSN 2499-1562

Me asaltan los funestos presagios de la guerra.
¿Cómo voy a enfrentarme a mi pueblo en combate?
Por los dones del triunfo mi corazón no late. ¿Para qué el reino,
Krisna, de la muerte en la tierra?

Morderían el polvo tantos seres queridos
como lágrimas brotan de mis ojos ahora.
Mi lanza no se yergue contra lanza hermanas.

Sé bien que mis parientes son unos pervertidos,
pero no seré yo quien decida su hora.
La piedad y el honor no son palabras vanas.

En «Hammurabi», el rey babilonio y su recopilación de leyes (el *Código de Hammurabi*, evocado en la segunda estrofa con la Ley del talión, vv. 3-6), sirve para caracterizar – contraste mediante – la actitud de rechazo de una mujer que no respeta la ley de la justicia retributiva, en un gesto cruel e irrespetuoso a más no poder que se presenta en disposición circular:

Las chicas como tú se ríen en las barbas
del mismísimo Hammurabi.

«Ojo por ojo
y diente por diente»
(lo hizo escribir en Babilonia,
hace cuatro mil años).

Las chicas como tú responden
al amor con desdén
y al desdén con amor.
Por fastidiar a Hammurabi.

Misma estructura de contraste presenta otra imagen de amor infortunado, ya que en «Los dramas confucianos» se carean los difíciles amores cotidianos con final feliz de este género dramático didáctico (vv. 1-6) con la historia trágica y algo ridícula («comedia») de dolor del locutor poético (vv. 6-9), fuertemente marcada por el salto de la cesura:

Los dramas confucianos, quién pudiera vivirlos.
Amores imposibles que al fin se solucionan
cuando él aprueba los exámenes civiles,
amistades heroicas, devociones fraternas,
la honradez de un ministro o la fidelidad
de una esposa…

Quién fuera motivo de esos dramas
y no de la comedia de traición y abandono,
despecho y soledad que es mi vida a estas horas.

Seguramente «Gilgamés y la muerte» sea el poema central de esta minilista oriental, que parte del recuerdo de la búsqueda de la inmortalidad del héroe con su viaje de ida y vuelta a Utnapishtim (el único superviviente del Diluvio divino, vv. 2-4, con detalles como el baño en el río, vv. 11-12) para ofrecer consuelo contra el miedo a la muerte, una lección que de nuevo se marca a través de la disposición estructural:

Temí a la muerte más de lo que nadie
la haya temido nunca, y fui al extremo
del mundo en busca de la medicina
que me hiciese inmortal. Y fracasé
porque así estaba escrito.
Pero cuando volví, ya no temía
a la muerte, y cuando alguien ya no teme
a la muerte, esta deja de existir
para él.
De manera que no temas,
compañero, a la muerte. Te lo dice
el que perdió la planta de la vida
por bañarse en el río,el amigo de Enkidu,
Gilgamesh.

Algo al margen se sitúa «Estambul 2002», en tanto se trata del recuerdo de un viaje con su mujer Alicia Mariño, en el que la evocación de la larga espera a las puertas de la Pequeña Santa Sofía (vv. 10-11) permite contraponer la petición de fuego para «el cigarrillo», «el corazón» y «el alma» (vv. 7-8) con la poderosa mirada de su amada:

Qué hacías tú esperando que el almuédano
nos abriera la puerta. Con qué ojitos
de lumbre me mirabas, enviándome
un mensaje cifrado que decía:
«Estoy helada, amor. Haz que el diluvio
universal se pare por un rato,
y dame fuego para el cigarrillo,
y para el corazón, y para el alma».
Qué hacías tú pidiéndome a mí fuego
en Estambul, junto a la vieja iglesia
consagrada a los santos Sergio y Baco,
si tus ojos, con solo una mirada,
podrían incendiar Santa Sofía,

y la Mezquita Azul, y Santa Irene,
y la Ciudad entera, si quisieran.

Con «Lilith» se vuelve al mundo de las leyendas con un error divino, tema que ya rondaba la historia de Gilgamesh y explota en este emblema de maldad femenina, como una suerte de Frankenstein diabólico que bien podría entenderse como suma de todas las *femmes fatales* de Luis Alberto de Cuenca:

El buen Dios, que no suele equivocarse,
se equivocó con una criatura
que le salió fatal: hablo de Lilith,
la primera mujer. Para crearla,
realizó infinidad de pruebas previas.
De cada parte de su cuerpo hacía
un molde, pero había en cada uno
de esos moldes un fallo, de manera
que el conjunto no resultaba armónico,
tal vez porque la propia criatura
se rebelaba ante la perfección.
El hecho es que al buen Dios le faltó tino
y paciencia con Lilith, que nació
llena de pegas y defectos, como
una versión en chica de Luzbel,
y fue precipitada en los abismos
más hondos de la Tierra. Y allí sigue
hoy en día, lanzando espumarajos
por la boca, clamando y maldiciendo
como una poseída y dando voces
contra su Creador.

Para acabar está la pareja de poemas derivados de sendas poesías chinas, que proceden de la edición de Chen (2013), aunque Luis Alberto de Cuenca conoce desde su adolescencia la antología de Juan (1968, con entrega ampliada en 2007).[4] «Los veteranos del Emperador» se concibe a partir de la inspiración de Li Bai, tal y como se advierte desde el lema (entre paréntesis):

Los guardianes de la frontera
ignoran los exámenes imperiales.
No saben leer ni escribir,
no les importa la literatura.
Solo saben cazar y montar a caballo.

4 Ver otras traducciones en Tian 2017.

e-ISSN 2499-1562

Llega la primavera, el pasto abunda,
los caballos engordan.
Saltan entonces sobre sus monturas
y galopan,
galopan,
galopan hasta el horizonte.
¡Qué jinetes tan ágiles!
¡Cuánto desdén de hielo en su mirada!
Hacen chasquear el látigo
y cantan en voz alta mientras cabalgan.
Medio borrachos,
el halcón en el puño,
van a cazar y cantan viejas canciones.
Tensan el arco y siempre aciertan:
¡matan dos pájaros de un tiro!

Más que una versión de un modelo concreto, se trata de una suerte de mosaico poético compuesto de elementos sueltos de aquí (el desprecio de los «exámenes imperiales» y de los «letrados» viene del perfil biográfico del poeta, 184) y allí (el tema fronterizo, el alegre galope de «Alegría del viajero» y el tono hedonista de «A beber» y «Bebiendo solo bajo la luna») para configurar una viñeta heroica sobre el mundo de frontera, como si fuera un *western* oriental (algo así como un *eastern*).

Mismo origen tiene «Tristeza verdadera», que – aunque no se declare – es recreación de un poema de Xin Qiji (como advierte García Martín 2018):

«Lo que significa la tristeza»

De joven, yo no conocía
lo que significaba tristeza.
En busca de inspiración,
solía subir a las torres
pagodas y altos pabellones,
y lograba versos bien melancólicos.

Ahora que he experimentado y probado
todos los sinsabores de la tristeza,
quiero expresarla, mas no puedo.
No consigo decir sino:
«¡Qué fresco está el tiempo!»
«¡Qué hermoso el otoño!»

«Tristeza verdadera»

De joven, no sabía de verdad lo que era
la tristeza. Mis versos estaban impregnados
de falso desconsuelo, de una pena ficticia,
de una melancolía escenográfica.
Y ahora que soy viejo y estoy triste
de verdad, ya no puedo expresar en mis versos
todas las amarguras que devoran mi espíritu.
Solo puedo escribir cosas banales:
«Es de noche», «Hace frío», esas bobadas
que nada significan.

e-ISSN 2499-1562

Frente al modelo intertextual («Melancolía» en algunas traducciones), Luis Alberto de Cuenca elimina los elementos chinos («pagodas», «pabellones», v. 5) y acentúa la dimensión metapoética de la evolución en el tratamiento de los sentimientos, con el tono coloquial habitual y la creciente preocupación por el paso del tiempo.

Junto a este marco personal, «Un milagro de Buda» se encuadra dentro del contexto mayor de la presencia de elementos budistas en la poesía española contemporánea, que a su vez deriva de la atracción – que viene y va – por el mundo oriental, la entrada del budismo en España (Díez de Velasco, 2013) y la recepción de las leyendas búdicas en la literatura hispánica de Lope de Vega a José Martí (Chávez 2011). En este sentido, se pueden hallar ecos e ingredientes budistas en el panorama poético de los siglos XX-XXI, que abraza tanto traducciones (la serie *Therigatha: poemas budistas de mujeres sabias*, a *cura* de Jesús Aguado [2016]) como el intenso interés de Chantal Maillard en ensayos (*La sabiduría como estética*, 1995, trata sobre confucianismo, taoísmo y budismo) y poemas (al menos en *Matar a Platón* e *Hilos*, 2004 y 2007). Sin embargo, este contexto triple se redondea con la apertura de los poetas de la Generación del 68 a un voraz culturalismo ecléctico (Lanz 1994; Prieto de Paula 1996; Siles 2013) que lleva al lucimiento de teselas artísticas, filosóficas e intertextuales de todo pelo.[5] Así, se puede decir que el budismo es un signo de exhibición cultural que remite a un interés momentáneo y una moda pasajera que resurge de tanto en tanto.

3 Un poema budista

El chispazo que da origen al poema es la lectura de la traducción de un librillo divulgativo sobre Buda ([1967] 1969) de Gabriele Mandel, que Luis Alberto de Cuenca conoce gracias a su amigo Miguel Ángel Elvira, aunque se podría conectar con otras mediaciones de prestigio como el *Siddharta* (1922) de Hesse o Borges, uno de sus modelos más queridos (Sáez 2018a), que también se interesaba por el budismo. En todo caso, sería otro botón más que refuerza la lectura como un mecanismo esencial para la composición poética en el taller cuenquista, amén del cuidado en la decisión de su lugar dentro del corpus total.

Frente al resto de poemas recordados, «Un milagro de Buda» añade de entrada un cierto toque religioso con el milagro, que viene a ser una adición original – y acaso teñida de cosmovisión cristiana – a la historia recreada, ya que Buda rechaza el elemento milagrero por

5 Una muestra de la curiosidad del momento es el libro *Heterodoxias y contracultura* (1982) de Fernando Savater y Luis Antonio de Villena (1982), que dedica algunas páginas al budismo zen (115-17), entre otros elementos «contraculturales».

peligroso, aunque se le atribuyen hasta 77 prodigios.[6] De hecho, llega a decir que no los rechaza («I Dislike, Reject and Despise them», en *The Long Discourses of the Buddha* [1987] (1995), XI, 5), aunque en realidad salva de la quema tres excepciones (el poder físico, la telepatía y la instrucción, XI, 3-67) que, sin embargo, no bastan para convencer a nadie y la pregunta que se repite una y otra vez es «¿se ha realizado un milagro o no?» («has a miracle been performed, or not?», XXIV, 1.10, 1.14 y 2.13, etc.).

Con esta novedad por bandera se abre el poema:

La ignorancia es dolor, como el deseo.
Para que el sufrimiento disminuya
y la muerte y el miedo retrocedan
ha llegado Siddharta. En cinco noches
resume su doctrina. Sus discípulos
–cinco también – lo escuchan y se asombran.
«Son ocho los senderos del camino:
fe pura, lengua justa, acciones claras,
memoria recta, voluntad sin pliegues,
constante aplicación, gentil mesura
y un pensamiento limpio y transparente.
La ley es el refugio. Los hermanos
son el refugio. Buda es el refugio.
Más allá está la luz, que nos espera».

Luego de Benarés, en el banquete
que ofrece Bimbisara, alguien pregunta
si el Gran Maestro puede hacer milagros.
Un converso reciente, Assaji, dice:
«De todo lo que existe y tiene origen
Él conoce la causa, y de las cosas
que tienen causa Él sabe su final
y adónde se encaminan. Los prodigios
alivian el dolor, no lo suprimen.
El *Dharma* es el milagro. Solo el *Dharma*».

La fiesta se termina y Buda parte
al reino de su padre. El viaje es lento,
como todos los viajes que conducen
de regreso a la patria. Cuando llega
por fin a su destino, Suddhodana

6 Sobre la religión en y de Luis Alberto de Cuenca, ver Sáez, en prensa. Una buena introducción al budismo se puede ver en Han 2018, en esclarecedor confronto con ciertas ideas de la filosofía occidental.

e-ISSN 2499-1562

no sale a recibirlo. Un mal presagio.
Mientras pasan las horas y la lluvia
cae torrencial sobre Kapilavastu,
Siddharta profetiza el fin violento
de los *sakyas* y entorna sus tres ojos.
¿Duerme o medita el sabio? El tiempo fluye,
cesa la lluvia, el cielo se ilumina
y el monarca y su séquito aparecen.

El poema se diseña como un tríptico que presenta tres lances centrales de la historia de Buda (por otro nombre Siddharta en su etapa principesca) después de su iluminación: el primer sermón con las lecciones fundamentales, el banquete del rey Bimbisara y la vuelta al hogar, que Luis Alberto de Cuenca toma de otros tantos capítulos del libro («El sermón de Benarés», «El regalo del bosquecillo de bambú» y «Regresa a la casa paterna», Mendel [1967] 1969, 27-31). En su articulación la acción comprende tanto el origen del Dharma (la ley) como un milagro, con un retrato de Buda que se desplaza desde las palabras a las acciones y logra vencer las dudas que se entrometen en medio.

Todos los detalles encajan a las mil maravillas y hasta el título del poema puede proceder de la leyenda de una imagen («Un milagro de Buda», 32) sobre los «setenta y siete prodigios de Buda» (32-3), dedicado justamente al rechazo del uso de su poder frente a las maravillas que se le atribuyen. De hecho, hay un par de pasajes que se siguen casi a la letra: el parlamento del maestro (vv. 7-14) resulta de la fusión de una réplica de Buda («Los ocho senderos son: fe pura, voluntad recta, lengua gusta, acciones claras, vida práctica justa, memoria recta, meditación pura, aplicación constante», 27) y otra del discípulo Yasas («Busco refugio en Buda, busco refugio en Dharma (la ley), busco refugio en el Sangha (la comunidad monástica)», 27), al tiempo que luego la intervención de Assaji («un nuevo discípulo suyo, Assaji», presentado como «un converso reciente») repite casi *tel quel* su respuesta al asceta Sariputra («De todo lo que tiene origen, él ha explicado la causa; y de todas las cosas que tienen causa, él ha explicado su final. El que así ha hablado es el Gran Maestro», 28). Además de algunos pequeños cambios de orden y alguna adición (la coda «Más allá está la luz», v. 15, que acaso se inspire en el sermón del fuego: «Todo el mundo está inflamado por la llama del deseo… y todo es llama ilusoria que se extingue», 28), hay también algunos detalles que, por el contrario, se añaden o retocan, caso del número de noches en los que Buda enseña la ley (el Dharma) a los cinco discípulos, que pasan de tres a cinco por una pura cuestión de simetría.

Desde esta labor de reescritura – a modo de bricolaje – se llega a un final novedoso, que recrea la vuelta a la casa paterna con notables licencias: además de establecer un encadenamiento perfecto de los episodios, se elimina la petición del padre de Buda (el rey Suddhodana)

como motivación del viaje, la razón por la que este no sale a recibirlo («encolerizado» por la tardanza, 30) y conversión de su padre y otros familiares después de «un largo sermón» (30), que sustituye por la milagrosa aparición final de su padre, lograda gracias a la meditación (según indica cuando «entorna sus tres ojos», v. 35, un símbolo de la ejercitación y la visión religiosa), que aparece como una revelación en medio de una tormenta («la lluvia | cae torrencial sobre Kapilavastu», vv. 32-33) sacada de la manga.[7]

El final, todo un *happy ending* apoteósico, trata de solucionar una pequeña incoherencia del relato de Mandel, que pasaba por alto el encuentro paterno-filial al no explicar qué ocurría entre la mala acogida y la conversión posterior: cierto es que se deja una sombra de duda, pero el «mal presagio» (v. 31) parece insinuar la muerte de Suddhodana y, desde luego, la preocupación de Buda, que decide entonces saltarse sus propias reglas y obra un milagro para que aparezca su padre como una suerte de resurrección, al tiempo que responde directamente a la cuestión sobre su poder («alguien pregunta | si […] puede hacer milagros», vv. 16-17). Así, Luis Alberto de Cuenca diseña una historia más familiar y tierna, en la que Buda comete una flaqueza por amor y demuestra así una dimensión humana, que hace cercano a un personaje divinizado dentro de una religión sin dios, que – entre otras cosas – resulta de difícil comprensión desde los parámetros occidentales. Es casi una paradoja: la humanización de Buda se logra a través de un milagro.

4 Final

Dentro de este pequeño manojo de poesías de asunto oriental, que ya *per se* añade otra tesela al infinito puzle de intereses e intertextualidades de Luis Alberto de Cuenca, el poema «Un milagro de Buda» asoma de buenas a primeras con el pequeño salto atrás en la serie de libros cuenquistas, que lo retrotrae dentro de una curiosa historia textual, con lo que viene a ser una combinación de alarde culturalista y sencillez expresiva. Ahora bien, el poemita es especialmente un buen ejemplo tanto de su cultura omnívora (en tanto cala única en este mundillo extremo-oriental) como de su ingeniosa reescritura, porque da un giro novedoso al relato búdico que se puede entender de tejas arriba (cristianización) o abajo (humanización). En fin, este poema sobre Buda es un escolio cultural y claro, que logra aunar la presentación de una estampa biográfica del personaje con un minicompendio de sus lecciones, a partir de una lectura azarosa que Luis Alberto de Cuenca convierte en arte: es otro milagro.

7 En verdad, son tres ojos en el budismo primitivo, al que posteriormente se añaden otros dos (el ojo del conocimiento profundo y el ojo del *dharma*) (Wayman [1971] 1973, 380).

Bibliografía

Aguado, J. (ed. y trad.) (2016). *Therigatha: poemas budistas de mujeres sabias*. Madrid: Kairós.

Bampi, M.; Sáez, A.J. (en prensa). «Luis Alberto de Cuenca el Bárbaro: las sagas y la tradición nórdica».

Chávez, J.R. (2011). *La leyenda de Buda en la literatura hispanoamericana*. México: UNAM.

Chen, G. (ed. y trad.) (2013). *Poesía china (siglo XI a.C.-siglo XX)*. Madrid: Cátedra.

Cuenca, L.A. de (1979). «Un milagro de Buda». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 352-354, 639-40.

Cuenca, L.A. de (1991). *El héroe y sus máscaras*. Madrid: Mondadori.

Cuenca, L.A. de (2001). *Baldosas amarillas*. Madrid: Celeste.

Cuenca, L.A. de (2005). *De Gilgamés a Francisco Nieva: un itinerario fantástico*. Madrid: Ediciones Irreverentes.

Cuenca, L.A. de (2014). *Cuaderno de vacaciones*. Madrid: Visor Libros.

Cuenca, L.A. de (2018). *Bloc de otoño*. Madrid: Visor Libros.

Cuenca, L.A. de [1998] (2019). *Los mundos y los días (poesía 1970-2009)*. 5a ed. corregida y ampliada. Madrid: Visor Libros.

Díez de Velasco, F. (2013). *El budismo en España: historia, visibilización e implantación*. Madrid: Akal.

García Martín, J.L. (2018). «Luis Alberto de Cuenca y su cuaderno de todo». *Crisis de papel*, 25 mayo. `http://crisisdepapel.blogspot.com/2018/05/luis-alberto-de-cuenca-y-su-cuaderno-de.html`.

Han, B.-C. (2018). *Filosofia del buddhismo zen*. Trad. di V. Tamaro. Milano: Nottetempo. Trad. di: *Philosophie des Zen-Buddhismus*. Stuttgart: Reclam, 2002.

Juan, M. de (1968). *Breve antología de la poesía china*. Madrid: Revista de Occidente.

Juan, M. de (2007). *Segunda antología de poesía china*. Madrid: Alianza.

Lanz, J.J. (1994). *La llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.

Lanz, J.J. (2000). «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca». *Revista hispánica moderna*, 53(1), 242-68.

Lanz, J.J. (2009). «Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos». *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 19, 49-66. `http://hdl.handle.net/10810/11754`.

Lanz, J.J. (2011a). «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». Olmo Iturriarte, A. del; Díaz de Castro, F.J. (eds), *Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento, 115-47.

Lanz, J.J. (2011b). *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*. Sevilla: Renacimiento.

Letrán, J. (2005). *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.

Maillard, C. (1995). *La sabiduría como estética*. Madrid: Akal.

Maillard, C. (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets.

Maillard, C. (2007). *Hilos*. Barcelona: Tusquets.

Mandel, G. [1967] (1969). *Buda*. Trad. de A. Travesí Sanz. Madrid: Prensa Española.

Martínez Fernández, J.E. (2018). «Las formas breves en Luis Alberto de Cuenca: el cultivo del haiku». Sáez, A.J. (ed.), *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 169-86.

Montaner, A. (2019). «La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca».Sáez, A.J.; Sánchez Jiménez, A. (ed), *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 188-229.

Ponce Cárdenas, J. (2017). «Tríptico de tinieblas». Cuenca, L.A. de, *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*. Ed. por J. Ponce Cárdenas. Madrid: Reino de Cordelia, 13-123.

Prieto de Paula, Á.L. (1996). *Musa del 68: claves de una generación poética*. Madrid: Hiperión.

Sáez, A.J. (2018a). «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca». Llamas Martínez, J. (coord.), *«En el centro de Europa están conspirando»: Homenaje a Jorge Luis Borges*. Torino: Università degli Studi di Torino, 101-20.

Sáez, A.J. (2018b). «*A Poet for All Seasons*: las "mañanas triunfantes" de Luis Alberto de Cuenca». Sáez, A.J. (ed.), *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 7-24.

Sáez, A.J. (en prensa). «"Quién sabe dónde está": la religión en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». *Bulletin of Spanish Studies*.

Sáez, A.J.; Sánchez Jiménez, A. (2019). «Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». Sáez, A.J.; Sánchez Jiménez, A. (eds), *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 7-28.

Savater, F.; de Villena, L.A. (1982). *Heterodoxias y contracultura*. Barcelona: Montesinos.

Siles, J. (2013). «El culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca», en «Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín», *Litoral*, 255, 42-52. https://www.jstor.org/stable/43438390.

Suárez Martínez, L.M. (2010). *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Vigo: Academia del Hispanismo.

Suárez Martínez, L.M. (2011). «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días: Poesía 1970-2002*». *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, 289-99. https://revistas.ucm.es/index.php/DICE.

The Long Discourses of the Buddha [1987] (1995). Transl. by M. Walshe. Boston: Wisdom Publications.

Tian, M. (2017). «Las traducciones de poesía china de Marcela de Juan». *Estudios de Traducción*, 7, 111-20. https://doi.org/10.5209/ESTR.58197.

Wayman, A. [1971] (1973). «Budismo». Bleeker, C.J.; Widengren, G. (dirs), *Historia religionum: Manual de historia de las religiones*. Trad. J. Valiente Malla. Madrid: Ediciones Cristiandad, 363-452.

Recensioni

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Franco Marucci
History of English Literature. From the Late Inter-War Years to 2010 (Volume 8, Books 1 and 2)

Saverio Tomaiuolo
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, Italia

Recensione di Marucci, F. (2019). *History of English Literature. From the Late Inter-War Years to 2010 (Volume 8, Book 1)*. Transl. from the Italian by A. Gillan. Bern: Peter Lang, pp. 674. | Marucci, F. (2019). *History of English Literature. From the Late Inter-War Years to 2010 (Volume 8, Book 2)*. Transl. from the Italian by C. Durkan and D. Gailor. Bern: Peter Lang, pp. 746.

I grandi studiosi si ricordano e distinguono per alcuni volumi che restano impressi nella memoria degli *scholars* come punti di riferimento obbligato non solo per la ricerca, ma anche come modelli da poter imitare o, nella migliore delle ipotesi, da superare. Sarà tuttavia molto difficile tentare di eguagliare in termini di quantità e qualità ciò che Franco Marucci ha compiuto, ha rappresentato e rappresenta per l'anglistica italiana, e diremmo internazionale. Oltre a essere attivissimo sul blog,[1] nel quale commenta con medesima puntualità e arguzia argomenti di attualità, sport e letteratura, Marucci è autore di importanti studi quali: *Il senso interrotto. Autonomia e codificazione nella poesia di Dylan Thomas* (1976), *The Fine Delight that Fathers Thought: Rhetoric and Medievalism in Gerard Manley Hopkins* (1994), *Il Vittorianesimo* (1991; 2a ed. 2009) e, più di recente, un volume su Joyce del 2013. Tuttavia, l'impe-

1 http://francomarucci.wordpress.com.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-05-28
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Tomaiuolo, S. (2020). Review of *History of English Literature. From the Late Inter-War Years to 2010 (Volume 8, Books 1 and 2)* by Marucci, F. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 271-280.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/014

gno critico ed editoriale che ha caratterizzato questi ultimi decenni della sua attività è stata un'opera che farebbe 'tremare le vene e i polsi' anche agli accademici di fama: la stesura di una storia critica della letteratura inglese composta in più volumi (alcuni dei quali divisi in due tomi) dalle origini ai nostri giorni. Originariamente pubblicato da Le Lettere, questo progetto vede adesso la luce in lingua inglese, proponendo a un pubblico di lettori e studiosi internazionali quella che sul retro di copertina J.B. Bullen definisce giustamente come «unique in its field», perché nessun'altra pubblicazione riesce a combinare «erudition and authority in such a compact format». Quelli che ci accingeremo a recensire in questa sede, e in maniera evidentemente sommaria (quasi mille e quattrocento pagine), sono i due tomi che compongono l'ultimo volume, dedicato alla letteratura inglese negli anni che precedono di poco la seconda guerra mondiale, e fino al 2010.

La caratteristica peculiare di questa *History of English Literature* è di essere criticamente 'parziale' nell'accezione più positiva del termine. Nell'introdurre gli autori e le opere, Marucci presenta non solo il catalogo delle loro pubblicazioni (e in alcuni casi alcuni dati biografici e bibliografici che possono essere funzionali all'approccio alla loro poetica) ma soprattutto esprime giudizi critici e analitici talvolta perfino implacabili. Ma è proprio questa 'parzialità' che rende questi volumi qualcosa di diverso e di superiore rispetto a un'asettica illustrazione di nomi e opere proposte in ordine cronologico. Marucci entra di volta in volta nel dettaglio non solo per esaltare determinate qualità stilistiche o specifiche tematiche dei testi, ma anche per metterli in discussione e leggerli *against the grain* delle opinioni di pubblico e critica, mostrando di possedere una chiara visione d'insieme su ciò che la (grande) letteratura inglese rappresenta per lui. Sebbene – pur nell'inclusività di questo progetto – talvolta egli escluda o dedichi poco spazio nel suo personale 'canone' ad alcuni autori o autrici (penso ad esempio ad Antonia Byatt o Peter Ackroyd, le cui opere sono discusse in poche pagine, o all'assenza di Zadie Smith o di Iain Sinclair), questa scelta è dettata dal preciso taglio che egli offre al suo studio, e alla prospettiva personale e, appunto, 'parziale' di questi volumi.

La prima sezione della *History of English Literature. Volume 8, Book 1* è dedicata ai «Writers Against Totalitarian Regimes», e include una lunga disamina delle opere di un autore che costituisce un'ideale linea di congiunzione tra le istanze moderniste, una fase politicamente molto delicata e complessa della storia europea, e la letteratura inglese del periodo postbellico: W.H. Auden. Nel discutere la produzione poetica, teatrale, librettistica e saggistica dell'autore di «Stop All the Clocks» («Funeral Blues»), forse una delle composizioni più famose della poesia contemporanea, Marucci introduce analogie e distinguo rispetto ad altre figure letterarie di rilievo, in

e-ISSN 2499-1562

modo da creare un costante dialogo (e confronto) intertestuale; si veda ad esempio quando, prima di illustrare le collaborazioni con Christopher Isherwood (autore apparentemente 'secondario' al quale sono fortunatamente dedicate molte pagine) e il complesso rapporto con il dettato eliotiano, egli si sofferma con grande capacità sintetica sui legami tra Auden e Beckett:

> the two contemporary major writers, Auden and Beckett, shared inverted destinies, the latter moving from Baroque turgidity to a naked, telegraphic dryness, whilst the former moves from the bare, paratactic poetry of the early years to the overloaded, sumptuous verse – it, too, and above all, Baroque – of the years following 1939. (30)

Dopo aver discusso di Stephen Spender (al centro della cui poetica c'è la domanda «Why do I write?»), Louis MacNiece (per il quale propone l'interrogativo «Who am I?», oltre a suggerire un interessante parallelismo tra *Autumn Journal* e l'elegia *In Memoriam* di Tennyson) e Cecil Day Lewis (spesso bistrattato dalla critica per il fatto di apparire «bombastic»), si apre un'ampia trattazione di George Orwell, la cui poetica viene prima inquadrata politicamente, in particolar modo per la sua dissociazione dal trotskismo. Da lui definito come uno degli ultimi *maîtres à penser* della tradizione culturale e letteraria inglese, Orwell è inserito a pieno titolo in un'epoca carica d'illusioni e disillusioni ideologiche, alle quali viene data voce narrativa nelle sue opere, da *Coming Up for Air* (romanzo in cui la presenza insistita dell'interiezione rimanda per Marucci allo stile di *Catcher in the Rye* di Salinger) ad *Animal Farm* e *1984*, il cui protagonista Winston Smith appare una sommatoria dei precedenti personaggi orwelliani.

La seconda sezione («The Novel After Modernism») si apre con una lunga discussione su Aldous Huxley e su *Brave New World*, la sua opera darwiniana per eccellenza, senza trascurare romanzi quali *Those Barren Leaves*, *Crome Yellow*, *Antic Hay*, *Point Counter Point* – il suo apice narrativo, oltre a essere un romanzo 'londinese' ispirato ai temi di *New Grub Street* di Gissing – fino a *Eyless in Gaza*, nel quale Huxley «is still obsessed with the idea of individual freedom, and meditates on Pavlov's theories of conditioning» (283). Elizabeth Bowen, autrice di romanzi quali *The House in Paris* (ritenuto il suo apice creativo) e *The World of Love*, accostati dalla critica a quelli di Virginia Woolf per la loro natura 'diafana', è seguita dal meno noto Henry Green, al quale Marucci restituisce la dovuta dignità, parlando di *Party Going*, ad esempio, come il più kafkiano e camusiano romanzo mai pubblicato in Inghilterra. L'influsso della tradizione del romanzo comico e satirico vittoriano (esemplificato da alcune opere di Dickens e Thackeray) viene evidenziato come uno dei tratti preci-

e-ISSN 2499-1562

pui di Evelyn Arthur Waugh, i cui *Decline and Fall* e *Vile Bodies* appaiono esempi insuperati della «explosion of comedy» che caratterizza parte del suo macrotesto, orientato in seguito verso il curioso e grottesco in *A Handful of Dust* e infine verso il tragico ed elegiaco in *Brideshead Revisited*. Come tutti gli scrittori di successo, il destino di Graham Greene è stato duplice, alternandosi tra le critiche dei detrattori e le lodi di coloro che lo ritenevano uno tra i più grandi romanzieri del secondo dopoguerra. Greene è certamente un «entertainer» di grande spessore, riuscendo a rielaborare e attualizzare la tradizione dei «penny dreadfuls» e dei romanzi sensazionali di Wilkie Collins, di Mary Elizabeth Braddon e per certi aspetti dello stesso Dickens, sicché le scene di violenza in *Brighton Rock*, ad esempio, per Marucci «belong to a detective story anthology» (391). *The Honorary Consul* e *The Quiet American*, anche grazie alle loro versioni cinematografiche, sono entrati ormai nell'immaginario collettivo degli amanti del thriller d'autore, facendo di Greene una sorta di Wilkie Collins del ventesimo secolo. Dall'analisi di Marucci non sono esclusi autori di produzioni seriali come il baronetto Charles Percy Snow, con all'attivo la saga *Strangers and Brothers* (undici romanzi), definita come un'unica narrazione 'stereofonica', o Anthony Powell e la sua opera *A Dance to the Music of Time* (composta come una sequenza di romanzi sull'esempio della *Forsyte Saga* di Galsworthy), incentrata sulla *white-collar class* e caratterizzata da uno stile involuto sul modello del tardo Henry James. Dopo essersi dedicato alla «alien aesthetics» di romanzi quali *The Horse's Mouth* dell'irlandese Joyce Cary, e prima di discutere la presenza della figura di Prospero nella narrativa di Lawrence Durrell (nello specifico in quella particolare autobiografia intitolata significativamente *Prospero's Call*), l'indagine si concentra su *Under the Volcano* di Malcolm Lowry, un testo-Icaro nel quale l'autore «ended up burning his wings, because the proclaimed magnum opus gradually becomes a failed and foundering masterpiece, wordy and repetitive, and burdensome to read» (477). In questo come in altri casi Marucci attraverso le sue affermazioni icastiche dimostra come l'analisi critica, anche la più distaccatamente scientifica, non possa esimersi dal veicolare giudizi di valore e di merito.

La terza e ultima parte di questo primo tomo dell'ottavo volume prende in esame la poesia inglese fino agli anni Ottanta del Novecento, partendo da un autore molto caro a Marucci: Dylan Thomas. La passione del critico per questo poeta «posseduto dal demone» della parola è evidente, rendendo questa sezione una tra le migliori e tra le più appassionate. Thomas è considerato come il più talentuoso e dotato artista irlandese, secondo solo a Joyce ed erede di quell'approccio quasi sacrale e mistico per il verso poetico che risale ai poeti metafisici inglesi. Soggetto a critiche e stroncature da parte di molti suoi contemporanei (da Robert Graves a Frank Raymond Leavis), Thomas

e-ISSN 2499-1562

riuscì a realizzare in soli vent'anni, dal 1930 al 1950, un'insuperata produzione poetica che si distingue, tra le molte cose, per un'incredibile creatività nell'utilizzo della rima paragonabile solo a quella di Gerard Manley Hopkins – altro poeta molto amato (e studiato) da Marucci, che non a caso è spesso citato nei due volumi – giungendo alla sua piena maturazione nell'elegia bellica *Death and Entrances*. Tutto ciò senza trascurare la prosa di Thomas, incluso il romanzo postumo *Under the Milk Wood*, e l'incompiuto, oltre che postumo, *Adventures in the Skin Trade*. Dopo aver passato in rassegna la poesia surrealista di David Gascoyne, l'attenzione si focalizza su una serie di autori attivi a partire dagli inizi degli anni Cinquanta e riuniti sotto la denominazione di «The Movement». Ampio spazio è inoltre dedicato a figure fondamentali nella poesia inglese contemporanea quali Philip Larkin, la cui vita e la cui poetica sono nel segno della riservatezza e del solipsismo, con la conseguenza che le sue opere risultano avulse da qualsiasi impegno sociale e civile. Descritto da Marucci come una variante «in versi» del Leopold Bloom joyciano, Larkin dedica le sue energie creative a investigare temi secolari; un esempio su tutti è «Church Going», forse la sua composizione più antologizzata. La poetica di Tom Gunn, quasi un 'doppio' del più noto Ted Hughes, nasce in concomitanza con il movimento degli «Angry Young Men», su cui Marucci si soffermerà nel tomo successivo, facendone un epigone aggiornato della levigatezza stilistica di Alexander Pope, capace come lui di elaborare un verso poetico apparentemente 'controllato' che tuttavia produce effetti parodici. La natura è vista da Gunn come un meccanismo in perenne movimento e mutamento, come suggerisce il titolo della sua silloge *The Sense of Movement*. L'analisi delle produzioni di saggisti-poeti come William Empson (un altro esponente del 'Movimento' assieme a Charles Tomlinson e John Betjeman) precede l'ultima sezione del primo tomo, che si concentra su Ted Hughes. Poeta classificato come 'monografico' per il suo interesse ricorrente per il tema della sopravvivenza nel mondo animale, e per questa ragione paragonato opportunamente da Marucci al pittore Edwin Landseer, Hughes si configura come un artista post-Darwiniano: «[he] is a poet of obsessions, his eyes being like tinted glasses whose colour envelops and stains everything he sees» (619). Se la vita di Larkin era stata vissuta nel senso della chiusura e della riservatezza, al contrario quella di Hughes (anche alla luce della sua turbolenta relazione con la poetessa Sylvia Plath) è frenetica e 'pubblica' in tutti i sensi – non è casuale che egli succederà nel 1984 a John Betjeman come Poeta Laureato – trasformandosi in oggetto di dibattito ulteriore a seguito della pubblicazione e del successo delle *Birthday Letters*, una raccolta scritta quasi come una 'risposta', forse tardiva, al suicidio della Plath. Inoltre, poemi quali *The Hawk in the Rain* e *The Crow*, ritenuto il suo capolavoro, riescono a rievocare una sardonica epica in miniatura, con al centro animali che danno voce e forma alle idee di Hughes.

e-ISSN 2499-1562

Il secondo tomo del libro ottavo di questa corposa *History of English Literature* esordisce con un riferimento alle «Regional Literatures», concentrandosi sulle produzioni letterarie provenienti dalla Scozia, dall'Irlanda e dal Galles. Osteggiato dai suoi stessi connazionali scozzesi, Edward Muir rielabora numerosi elementi simbolici già presenti nella *Waste Land* nel suo *Journeys and Places*, che – come nel poema eliotiano – appare una riflessione sulla natura binaria del tempo. Segue una lunga trattazione di Hugh MacDiarmid, la cui appartenza alla «Scottish Renaissance» e il cui interesse per la causa nazionalista lo collocano nell'alveo della poesia *inglese* più che *britannica*. Marucci parla di *A Drunk Man Looks at the Thistle* come di un'opera centrale nel modernismo scozzese, una «free digression originated from a state of lucid drunkenness that allows the speaker, a stand-in for the poet, to bluntly broach the most disparate of subjects» (17). Passando all'Irlanda, l'esempio di Yeats costituì per molti uno sprone e al tempo stesso un modello difficile da eguagliare; nonostante tutto, poeti come Patrick Kavanagh e Thomas Kinsella ruscirono a trovare «una voce tutta per sé» producendo opere di grande spessore come *The Great Hunger* o *Notes from the Land of the Dead*. Nella sezione successiva, Marucci si sofferma sulle produzioni teatrali e in particolare sul movimento degli «Angry Young Men», partendo dal prolifico drammaturgo Noël Coward, autore di più di cinquanta testi al cui centro vi sono spesso complessi rapporti coniugali (in opere quali *Hay Fever*, *Private Lives* o nello 'scandaloso' *Blithe Spirit*), per passare in seguito a una delle figure fondamentali nella letteratura contemporanea: Samuel Beckett. A questo complesso drammaturgo, poeta, romanziere, intellettuale e filosofo sono dedicate un centinaio di pagine, a riprova della sua centralità nel volume di Marucci. Nonostante il grande spazio che gli viene assegnato, il critico non disperde affatto il focus della sua analisi, partendo da un assunto di base utile ad affrontare l'eterogeneo e multiforme macrotesto beckettiano: «Breckett is the great twentieth-century investigator and practitioner of seriality, and […] this is the key to understand his work as a whole, while also reflecting itself on the structuring of his individual works», per poi aggiungere che l'autore «dismantles the platform on which the secular celebration of anthropocentrism has been constructed» (49). Dopo aver trattato approfonditamente il sostrato filosofico su cui si basa la sua *Weltanschauung* (culminante in una visione 'probabilistica' dell'esistenza, fondata sul predominio del caso), Marucci prende in esame opere che vanno dal romanzo *Molloy* a *Malone Dies* (nel quale si risente l'influsso del Joyce più sperimentale) da *Watt* alla tetralogia dell'assurdo, in cui *En attendant Godot* riveste un ruolo chiave, fino ai brevi testi in prosa e ai poemi composti in francese.

Gli «Angry Young Men» rappresentarono per la storia della letteratura inglese qualcosa di più che un semplice gruppo di giovani animati da sentimenti di rabbia e dal desiderio di riscatto rispetto alle

e-ISSN 2499-1562

promesse post-belliche tradite. *Lucky Jim* di Kingsley Amis costituisce uno dei manifesti del movimento, con il protagonista che insegue inutilmente l'illusione di poter divenire un docente universitario (proponendo una forma aggiornata di *anti-Bindungsroman* che rinvìa a *Jude The Obscure* di Thomas Hardy, anche'esso incentrato sulle aspettative accademiche tradite del protagonista), assieme a numerosi testi di Alan Sillitoe, la cui opera *The Loneliness of the Long Distance Runner* utilizza la metafora della corsa su lunga distanza come emblema di solitudine e spaesamento esistenziale, sociale e generazionale. Ma è soprattutto con il dramma *Look Back in Anger* di John Osborne (messo in scena per la prima volta l'8 maggio 1956 e scritto in poco più di due settimane) che questa rabbia sembra trovare una forma artistica compiuta. *The Entertainer* fu commissionato a Osborne nientemeno che da Laurence Olivier, attorno al quale il drammaturgo cucì letteralmente il ruolo del protagonista. Il riferimento a Beckett appare d'obbligo nel caso di Harold Pinter:

> Beckett and Pinter, just as in Victorian literature there were Dickens and Thackeray, seem indeed as if one is the other's older brother, and at first glance it does not seem possible to separate them. In fact, the dramaturgy of both revolves around the sense of alienation in the contemporary world […] and the loss of the sacred in a new waste land forsaken by God. (187)

Con all'attivo ventinove opere teatrali originali, più innumerevoli adattamenti e sceneggiature (inclusa quella del film *The French Lieutenant's Woman*, tratto dal romanzo di John Fowles, per la regia di Karel Reisz), Pinter è il secondo 'gigante' del teatro inglese contemporaneo, capace di lavorare per sottrazione piuttosto che per accumulazione in drammi quali *The Dumb Waiter*, *The Caretaker* o *The Homecoming*, dove il tema del *nostos* e del ritorno è declinato in chiave, appunto, tutta pinteriana. Se il silenzio costituisce la cifra stilistica prevalente in Pinter, al contrario in Arnold Wesker (si pensi soprattutto a *Chicken Soup with Barley*) prevale la parola, la discussione e il dibattito acceso su tematiche politico-sociali, al punto che i suoi testi teatrali sono stati classificati come «socialist theatre». Marucci non trascura ovviamente drammaturghi di grande livello come John Arden, spesso ritenuto per la sua personalissima declinazione di teatro meta-drammatico come il Brecht inglese, e Edward Bond, che di Arden condivide la creatività, l'originalità e lo sperimentalismo, suggerendo analogie tra la pittura fatta di corpi deformati e mostruosi di Francis Bacon e le opere dell'autore di *The Pope's Wedding*, un dramma che, a partire dal titolo, evidenzia la sua natura provocatoria e fuori dagli schemi.

I romanzieri contemporanei inglesi sono al centro della successiva lunga sezione, che si apre con una lunga disamina delle opere

e-ISSN 2499-1562

di Angus Wilson, che esordisce con un esempio di quella 'parzialità' nell'approccio critico che rappresenta il segno tangibile dell'onestà intellettuale e dello spessore scientifico di Marucci. Per lui Wilson è «one of the most overestimated English novelists of the second half of the twentieth century. I consider his narrative to be fleeting and lifeless, and his work calls here for a rather unenthusiastic critical examination» (275). Eppure, nonostante queste premesse non certo lusinghiere per Wilson, vengono presi in esame senza pregiudizio romanzi quali *Hemlock and After*, accolto con grande successo all'epoca, *Anglo-Saxon Attitudes*, dalla evidente impronta dickensiana, *The Old Man at the Zoo* e *No Laughing Matter*, forse il suo ultimo romanzo degno di nota. Il discorso cambia per William Golding, che con *Lord of the Flies* ha realizzato un romanzo 'polimorfo' e 'polivalente' tanto importante per lui (e per la letteratura inglese contemporanea) quanto ineguagliabile per lo stesso autore. Le sue opere successive reiterarono sostanzialmente il tema del 'primitivismo' riuscendo con difficoltà ad avvicinarsi alla grandezza dell'esplosivo romanzo d'esordio. Se a Jean Rhys sono, forse riduttivamente, dedicate solo poche pagine, la narrativa di Iris Murdoch trova invece ampia trattazione (anche perché, ad onore del vero, la Murdoch fu autrice di ben ventisei romanzi). La mescolanza di elementi comico-grotteschi e la presenza d'incredibili coincidenze ne fanno una perfetta erede della narrativa dickensiana e per certi aspetti anche di quella sensazionalistica vittoriana, benché le strategie narrative postmoderne la rendano pienamente contemporanea in testi quali *Under the Net*, *The Bell*, *The Severed Head*, *The Sacred and Profane Love Machine* o *The Black Prince*, romanzo che sembrò dare nuova luce a una produzione che sembrava essersi appannata. Figura solitaria e quasi isolata nel panorama narrativo inglese, benché talvolta accomunata ad Agatha Christie, Muriel Spark – alla quale sono dedicate pagine ricche d'interessantissimi spunti critici – riuscì a creare dei romanzi avvincenti e narrativamente ben costruiti sulla falsariga dei grandi autori di *multi-plot novels* vittoriani. Ciò non vuol dire tuttavia che Spark si rifugiasse nel passato; al contrario le sue opere «are dialogic, in fact, but this dialogue is the twentieth-century theatrical type, which disassembles and fragments a thought that is concluded in a series of connected sentences» (379).

Scrittrice 'ecumenica' per essere riuscita a mettere d'accordo accademia e lettori comuni, Doris Lessing ha dimostrato, al contrario di altri, di migliorare con il tempo, facendo della sua «foreignness» (nata in Iran, si trasferì in seguito con la famiglia d'origine nell'odierno Zimbawe) uno dei tratti distintivi della propria poetica. Contrariamente alla vulgata comune, che identifica in *The Golden Notebook* il capolavoro della Lessing, quest'opera per Marucci ha perso con il passare degli anni la sua brillantezza, ed è stata superata da altri testi quali *The Good Terrorist* o dalle serie che compongono *The*

e-ISSN 2499-1562

Children of Violence e il (para)fantascientifico *Canopus in Argos*. L'altro nome di rilievo che segue la Lessing è John Fowles, che si distingue per l'abile sperimentalismo formale e per la capacità di assorbire la lezione dei critici post-strutturalisti (come Roland Barthes), riconfigurandola in forma narrativa. Al tempo stesso, la lezione dello Shakespeare di *The Tempest* rappresenta un punto di riferimento in romanzi quali *The Collector* e *The Magus*. A seguito della pubblicazione di *The French Lieutenant's Woman*, un romanzo di ambientazione vittoriana scritto attraverso una prospettiva postmoderna, Fowles ha assunto inoltre un ruolo determinante in un genere letterario che in questi ultimi decenni ha attirato l'interesse di pubblico e critica, il neo-Vittorianesimo, che ha fatto di quest'opera, unitamente a *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys e *Possession* di Antonia Byatt, un testo fondativo. Sebbene Marucci non accenni a questo fenomeno editoriale e culturale, le sue riflessioni sul romanziere di *The French Lieutenant's Woman* come un «Tiresias who lives in two time period» (499) sono estremamente pertinenti nell'inquadrare la poetica neo-Vittoriana di John Fowles.

Autore di un romanzo (che ha ispirato a sua volta un film) dirompente quale *A Clockwork Orange*, Burgess è inquadrato come uno scrittore dotato di straordinaria versatilità, eclettismo e ironia pungente, che condivide con Joyce e Gadda (qui opportunamente citati) un'incredibile «effervescenza creativa», capace di riscrivere e al tempo stesso di parodiare l'esempio degli «Angry Young Men». Angela Carter sfugge per Marucci a una definizione esaustiva, proponendo in romanzi quali *The Magic Toyshop*, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, *Love*, *The Passion of New Eve*, *Nights at the Circus* o nella raccolta *The Bloody Chamber and Other Stories* un'alternanza tra un universo onirico, visionario e fantastico (popolato da creature mostruose e da veri e propri *freaks*) e un messaggio che si fa intimamente 'politico'. Scrittrice femminista osteggiata dalle stesse femministe per le sue scomode prese di posizione nel saggio *The Sadeian Woman*, Angela Carter resta una stella isolata nel firmamento britannico. Dopo aver accennato alle opere di Julian Barnes, Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Ian McEwan, Graham Swift e Martin Amis, autore di *Money*, uno dei romanzi-simbolo della narrativa inglese degli anni Ottanta, Marucci riesce a sintetizzare abilmente in poche righe lo stile tutto personale di Katsuo Ishiguro, letteralmente 'scoperto' dalla Carter, la cui prosa in *The Remains of the Day* o *The Unconsoled* è «guarded and never showy, often segmented into short and dry paratactic units as in a parody of a beginner's writing» (591).

Seamus Heaney, come molti suoi connazionali irlandesi, non può dimenticare il «burden of history» rappresentato dal fatto di essere vissuto, da cattolico, in una terra sostanzialmente soggetta a un potere egemone. Inoltre nella sua opera Heaney celebra la fine inevitabile del legame tra essere umano e natura, a partire dalla sua pri-

e-ISSN 2499-1562

ma silloge *Death of a Naturalist* e dalla prima poesia in essa inclusa, «Digging», uno dei suoi capolavori. A questo lavoro ne seguiranno altri, sempre caratterizzati da un indomito spirito di ribellione che tuttavia, con il passare degli anni, si fa più allusivo e vago nei riferimenti storico-geografici, come in *Station Island* o nella raccolta 'memoriale' *Electric Light*. Se la poesia di Tony Harrison, artista proveniente dal proletariato, è caratterizzata da un taglio «metapoetico e metalinguistico» che mescola abilmente lo *slang* di Leeds a un dettato classicheggiante, Andrew Motion celebra il ritorno all'interesse per la quotidianità, mentre Carol Ann Duffy – la prima donna della storia britannica a essere proclamata «Poet Laureate», dopo aver preso il posto di Motion – produce composizioni oniriche nelle quali predomina la psiche (e il corpo) femminile. Dopo aver accennato a Brian Friel (ritenuto da Heaney il più grande drammaturgo irlandese vivente) e John Banville, narratore postmoderno accostabile per certi aspetti a Peter Ackroyd e John Fowles, Marucci dedica le ultime pagine di questo volume a Tom Stoppard, una delle figure più rappresentative del teatro contemporaneo inglese. Dopo aver introdotto alcuni elementi biografici, fondamentali per una comprensione della sua drammaturgia, Marucci riflette sulla sua alterità geografico-culturale (essendo originario della Moravia) come strumento che gli permette, al pari di Conrad e Nabokov, di possedere una maggiore consapevolezza «of the workings of language *tour court* and of its contrasting aspects, which a native does not possess at the same degreee» (649). Un altro aspetto importante della sua poetica è la presenza della parodia come motore dell'azione, in particolare in opere citazionistiche e metateatrali quali *Rosencrants and Guildenstern Are Dead*, *The Real Inspector Hound*, *After Magritte* o *Travesties*.

Per chiudere questa necessariamente breve introduzione alla *History of English Literature. From the Late Inter-War Years to 2010*, l'impressione è di trovarci di fronte al tassello finale di un'opera monumentale, conclusa magistralmente con un'indagine che – seppure 'parziale' nella selezione degli autori e nell'approccio analitico – dimostra di essere, a tutti gli effetti, il progetto definitivo e assoluto di Marucci. Molto, e addirittura 'troppo', egli sembra aver lasciato a tutti noi lettori e accademici, che possiamo solo contemplare con un sentimento di gratitudine le innumerevoli sollecitazioni offerte da un progetto di questa portata.

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Matt Foley, Rebecca Duncan *Patrick McGrath and his Worlds*

Tatiana Fajardo Domench
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Review of Foley, M.; Duncan, R. (eds) (2020). *Patrick McGrath and his Worlds. Madness and the Transnational Gothic*. New York: Routledge, 182 pp.

Patrick McGrath has the transnational status of a British-born writer who resides in Manhattan. His oeuvre contains British and American settings in which his Gothic prose depicts disturbed characters. The book *Patrick McGrath and his Worlds. Madness and the Transnational Gothic* (2020), edited by scholars Matt Foley and Rebecca Duncan, sheds new light on McGrath's work with a compilation of readings that thoroughly analyse the author's narratives. McGrath, a key figure in contemporary Gothic fiction, edited an anthology alongside American novelist Bradford Morrow in 1991 titled *The Picador Book of New Gothic*. In it, a definition of 'New Gothic' was established. Almost thirty years later, this definition remains influential and essential in comprehending McGrath's fiction of "horror, madness, monstrosity, death, disease, terror, evil, and weird sexuality", all of which "strongly manifest the Gothic sensibility" (McGrath, Morrow 1991, xiv). The essays contained within this volume reflect these Gothic sensibilities as they study McGrath's evolution as a writer.

With a foreword by Sue Zlosnik, an expert on Patrick McGrath, and an introduction by the editors, the reader is made familiar with the writer's literary universe. Apart from the above-mentioned features of the 'New Gothic', explanations about McGrath's 'transnational Gothic' emerge with a focus on his use of the Imperial Gothic in some of his stories and novels, his different settings in Britain, America (especially New York), and his forthcoming location of Spain.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-06-23
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Fajardo Domench, F. (2020). Review of *Patrick McGrath and his Worlds*, ed. by Foley M.; Duncan, R. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 281-284.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/015

McGrath's unsound characters and his treatment of madness are also emphasised, and novels such as *Spider* (1990), *Dr Haggard's Disease* (1993) and *Asylum* (1996) are mentioned. All the contributors to this volume are qualified researchers who have written and published extensively on McGrath's writings, therefore the reader is guaranteed insightful approaches to his fiction.

The volume is divided into three sections: "Transnational McGrath", "Theorizing McGrath", and "Millennial McGrath". The collection treats all the subjects accurately and adequately, and begins with eminent professor David Punter and his "Writing and Reading the *Spider*. McGrath's Web", in which Punter considers what "spidery writing" means, and the use of the spider in a variety of fictions (and a sculpture) from different cultures. Punter writes about the arthropod from Arachne's myth to recent writings including McGrath's *Spider*, and he explains that McGrath's story links writing, madness and fantasy.

Chapter 2, "*Martha Peake* and the Madness of 'Free Trade'" by lecturer Evert Jan van Leeuwen examines McGrath's novel *Martha Peake. A Novel of the Revolution* (2000) from an original approach, focusing on the economic development the narrative depicts, both in Britain and later on in the USA during the American Revolution. Two characters of the novel are emphasized: the capitalist William Tree, and the more romantic Ambrose Tree. Both imagine the alleged story behind Martha Peake and her father Harry. In terms of future research, Van Leeuwen's study could be usefully linked to further study of McGrath's other story "Julius" from *Ghost Town* (2005), which is set during the American Civil War, and to the depiction of other characters by McGrath through the lens of this clash or comparison between capitalism and a more 'poetic' or idealistic lifestyle or set of values.

Chapter 3, Alan Gregory's "'A Cell without a Nucleus Is a Ruin'. Vampiric Creations of the Unhealthy Disabled in Patrick McGrath's 'Blood Disease'" introduces a discerning triad: disability studies, illness and the Gothic, and how McGrath frequently adds a physical impairment to his characters apart from their psychological distortions. Although Gregory focuses on the story found in McGrath's *Blood and Water and Other Tales* (1988), Gregory also mentions the writer's first novel *The Grotesque* (1989) to develop a connection between disabilities and the Gothic in McGrath's fiction.

The first section of the volume closes with Xavier Aldana Reyes, founder member of the Manchester Centre for Gothic Studies, interviewing Patrick McGrath. In the conversation, the author illustrates his views about the Spanish Civil War, which will be the setting for his forthcoming novel and clarifies his choice of ghosts among other Gothic tropes to depict his narratives. Among other topics, in this interesting conversation, McGrath also mentions his methods of research.

To begin the second section, "Theorizing McGrath", Benjamin E. Noad pens "Madness, Tragedy, and the Implied Reader of Patrick McGrath's *Spider*" questioning what happens with McGrath's portrayal of schizophrenia in *Spider,* and how a schizophrenic reader can face the reading of a text which describes the very mental disorder from which they suffer. Noad admits that McGrath is well-versed in psychiatric illnesses and develops on the theme of the writer's doubts about the institutions which deal with these patients, a theme also perceptible in other writings such as *Asylum* (1996), although Noad chooses not to expand on other texts.

The independent scholar Daniel Southward categorizes McGrath's characters in the chapter entitled "The Terrors of the Self. The Manipulation of Identity Mythologies in Patrick McGrath's Novels". Beginning with *Martha Peake*, Southward divides McGrath's individuals into these categories: "historiographic editors", that is, those who attempt to impose a new identity on other characters (as in *The Grotesque*, *Spider* and *Dr Haggard's Disease*); "self-mythologizers", when the characters create a new identity for themselves (*Port Mungo*, *Trauma*, *Constance*); and, finally, "identity victims" when the characters' voice is non-existent and others create their identity (*Asylum, The Wardrobe Mistress*).

The last essay of this section, "Patrick McGrath and Passion. The Gothic Modernism of *Asylum* and Beyond" by editors Matt Foley and Rebecca Duncan highlights a new approach to McGrath's fiction departing from the more traditional psychological/psychoanalytical one, focusing primarily on the similarities between *Asylum, Port Mungo* and D.H. Lawrence's works which are informed by his views on the 'primal', instinctual nature of human beings.

The last section of the volume, "Millennial McGrath", commences with two scholars analysing McGrath's *Trauma*: Michela Vanon Alliata and Dana Alex, although the latter extends her research to McGrath's story "Ground Zero" from *Ghost Town*. Alliata explores the Freudian elements in McGrath's novel and how the Vietnam War triggers the so-called PTSD (post-traumatic stress disorder) in "The Price of Suffering and the Value of Remembering. Patrick McGrath's *Trauma*", arguing that the novel illustrates "the ways in which trauma may be induced by the perception of another's suffering, through identification with another's traumatic story" (120). Her essay is relevant as it painstakingly describes the characters of the novel, yet as it is followed by Alex's '"You have to be a warrior to live here'. PTSD as a Collective Sociopolitical Condition in Patrick McGrath's Writing", the reader may feel that the chapters are too similar, despite their differences. Both Alliata and Alex draw on Freud, Caruth and other specialists in trauma studies, although Alex, in analysing the 9/11 terrorist attacks, raises the question of collective trauma and what trauma does to society.

e-ISSN 2499-1562

The last chapter of the book, with the attention-grabbing title of "The Liar, the Bitch, and the Wardrobe. Resisting Political Terror, Anti-Semitism, and Revenants in Patrick McGrath's *The Wardrobe Mistress*" is by Danel Olson. Olson, who wrote an endnote in McGrath's *Writing Madness* (2017), investigates the concepts of "the ghostly, the monstrous, and the pathology of anti-Semitism" (152) in the writer's latest novel. Olson's chapter analyses the employment of ghosts (in this case the dybbuk, a malicious spirit in Jewish mythology) in a post-war atmosphere, a setting McGrath will be repeating in his forthcoming novel in Spain. After a brief afterword by McGrath in which he explains his view on creativity, the reader can find Olson's appendix with Patrick McGrath's bibliography and interviews, vital for any student of McGrath's fiction.

The main goal of the volume *Patrick McGrath and his Worlds* is to analyse the author's world, his characterization of madness and his stories set in different corners of the world, therefore creating a transnational Gothic. The chapters of the book emphasize either one or both of these concepts. This book is highly recommendable not only to readers interested in McGrath's Gothic fiction, but also to any person fond of history, psychology, psychiatry and economy. A complete volume which opens new doors for scholarship.

Bibliography

McGrath, P. (1988). *Blood and Water and Other Stories*. New York: Simon & Schuster.
McGrath, P. (1989). *The Grotesque*. New York: Random House, Inc.
McGrath, P. (1990). *Spider*. New York: Random House, Inc.
McGrath, P. (1993). *Dr Haggard's Disease*. London: Penguin Books.
McGrath, P. (1997). *Asylum*. New York: Random House, Inc.
McGrath, P. (2000). *Martha Peake: A Novel of the Revolution*. New York: Penguin Random House.
McGrath, P. (2005a). *Ghost Town: Tales of Manhattan Then and Now*. London: Bloomsbury Publishing.
McGrath, P. (2005b). *Port Mungo*. London: Bloomsbury Publishing.
McGrath, P. (2008). *Trauma*. London: Bloomsbury Publishing.
McGrath, P. (2013). *Constance*. London: Bloomsbury Publishing Plc.
McGrath, P. (2017). *The Wardrobe Mistress*. London: Penguin Random House.
McGrath, P.; Morrow, B. (eds) (1991). *The Picador Book of the New Gothic*. New York: Random House.
Olson, D. (ed.) (2017). "Afterword." *Writing Madness (Collected Short Fiction of Patrick McGrath)*. Lakewood (CO): Centipede Press, 13-17.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Maria Parrino, Alessandro Scarsella and Michela Vanon Alliata (eds) *Mary Shelley's Frankenstein, 1818-2018*

Marco Canani
Università degli Studi «Gabriele d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Review of Parrino, M.; Scarsella, A.; Vanon Alliata, M. (eds) (2020). *Mary Shelley's Frankenstein, 1818-2018*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 256 pp.

Two hundred years after the publication of *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818; 1831), Mary Shelley's wish that her "hideous progeny" might "go forth and prosper" acquires a prophetic tone (Shelley 2003, 10). When she wrote the introduction to the second edition of the novel, its first adaptation, Richard Brinsley Peake's *Presumption; or, the Fate of Frankenstein*, had already been staged at the English Opera House. Quite amused by the play, Shelley wrote to Leigh Hunt that "Frankenstein had prodigious success as a drama" (Shelley 1980, 378), but she could not imagine the extent to which her 'Creature' would become a staple of our culture, spawning countless revisitations and fuelling an inexhaustible scholarly debate. Stemming from an international conference held at the Ca' Foscari University of Venice in 2018, *Mary Shelley's Frankenstein, 1818-2018* contributes new insights to the existing scholarship, confirming the status of the novel as a contemporary classic. Edited by Maria Parrino, Alessandro Scarsella and Michela Vanon Alliata, this collection of essays is organized into three sections that investigate the literary, historical, and cultural context of the novel, its manifold remediations, and its persistence in visual culture.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-09-15
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Canani, M. (2020). Review of *Mary Shelley's "Frankenstein", 1818-2018*, ed. by Parrino, M.; Scarsella, A.; Vanon Alliata, M. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 285-290.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/016

The first part, "Reading *Frankenstein*", foregrounds Mary Shelley's extensive and multicultural reading, and the ways in which her work responds to various literary and aesthetic concerns. As a story about creation, *Frankenstein* rests on mythological foundations that are pagan as well as Christian, but as Lia Guerra convincingly argues, classical mythology is in fact a "dominant isotopy" of Shelley's writing (11). The binary structure of *Frankenstein*, which is based on a series of oppositions and contrasts, is typical of ancient myths, such as Cupid and Psyche, but it also shapes the narrative of *Genesis*. The use of dual categories is also a recurring feature of Shelley's oeuvre, from *Mathilda* to *Proserpine* and *Mida*. At the same time, *Frankenstein* is also a novel about destruction: Victor's ambition causes his downfall, while the Creature seeks revenge by destroying the scientist's happiness.

Michael Hollington's essay reads *Frankenstein* in the context of eighteenth-century French "ruinism", which is epitomized by Volney's *Les Ruines*, one of the key texts in the Creature's education. Shelley ponders both the positive and negative aspects of Volney's views, thus giving the Creature a "markedly dualistic" view of human history (43). Despite his actions, as Hollington fascinatingly remarks, the Creature does not embody Walter Benjamin's "destructive character", but a "paradoxical intertwining and doubling of destruction and creation" (45).

Victor Sage perceptively examines the rhetoric of the sublime to foreground the dialogic nature of *Frankenstein*. Its Alpine setting is based on "contingent discourses" (19) that range from de Buffon's and de Saussure's scientific interest in the Mer de Glace to Percy's and Mary's responses to Mont Blanc in 1816. The sublime is "a palpable presence in the novel" (23), but the succession of flashbacks and first-person narrations, as Sage contends, exposes unreliable subjectivities that "misread" sublimity and its emotional impact. Another key discourse shaping the textual fabric of *Frankenstein* concerns justice and the administration of the law. Victor helplessly witnesses Justine's execution, which he defines as a "wretched mockery of justice" (Shelley 2018, 56). This comment, as Antonella Braida illustrates, is reminiscent of William Godwin's concerns in *An Enquiry Concerning Political Justice*, but also of Cesare Beccaria's *Dei delitti e delle pene*. Shelley reasserts "the importance of civil and political rights" against "the arbitrary nature" of law (26), entrusting her message to Elizabeth's criticism of retributive justice and the inadequate legal representation of women.

The last two chapters in the first section examine Shelley's use of the conventions of the epistolary novel, but also the strategies she resorts to in order to engage readers aurally. Alessandro Scarsella analyzes Walton's letters in the 1818 and the 1831 edition of *Frankenstein*, and traces Shelley's debt to Francesco Algarotti's *Viaggi di Russia*. Algarotti arrived in Saint Petersburg in 1739, and his work

illustrates his voyage to the Baltic Sea through the impressions of the whalers. Like Walton, Algarotti incorporates the conventions of the journal in his letters, but Scarsella also highlights the influence of Godwin's *Caleb Williams*, which includes reports of letters without reproducing them in the text. These elements further testify to Shelley's extensive reading while bringing to light the "family romance" embedded "in the intertwining plot" (60) of her novel. Maria Parrino focuses on a different but complementary aspect, that is, the role and function of the voice. Walton begins his narration by assuring his sister that she "will rejoice to hear" (Shelley 2018, 7) what he is going to relate, thus placing specific emphasis on listening. Parrino interestingly analyses the "oral/aural features" (64) that shape the Creature and his education, and the connections that such elements establish between bodies and sounds. From this perspective, *Frankenstein* reveals Shelley's engagement with "aural literacy", but also the epistemic function of the spoken/heard word.

The second section investigates the many afterlives of *Frankenstein*. Peake's *Presumption* is the first recorded work inspired by the novel, but Michelle Faubert's essay convincingly argues that its first adaptation was Shelley's *Mathilda*. The novella is a story of loss, incest and suicide, and like *Frankenstein* it explores "the perceptual nature of monstrosity" (89). Whereas the Creature is perceived as malformed by those who look at him, Mathilda and her father are aware of their own monstrosity because of their guilt. For certain, the success of the novel was immediate both in England and abroad, as its influence on nineteenth and twentieth-century American writers suggests. Elisabetta Marino's essay insightfully traces echoes and allusions to *Frankenstein* in various short stories and novellas. Central to Nathaniel Hawthorne's "The Birthmark" and "Rappacini's Daughter", but also to Stephen Crane's *The Monster* and H.P. Lovecraft's "Herbert West: Reanimator" is "the mad scientist trope" (100). All three writers exploit this theme in order to dwell on various issues concerned with historical contingency, gender, and race. While Hawthorne is preoccupied with the threats that changes in gender relations might pose to social stability, Crane's *The Monster* explores the relationships between blacks and whites, raising questions that are still relevant today.

The contemporary metamorphoses of *Frankenstein* bear witness to its inexhaustible repertoires of themes, issues and concerns, which are sociopolitical as well as literary. David Punter examines Susan O'Keefe's *Frankenstein's Monster* (2010), a sequel to Shelley's novel that refashions the conventions of the Gothic. After Victor's death, the story is related from the point of view of the Creature, an adult whose relationships with women are unsuccessful. His tentative disenfranchisement rests on his ability to perceive "the world outside his narcissistic concerns" (109), thus acquiring a new voice, but al-

e-ISSN 2499-1562

so coming to terms with his feral side. Maria Elena Capitani focuses instead on Liz Lochhead's *Blood and Ice*. The two-act play debuted at the Edinburgh Festival Fringe in 1982 and brings to the stage the relationship between Shelley and her literary creation. By following the conventions of Gothic theatre, *Blood and Ice* is a "palimpsestic text" (120) that rewrites the genesis of *Frankenstein* in the form of the biographic psychodrama. Within this multifarious context, Anya Heise-von der Lippe investigates the ways in which the adaptations of *Frankenstein* engage with the issue of authority, an aspect that is crucial when one considers that the book was first published anonymously. Even today, what most literary, dramatic and cinematic adaptations of Shelley's novel reveal is that her "authority" as a writer is repeatedly "undermined by a process of cultural obliteration" (132).

Over the past two centuries *Frankenstein* has certainly gained a life of its own, and Agnieszka Łowczanin investigates its politically charged reception in contemporary Poland. The novel was first translated into Polish only in 1925, but it is in the 1990s that new translations and poetic and theatrical adaptations contributed to its surge in popularity. Because of the changing economic and ideological context, *Frankenstein* became a powerful political metaphor "to express the forging of a fundamentally new post-communist identity" (137). Another fascinating case of 'dislocation' is Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad*, which has received a lot of critical attention ever since its publication in 2013. The novel is set in Iraq during the American occupation, when Hadi collects dead body parts in order to give life to his Creature, "Whatsitsname". His monster, as Angiola Codacci Pisanelli argues, is a living embodiment of Iraq, torn apart by the conflict. Unlike Victor, Hadi is not moved by ambition: his desire is to give a dignified burial to his countrymen, which partly rewrites the myth of Osiris. By conflating Western *topoi* with allusions to Muslim culture, Saadawi does not simply adapt Shelley's novel, but appropriates "the entire Frankenstein *imaginarium* formed by two hundred years of novels, movies and cartoons" (158).

There is no doubt that Shelley's Creature is deeply rooted in our imagination, so much so that Frankenstein is often wrongly assumed to be his name. From the earliest caricatures to the theatre, cinema, TV and new media, the Creature has been a constant presence in visual culture, to which the third section of this book is devoted. Jennifer Debie examines the possible role of waxworks, which were an integral part of the eighteenth-century study of anatomy, as Shelley's visual sources. Like the "anatomical Venus" that Mary saw at the Gabinetto di Fisica in Florence in 1820, the Creature and his story hint to a knowledge of wax "manufactured people" (175) that adds a new dimension to the intermedial nature of the novel. Michela Vanon Alliata discusses another classic of our times, Mel Brooks' *Young Frankenstein* (1974). Central to Brooks' parodic effect is incongruity,

which resorts to a cognitive strategy – the perception of contrasts – to elicit laughter. At the same time, the movie also responds to several tenets of psychoanalytical theory, which Vanon Alliata convincingly investigates with reference to Freud's *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (1905). A much different perspective shapes *Mary Shelley's Frankenstein*, the movie directed by Kenneth Branagh in 1994. The genitive in the title claims for fidelity to the novel and its circular structure, but as Gilles Menegaldo argues, Branagh makes several amendments that suggest an intertextual relationship with other films, such as James Whale's *Frankenstein* (1931) and *The Bride of Frankenstein* (1935). Moreover, Branagh's Victor does not disown his offspring because of loathing, but because of misunderstanding. From the big to the small screen, Greta Colombani examines the remediation of Victor in the TV series *Penny Dreadful*. Its creator, John Logan, was especially drawn to the porous boundary between human and monster. Victor multiplies his offspring by giving life to other characters, and their overwhelming sense of loneliness foregrounds crucial issues such as "the disintegration" (227) of families, social isolation, and the need for alternative affective bonds.

Beatriz and Fernando González Moreno discuss the illustrated editions published in Spain with a focus on their representation of female identities. Curiously, Victor and the Creature were absent from Francoist illustrations, which focused on Elizabeth as embodiment of candid femininity. The cruellest aspects of the novel were given visual prominence in the 1980s, in an edition illustrated by Fernando Aznar that nevertheless foregrounds the role of female characters such as Justine and Safie. The essay concludes with an examination of Elena Odriozola's 2006 edition, which draws on Shelley's introduction to the second edition of *Frankenstein* to provide "a visual reading" (218) of the circumstances in which the novel originated.

Thanks to its enduring appeal, the "Modern Prometheus" may be viewed as a multimedia franchise. *Frankenstein*, its story and characters are constantly refashioned across new media and genres, and John Garrad's essay concludes this volume by exploring role playing games inspired by the novel. In boardgames such as *Advanced Dungeon and Dragons* and computer games like *Planescape. Torment*, the Creature claims for a new status as an avatar, inviting players to complete his "moral journey" in new, fascinating itineraries. Again, whereas David Punter rightly points out the reasons why the definition of *Frankenstein* as a "classic" should not be taken at face value, the literary and intermedial "rambles" offered by *Mary Shelley's "Frankenstein", 1818-2018* testify to the everlasting fascination of an icon of our culture. By bringing fresh perspectives to consolidated critical tracks, the volume offers a multifarious and scholarly sound illustration of Italo Calvino's statements on "Why Read the Classics" (1991). Every reading of *Frankenstein* is, in fact, also a re-reading.

e-ISSN 2499-1562

Bibliography

Algarotti, F. [1760] (2006). *Viaggi di Russia*. A cura di W. Spaggiari. Milano: Garzanti.

Beccaria, C. [1764] (2018). *Dei delitti e delle pene*. A cura di F. Venturi. Milano: Mondadori.

Calvino, I. (1991). *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.

Crane, S. [1898] (1899). *The Monster and Other Stories*. New York: Harper & Brothers.

Frankenstein (1931). Directed by J. Whale. 71′. Universal Pictures.

Freud, S. [1905] (1990). *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. The Standard Edition. New York: Norton.

Godwin, W. [1794] (2009). *Caleb Williams*. Ed. by P. Clemit. Oxford: Oxford University Press.

Godwin, W. [1793] (2013). *An Enquiry Concerning Political Justice*. Ed. by M. Philip. Oxford: Oxford University Press.

Hawthorne, N. (2013). Nathaniel Hawthorne's Tales. Ed. by J. McIntosh. New York: Norton.

Lochhead, L. [1982] (2009). *Blood and Ice*. London: Nick Hern Books.

Lovecraft, H.P. [1922] (1999). "Herbert West: Reanimator". Joshi, S.T.; Cannon, P. (eds), *In More Annotated Lovecraft*. New York: Dell.

Mary Shelley's Frankenstein (1994). Directed by K. Branagh. 123′. TriStar Pictures.

O'Keefe, S. H. (2010). *Frankenstein's Monster*. New York: Broadway Books.

Peake, R. B. [1823] (1824). *Presumption, or the Fate of Frankenstein*. London: J. Duncombe.

Penny Dreadful (2014-2016). Created by J. Logan. 3 series (27 episodes). Desert Wolf Productions, Neal Street Productions, and Showtime Networks.

Saadawi, A. [2013] (2018). *Frankenstein in Baghdad*. Transl. by J. Wright. New York: Penguin.

Shelley, M. (1980). *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, vol. 1. Ed. by B.T. Bennett. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.

Shelley, M. (2003). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Ed. by M. Hindle. London: Penguin Books.

Shelley, M. (2016a). «*Matilda*». Crook, N.; Clemit, P.; Bennett, B.T. (eds), *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. 2. Abingdon: Routledge.

Shelley, M. (2016b). «*Midas*». Crook, N.; Clemit, P.; Bennett, B.T. (eds), *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. 2. Abingdon: Routledge.

Shelley, M. (2016c). «*Proserpine*». Crook, N.; Clemit, P.; Bennett, B.T. (eds), *The Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. 2. Abingdon: Routledge.

Shelley, M. (2018). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. The 1818 Text. Ed. by N. Groom. Oxford: Oxford University Press.

The Bride of Frankenstein. (1935). Directed by J. Whale. 75′. Universal Pictures.

Young Frankenstein. (1974). Directed by M. Brooks. 105′. 20th Century Fox.

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Giovanni Bottiroli
La prova non-ontologica

Massimo Stella
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Bottiroli, V. (2020). *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del «non»*. Milano: Mimesis, 311 pp.

A quale funzione risponde quella disciplina che chiamiamo da meno di un secolo 'teoria della letteratura'? In altri termini: è forse la letteratura un 'oggetto' da teorizzare oppure, al contrario, è essa stessa, intrinsecamente, teoresi? Quel dare forma alle possibilità della lingua in cui consiste la funzione primaria della letteratura, non è già un movimento del pensiero? Molto raramente, tuttavia, la 'teoria' si sente 'pensata' dalla letteratura. E quest'ultimo punto costituisce un tema di riflessione tanto centrale quanto è per lo più tenuto ai margini del dibattito.

Ci sono luoghi della scrittura ove il poeta o il narratore – che non cessa mai di parlare tacitamente della (propria) scrittura – assume una posizione più intensamente autoriflessiva, come a inscenare un diversivo per indicarci che la sua 'finzione' è solo un 'fingere di fingere', che la sua non è per nulla una 'rappresentazione', che il suo lessico e la sua sintassi sono una grande dislocazione onde rendere pensabile *ce qui est général* – così accade in quelle straordinarie pagine in cui il Narratore della *Recherche* medita, nella biblioteca dell'Hôtel de Guermantes, sul *come* scriverà di quanto ha (creduto d'aver) vissuto. Una «forma del generale»: modi possibili d'annodare relazioni tra segni, tra engrammi mentali dell'esperienza remota. C'è, dunque, una scrittura della letteratura che si fa *methodos*, cioè percorso e procedimento verso una teoresi della forma: è il caso, ancora, della *Morte a Venezia*.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-06-22
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Stella, M. (2020). Review of *La prova non-ontologica. Per una teoria del nulla e del «non»*, by Bottiroli, G. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 291-296.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/017

Proprio con *La morte a Venezia* Giovanni Bottiroli dà l'avvio al suo nuovo libro, incentrato su una domanda di fondo: come 'pensa' la scrittura letteraria? qual è il suo stile logico? E la domanda – lo anticipo – è posta dall'interno della tradizione ontologica e metafisica, là dove quella tradizione da sempre contiene e rimuove il proprio legame con la possibilità del non-essere (donde il titolo: *La prova non-ontologica*), fino all'intervento decisivo e scardinante di Heidegger che, dopo il caso Nietzsche, vi riarticola il nuovo cominciamento del «pensare poetante» (*dichtendes Denken*) e della «poesia pensante» (*denkende Dichtung*): la *prova non-ontologica* è la possibilità stessa della letteratura. La celebre prolusione del '29 (*Che cos'è metafisica?*) è infatti ricondotta da Giovanni Bottiroli al proprio familiare clima d'origine, all'antesignana *Morte a Venezia* (1912), a partire da un confronto linguistico e stilistico oltre che concettuale: lo sprofondamento e l'immersione dell'essere nel nulla, la quiete dell'angoscia che li accompagna, la compresenza di forma e informe, la conoscenza come dissoluzione nell'abisso. Ma ciò che risulta particolarmente forte dell'analisi di Bottiroli, non è solo l'aver indicato questa intensa vicinanza concettuale e linguistica, quanto piuttosto il mostrare che lo scenario della *Morte a Venezia* diventa luogo di un decisivo esperimento sulla forma: ciò che muore, che si 'nientifica' a Venezia, con Gustav von Aschenbach, è la Forma identitaria, separata, pura, mediana e cosciente della scrittura per effetto di un contagio che, se nella realtà effettuale è quello del colera, nell'universo (trascendentale) del possibile è quello dell'identificazione, del diventare l'altro, l'oggetto del desiderio (Tadzio), dell'attraversare il 'non' che all'altro congiunge, trasformando l'essere da 'proprietà' in 'modo'.

L'*identificazione* è un, se non *il*, cardine concettuale di questo libro. Non si tratta certo dell'identificazione hegeliana (che è logico-retorico-dialettica e tende alla sintesi), bensì di quella freudiana, che è esperienziale ed esprime una disposizione del soggetto al 'come' formatasi nelle relazioni oggettuali. In altri termini, l'identificazione freudiana è la scoperta che il soggetto è diviso e relazionale. Tuttavia, secondo Giovanni Bottiroli, sarà soltanto Lacan a trasformare questa nuova visione del soggetto in una teoria dichiaratamente modale: i tre registri (la metafora è linguistica) di Lacan – Reale, Immaginario, Simbolico – sono 'modi' ovvero 'stili' dell'essere-del-soggetto (vedremo più oltre in che senso ciò sia fondamentale per articolare un'intelligenza teorica della letteratura). Ed è esattamente in questo punto, dove Heidegger, Freud e Lacan convergono e divergono sulla questione dell'essere-del-soggetto che la teoria della letteratura incontra la letteratura come teoresi: il rapporto tra letteratura e teoria è, cioè, biunivoco. Ovvero, se la teoria può verificarsi nella letteratura, la letteratura può smentire la teoria e riteorizzarla. Su tale base Giovanni Bottiroli propone, infatti, la riformulazione e il superamento del Simbolico lacaniano, non solo per conten-

e-ISSN 2499-1562

dere con il modello di Lacan, ma per restituire la possibilità che la letteratura lo ripensi. Il denso capitolo intitolato «Essere *e* non essere: l'identità di Amleto», è dedicato a una rilettura del seminario lacaniano consacrato all'*Amleto* (*Seminario VI*). *Quel* testo shakespeariano è infatti fondativo per tutta la letteratura della più matura Modernità. La ragione è duplice: innanzitutto perché Amleto riceve, *pars pro toto* nel nome di Edipo, l'intera eredità del personaggio tragico antico – l'eroe/l'eroina tragico/a è, in generale e costitutivamente, un soggetto 'oltrepassante'. Nell'esempio specifico di Edipo, l'eroe tragico esprime il legame e la congiunzione tra due estremi e due 'oltrepassamenti': l'essere il migliore dei sovrani e degli uomini; l'essere il peggiore degli uomini in quanto parricida e incestuoso. La seconda ragione è ciò che fa di Amleto un paradigma per il personaggio del romanzo moderno: l'*Amleto* riformula la «modalità sconfinante» – *hybris* dicevano i Greci – dell'*anēr tragikós* nell'idea d'un continuo *desiderio d'essere* che supera gli oggetti stessi del desiderio e le sue mete. Per questo motivo possiamo riconoscere nella forma-Amleto (intendendo personaggio e drammaturgia) il luogo di nascita del *Bildungsroman* – d'altra parte, non muove forse da Amleto, Goethe, nel pensare il suo *Wilhelm Meister*? Ora, la forma del desiderio d'essere di Amleto è il 'Non' (e il suo oggetto ontologico il 'Nulla') – sottolinea Giovanni Bottiroli. In che senso? Il desiderio d'essere non esprime una coincidenza. Amleto entra infatti nel desiderio d'essere attraverso il Lutto: rievocando un'espressione freudiana di grande efficacia, Bottiroli afferma che Amleto è l'«Io su cui è caduta l'ombra dell'oggetto», un oggetto per sempre perduto (il Padre ucciso, la Madre unitasi al suo uccisore). L'Io luttuoso, quello su cui l'ombra nientificante dell'oggetto è caduta, non è (più), non può (più) essere l'Io del desiderio di avere: quando entra in scena, Amleto si è (già) lasciato alle spalle 'l'avere'. Ma a che cosa rimanda allora la celebre domanda: «essere o non essere»? La 'o' disgiuntiva esprime, secondo Lacan, la paralisi di Amleto di fronte all'opposizione tra l'ordine Simbolico della Legge (il Padre che prescrive la vendetta nel proprio Nome) e il desiderio della madre (genitivo oggettivo: il 'desiderare la madre', e soggettivo: 'l'onnivoro desiderio materno'). A confronto con questo doppio 'No', Amleto sprofonda così nell'inazione. Ma se, invece – si chiede Bottiroli – la via di Amleto fosse proprio quella della non-identificazione con la Legge e con il Nome del Padre? La via, cioè, del non coincidere con la Norma prescritta dal Simbolico (così come è già stata consumata la rinuncia al 'bene' materno). Se il 'desiderio amletico' fosse quello del non-essere (il Padre e/o il Fallo della Madre)? e, dunque, di essere *altro*? Non è poi forse questo *altro*, l'Artista, *der Künstler*, l'«artista-funambolo del linguaggio»? (Ecco l'origine del *Künstlerroman*). Non è, infine, il gioco del teatro e della lingua – dove, per antonomasia, si rende possibile l'uscita da sé – ciò che irresistibilmente accende Amleto, mentre la vendetta del padre

e-ISSN 2499-1562

e l'amore di Ofelia lo lasciano indifferente? Il desiderio di *non* essere diventa così la creazione di una forma della lingua: la lingua drammaturgica di Amleto, cioè il suo s*tile*, è insieme il personaggio stesso 'Amleto' e una modalità possibile del pensiero.

Ma lo *stile* è un (altro) nome del *testo*: e ci troviamo così già immersi nel campo del 'letterario'. Se Lacan non perviene a questa conclusione – osserva Bottiroli – è perché, da un lato, la visione lacaniana del Simbolico, ovvero del Linguaggio, è rigidamente coincidente con il cosiddetto 'asse paradigmatico' (cioè con la Norma e il Codice), e perché, dall'altro, il concetto lacaniano di significante è essenzialmente sostitutivo, sicché il Soggetto entra nell'universo del linguaggio a prezzo di una sostituzione non contrattabile. E nel considerare la funzione del segno come puramente sostitutiva, Lacan, insieme a Jakobson, risulterebbe per altro regressivo rispetto alla teoria dell'arbitrarietà sistemica di Saussure, per cui l'arbitrarietà del segno non è mai assoluta, ma relativa e correlativa. Bottiroli ritiene piuttosto che il Simbolico sia una pluralità di registri in cui il soggetto entra per trasformazione: e cioè, il Simbolico è senz'altro lo spazio teorico del 'generale' (per dirlo con Proust), ma il generale è flessibile, non paradigmatico. La singolarità trova pertanto la sua più ricca espressione nel pluralismo del generale linguistico, nella «pioggia degli stili». Possiamo dirlo ancora in altro modo: il simbolico non è indiviso, ma diviso esso stesso in modalità della lingua come lo è il soggetto dal 'non' del proprio desiderio. Il lettore ravviserà in questo punto specifico la convergenza tra una teoria modale (non-ontologica) del soggetto desiderante e il campo delle forme possibili che noi chiamiamo 'letteratura'. Se Proust, echeggiando e amplificando Mallarmé, poteva scrivere: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature» (*Le Temps retrouvé*), è perché la letteratura è una scoperta delle possibilità dell'essere articolate nell'esperienza del desiderio e delle sue divisioni ('la vera vita'). La letteratura, come l'opera d'arte in generale, è allora una teoria della 'vita' in quanto ne mette in forma le interpretazioni. Alla rilettura del celebre saggio di Heidegger *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36) Bottiroli dedica alcune penetranti pagine, polemicamente anti-derridiane, contenute nell'Appendice I al libro. Lo si sarà certamente inteso: questa nuova opera di Giovanni Bottiroli si distingue per complessità e pregnanza delle quali non è possibile dar conto qui esaustivamente. Mi limito a segnalare che il teatro nietzschiano degli Eteronimi – tra *Gaia scienza*, *Così parlò Zarathustra*, *Crepuscolo degli idoli*, *Ecce homo*, *Umano troppo umano* – è una costante presenza nell'orizzonte speculativo di Bottiroli e che esso vi funziona, altresì, come snodo congiuntivo con la tradizione antica.

È però necessario almeno indicare al lettore come il libro voglia essere anche un campo strategico, uno spazio polemologico, in cui la

e-ISSN 2499-1562

teoria modale e la prova non-ontologica contendono con dispositivi e sistemi teorici che hanno rimosso, dislocato o opacizzato la questione del non-essere del desiderio: Bergson, Sartre, Deleuze sono oggetto di una discussione tanto serrata quanto avvincente. È particolarmente interessante richiamare un punto della critica che Bottiroli muove a Deleuze, soprattutto perché l'appropriazione del pensiero deleuziano da parte della teoria letteraria è diventata oggi, in molti casi, esclusivamente citazionistica. L'idea deleuziana di 'soggetto de-soggettivato', del soggetto cioè inteso come 'produzione indivisa' (la 'macchina desiderante' e il suo 'sì' indefinito) e 'molecola in divenire' – 'divenire-animale', 'divenire-donna', 'divenire impercettibile' ecc., (ormai quasi formule 'alla moda') – non può accedere adeguatamente al letterario, non può incontrarlo soprattutto sul piano, decisivo, della ricchezza linguistica e dello stile: la visione deleuziana di Hölderlin e di Von Kleist, ad esempio, non è che pura ideologia imposta alla scrittura poetica. La controanalisi polemica di Giovanni Bottiroli ha quindi un fine specifico: la teoria della letteratura non è accumulo plurimo di modelli, e quando lo diviene manca l'incontro col testo. Al proposito, il libro si chiude con alcune efficacissime riflessioni rivolte a ribadire la fecondità dell''antica alleanza' tra linguistica e psicoanalisi: una fecondità che risiede, specificamente, nell'intrinseca disposizione di quell'alleanza a essere rinnovata, per un verso, dalla continua opera di scavo logico-ontologico, e per l'altro dall'incessante intervento della letteratura nel campo della teoria. L'autore lo dimostra rileggendo in chiave letteraria e teoretica le *Memorie di un malato di nervi* di Daniel Paul Schreber, quasi fosse un racconto al contempo di Kafka, di Hoffmann e di Poe, all'incrocio con il celebre saggio di Freud del 1910, *Il caso clinico del presidente Schreber* e con il *Seminario III* di Lacan. Come tutti ricorderemo, si tratta del diario di una psicosi redatto nella lingua della malattia o, meglio, nel ricordo linguistico della malattia. È la storia di un'antropoteomachia, di un conflitto delirante tra l'uomo e Dio, conflitto che prende, indimenticabilmente, la forma della possessione sessuale e della metamorfosi femminili. In questa vicenda, trascritta dal suo protagonista, Bottiroli riscopre uno stile di pensiero dove si rivela qualcosa di fondamentale sul letterario: venendo a 'saltare', per così dire, il grande stabilizzatore arbitrario del linguaggio (il Nome del Padre), la lingua di Schreber mostra un'apertura ai procedimenti logici congiuntivi e correlativi che risultano cruciali nello stile creativo dell'opera d'arte. Come aveva intuito Nietzsche, rimeditando Platone e la tragedia, è nell'opera d'arte che abita il demone del conflitto teorico – cosa che il libro di Giovanni Bottiroli ci restituisce pienamente. Non è forse vero, infatti, che, nel nome di Dedalo-Joyce, l'artista si ripresenta a inquietare demonicamente il sonno del simbolico lacaniano nel tardo *Seminario XXIII*?

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Miljenko Jergović *Herkul*

Enrico Davanzo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Jergović, M. (2019). *Herkul*. Zaprešić: Fraktura, 176 pp. Beograd: Booka, 149 pp.

L'esilio è uno dei temi ricorrenti nell'opera dello scrittore bosniaco-croato Miljenko Jergović, nato nel 1966 a Sarajevo e residente a Zagabria dal 1993, anno in cui ha scelto di abbandonare la città natale sotto assedio senza farvi più ritorno. Nella sua vastissima produzione letteraria, costituita da numerosi romanzi, racconti, componimenti poetici, saggi e articoli di giornale, il perenne senso di estraneità proprio dell'esule, perseguitato dalla memoria del passato e impossibilitato a raggiungere una piena stabilità emotiva in terra d'adozione, viene declinato secondo particolari modalità stilistiche avvicinabili alla sensibilità postmoderna. Gli antieroi al centro delle sue opere, traumatizzati dal conflitto interetnico degli anni Novanta e incapaci di riconoscersi pienamente nei monismi identitari promossi dagli opposti nazionalismi, sono condannati a fuggire all'estero, o a sentirsi stranieri in quella che dovrebbe essere la loro 'Patria'. La sensazione di sradicamento si riflette nelle trame labirintiche e frammentarie, oltre che nell'eterogenea lingua letteraria elaborata dall'autore combinando regionalismi e socioletti differenti, in opposizione alle tendenze puriste affermatesi nelle diverse ufficialità dei Paesi ex-jugoslavi.

Le citazioni riportate nel testo si riferiscono all'edizione serba del romanzo, uscita per i tipi di Booka. Tutte le traduzioni riportate nel testo sono a cura dell'Autore.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-07-13
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Davanzo, E. (2020). Review of *Herkul* by Jergović, M. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 297-302.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/018

Tali peculiarità stilistiche e tematiche, già pienamente definite nella raccolta di racconti *Le Marlboro di Sarajevo* (1994), esordio in prosa dello scrittore, ricorrono anche nel romanzo breve *Herkul*, pubblicato contemporaneamente in Croazia e Serbia. Con quest'ultima opera Jergović si distacca dall'impostazione dichiaratamente autobiografica che ha caratterizzato la sua produzione più recente, costituita prevalentemente da opere a metà tra romanzo e *memoir* come *Rod* (Stirpe, 2013) e *Selidba* (Trasloco, 2017), nelle quali la ricostruzione della storia della famiglia materna assurge a metafora dei rivolgimenti storico-sociali che hanno interessato la regione ex-jugoslava nel corso del Novecento.

Herkul si configura invece come un lavoro di fiction, sebbene i ripetuti e accurati riferimenti agli attuali scenari sociopolitici dell'ex-Jugoslavia rendano difficile tale classificazione. Il giornalista croato Ivica Ivanišević, nella recensione pubblicata sul quotidiano *Slobodna Dalmacija*, l'ha definito una *distopija*, o più esattamente «realistična projekcija naše bliske budućnosti»,[1] una proiezione realistica del nostro prossimo futuro. Forse la denominazione più accurata è quella della satira.

Nell'opera, pervasa da un'ironia amara e pungente, l'autore tratteggia un ritratto grottesco e sarcastico dell'attuale società croata, dominata dal nazionalismo populista e dall'uso propagandistico dello sport e dei social media. L'ipotetico futuro in cui Jergović ambienta la storia, l'anno *2020-i-neka* (2020 e qualcosa), possiede infatti svariati punti in comune con il nostro presente. La Croazia, ormai membro definitivo dell'Unione Europea, si trova a dover fronteggiare una situazione di crisi: un'inarrestabile epidemia di tifo ha messo in fuga i turisti dalla costa dalmata invasa dal cemento, mentre l'imminente finale dei Mondiali di calcio da disputare con la Serbia minaccia di risvegliare tensioni mai del tutto sopite. Su questo sfondo s'intrecciano quattro storie differenti, affidate ad altrettante voci narranti.

La prima è quella di un certo Herkul, che sembra piangere la morte del padre in un curioso flusso di coscienza caratterizzato dall'uso del dialetto dalmata:

> U ratu milosti nema. Milost je u crkvi, a kad je rat, onda se ne ide u crkvu, nego na tenk, pa brm, brm… […] Nema ćaće mog, umra je moj ćaća dragi, žalostan je Herkul, nema nikog da ga čuje… (8)

> In guerra non c'è pietà. La pietà sta in chiesa, e quando c'è la guerra non si va in chiesa, ma sul carro armato, e brm, brm… […] Non c'è il papà mio, è morto il mio papà adorato, Herkul è triste, non c'è nessuno che lo ascolta…

1 Ivanišević, I. «Mogućnost koja je već počela», *Slobodna Dalmacija*, 23-11-2019, https://slobodnadalmacija.hr/kolumne/mogucnost-koja-je-vec-pocela-634620.

Segue il racconto del fotografo e graphic designer Zoran, serbo originario di Sarajevo trasferitosi a Vienna con la moglie Borka subito dopo la fine della guerra. Incapaci di accettare la realtà postbellica, segnata dalla traumatica eredità psicologica del conflitto e dalla diffidenza reciproca tra etnie diverse, i due hanno deciso di interrompere qualsiasi legame con la terra natia. Addirittura impediscono ai figli d'imparare la lingua materna, lasciando che diventino «dvoje malih, vrlo odgovornih i prilično hladnih Austrijanaca» (30; due piccoli austriaci, molto responsabili e piuttosto freddi).

Il distacco con cui marito e moglie cercano di difendersi dalle loro origini si manifesta in particolare nel rifiuto inconscio di accettare le denominazioni geopolitiche sorte dalla violenta dissoluzione del vecchio Stato:

> Teško je sad reći što je zapravo bio naš problem s Jugoslavijom. I zašto smo taj prostor što se prostirao od Zagreba preko Sarajeva do Beograda i dalje zvali Jugoslavijom, kad te zemlje odavno nije bilo i ne samo da je odavno nije bilo, nego smo u Sarajevu proveli sve tri i pol godine opsade i krvavo saživjeli s njezinim nestankom […] (32).
>
> È difficile ora dire quale fosse di preciso il nostro problema con la Jugoslavia. E perché continuassimo a chiamare 'Jugoslavia' la regione che va da Zagabria a Belgrado passando per Sarajevo quando quel Paese non solo non esisteva più da tempo, ma anche dopo che avevamo passato tutti e tre gli anni e mezzo di assedio a Sarajevo convivendo con la sua sanguinosa scomparsa […].

Zoran si ritrova però costretto a confrontarsi con il passato quando viene inviato per motivi di lavoro a Sarajevo. Raccogliendo svariate fotografie per una mostra sul movimento punk in Bosnia, l'uomo vive una sorta di effimera riconciliazione con la terra natale. L'apparente cordialità con cui viene inizialmente accolto dagli ex-concittadini lo spinge a convincere la moglie a visitare assieme per un'ultima volta la capitale bosniaca. Tuttavia il disagio nei confronti della città che non riesce più a sentire come 'sua' torna a manifestarsi nel corso del viaggio:

> Jesi li se ti to vratio? Pitanje nije naglas postavljeno, ali vidjelo se u očima ljudi, ispunjeno prijekorom, strahom i nekim potmulim gnjevom. […] Odjednom nisam više znao kako da se ponašam i kako da govorim, pa mi se učinilo da ću najbolje proći ako progovorim njemački, ako im pokažem […] da sam ovdje kao Nijemac, kao Austrijanac, i […] nisam iz Sarajeva, nikad iz Sarajeva nisam bio (61-2)
>
> E quindi sei tornato? Non era una domanda fatta a voce alta, ma la si vedeva negli occhi della gente, piena di rimprovero, paura e

e-ISSN 2499-1562

> una certa rabbia ottusa. […] All'improvviso non sapevo più come comportarmi, come parlare, mi sembrava che sarebbe stato meglio se mi fossi messo a parlare tedesco, per dimostrargli che sono qui […] come tedesco, come austriaco, e […] che non sono di Sarajevo, non lo sono mai stato.

La narrazione di Zoran s'interrompe con la desolante constatazione di sentirsi straniero tanto a Vienna quanto nella sua città d'origine, ormai radicalmente trasformata dalla diffidenza ostentata nei confronti dei sarajevesi emigrati da parte di coloro che invece sono rimasti. La voce insicura e spaventata del fotografo lascia quindi spazio a quella convinta e rabbiosa del generale Antun Gavran detto *Ćumur*, 'Carbone', eroe della guerra d'indipendenza croata che racconta la propria vita a un'anonima intervistatrice in attesa dello scontro calcistico con la Serbia. Il militare si presenta come l'esatto opposto di Zoran: nel corso di un lungo monologo non fa che ribadire la propria appartenenza alla nazione croata e alla fede romano-cattolica, esibendo quella certezza di cui il precedente narratore si sentiva privo. Grazie alla guerra Ćumur è riuscito non solo ad arricchirsi, ma soprattutto a dare un senso alla propria esistenza, un'esistenza misera e insignificante nei tempi precedenti il conflitto:

> i onda ću raditi ono što već dvanaest godina svakoga jutra radim. […] A šta će biti na kraju? Bit će onaj autobus, razbijena stakla, krv i izgažena zastava. Čija zastava? Moja, hrvatska zastava! Ko god ju je nosio, i čija god bila, moja je to zastava. […] Tu ti ja odlučim da ne odem na posao, nego da odem pravo na željezničku stanicu, pa u Zagreb, da se prijavim u dobrovoljce (84).

> e poi farò quello che faccio ogni mattino già da dodici anni. […] E alla fine cosa ci sarà? Quell'autobus, i finestrini spaccati, sangue e una bandiera calpestata. Di chi è quella bandiera? È mia, è la bandiera croata! Chiunque la porti, e di chiunque sia, quella bandiera è mia. […] Ed ecco che decido di non andare al lavoro, ma vado dritto alla stazione ferroviaria, e poi a Zagabria, a registrarmi tra i volontari.

La nuova Croazia indipendente, in nome della quale Ćumur si è arruolato e ha compiuto la propria ascesa sociale al punto da diventare amico del leader nazionalista Tuđman, non pare tuttavia soddisfarlo. Infatti nessun medico nel Paese sembra in grado di guarire il figlio Herkul, un trentatreenne affetto da ritardo mentale che «ne zna gdje je kojoj riječi mjesto» (97) non sa dov'è il posto giusto per quale parola, e passa le giornate a girovagare lungo l'autostrada accanto alla loro dimora nel fittizio villaggio di Brižnik, sulla riviera dalmata. Al racconto di Ćumur segue infine un capitolo di taglio pseudo-

e-ISSN 2499-1562

documentaristico, che conclude la narrazione di Zoran e si ricollega al farfugliare iniziale di Herkul.

Qui un oscuro narratore assembla svariati articoli di giornale nel tentativo di ricostruire i fatti che hanno portato alla morte del generale, culminati poi in una serie di raccapriccianti pogrom antiserbi a Zagabria.

Nella sera della fatidica partita di calcio l'automobile di Zoran e Borka diretta a Sarajevo investe Herkul. Nonostante il ragazzo sopravviva, Ćumur organizza una folla per linciare i malcapitati viaggiatori, che pure si erano fermati a soccorrere suo figlio. Nella mischia che ne segue lo stesso generale rimane ucciso. L'ondata di violenza partita da Brižnik si estende all'intero Paese, preda di un'incontenibile euforia dopo il goal decisivo contro gli avversari; mentre gli ultrà croati si accaniscono brutalmente sui cittadini di etnia serba, il governo minimizza e celebra su Twitter l'importante traguardo calcistico raggiunto. I corrispondenti stranieri di stanza a Zagabria si limitano a scribacchiare qualche pezzo sensazionalistico a proposito dell'eterna inciviltà dei Balcani, e dopo alcune giornate di caos tutto sembra ritornare a un'apparenza di normalità. Soltanto una giornalista tedesca decide di recarsi a Brižnik per cercare la verità. Nella derelitta località dalmata, dove continua a imperversare il tifo che le autorità attribuiscono a fantomatici terroristi islamici, la cronista viene accolta da un muro di ostilità e silenzio. L'unico deciso a parlare sembra essere Herkul, ma il racconto si conclude proprio quando il ragazzo sta per aprire bocca.

È significativo che l'autore abbia posto il lamento incoerente di Herkul all'inizio del libro, conferendo all'opera una struttura di apparente ciclicità. Ogni violenza pare destinata a ripetersi, nessun popolo sembra voler perdonare ai propri nemici i torti commessi in passato. Chi non riesce ad accettare tale logica, come Zoran e Borka, è destinato a una vita di perenne sradicamento, senza neppure riuscire a raggiungere un'effettiva salvezza. Nel pianto sconclusionato di Herkul, dove le parole non sono mai 'al posto giusto', si riflettono i traumi di una società allo sbando, nella quale il potere è conferito unicamente dalle certezze rappresentate dai miti etnici e religiosi. L'unica alternativa sembra essere costituita dall'esilio, uno spazio perennemente incerto dove non si è sicuri neppure della propria lingua:

> I dok ti ovo sad pripovijedam, ja ustvari više nisam ni svjestan kojim jezikom govorim, srpskohrvatskim, nekim od jezika koji su se iz srpskohrvatskog poslije nakotili, ili njemačkim (48).

> E mentre ti racconto questo, neppure mi rendo conto di quale lingua sto parlando; forse serbo-croato, o una delle lingue che in seguito si sono sviluppate dal serbo-croato, oppure tedesco.

e-ISSN 2499-1562

Per la ricchezza dello stile e la complessità della struttura narrativa, *Herkul* si configura come un'opera multiforme e composita nella quale Jergović fornisce un'ulteriore prova delle proprie capacità letterarie. Attraverso il frammentario affresco sociale che emerge dalla sovrapposizione delle diverse voci narranti, l'autore decostruisce i miti identitari alla base di ogni nazionalismo, sia all'interno sia all'esterno del contesto post-jugoslavo; l'ironia dello scrittore infatti non risparmia l'Occidente, incapace di liberarsi dei pregiudizi e spesso complice di quella barbarie attribuita unicamente ai 'primitivi' Balcani.

Come tutte le opere di Jergović, *Herkul* risulta impossibile da ricondurre a una precisa classificazione letteraria e, proprio in virtù della sua natura ibrida e molteplice, costituisce una graffiante critica alle contemporanee ideologie scioviniste. Non a caso la giornalista Ružica Aščić l'ha descritto come una «risposta razionale e civile all'enorme quantità di odio che si è diffusa nella sfera pubblica».[2]

Nel condividere tale definizione, auspichiamo una prossima traduzione del romanzo in italiano, sull'onda dell'interesse che nel nostro Paese sembra essersi riacceso per l'opera dello scrittore in seguito alla pubblicazione di lavori finora inediti, come il romanzo *Ruta Tannenbaum*,[3] o la riedizione di opere già tradotte, come *Le Marlboro di Sarajevo*.[4]

2 Aščić, R. «Ako neki među nama i nisu Hrvati, trebaju biti Hrvati!», *Express*, 15-11-2019. `https://express.24sata.hr/kultura/ako-neki-medu-nama-i-nisu-hrvati-trebaju-biti-hrvati-23533`.

3 Jergović, M. (2019). *Ruta Tannenbaum*. Trad. di L. Avirović. Roma: Nutrimenti.

4 Jergović, M. (2019). *Le Marlboro di Sarajevo*. Trad. di L. Avirović. Udine: Bottega Errante Editore.

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Franco Perrelli
Kaj Munk e i suoi doppi

Massimo Ciaravolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Perrelli, F. (2020). *Kaj Munk e i suoi doppi*. Bari: Edizioni di Pagina, 330 pp.

Con questo recente lavoro Franco Perrelli presenta la prima monografia italiana sull'opera di Kaj Munk (1898-1944), drammaturgo e autore danese tra i maggiori del Novecento, affermatosi negli anni Venti e attivo in tutto il periodo tra le due guerre mondiali, fino alla tragica morte per mano dei nazisti nella Danimarca occupata. In sedici ricchi capitoli si segue la parabola vitale, creativa e intellettuale di Munk, con un primo capitolo di carattere introduttivo, che spiega la necessità di tornare a una rinnovata riflessione critica su questo autore, e uno conclusivo che, nel raccontare la «passione e morte» di Munk tra il dicembre 1943 e il gennaio 1944, tira le fila per esprimere una valutazione complessiva sulla sua opera.

Il destino di Munk a livello internazionale, anche in Italia, è di essere ricordato come il drammaturgo autore di *Ordet* (*La parola* o, come propone Perrelli, Il Verbo),[1] da cui un trentennio più tardi, nel 1955, il regista danese Carl Theodor Dreyer trasse la sceneggiatura di uno dei capolavori del cinema europeo, premiato con il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia. Pur soffermandosi con puntualità sulle qualità del maggior dramma di Munk, Perrelli lo inserisce in una lettura a tutto tondo di un'opera densa e molteplice,

1 *Ordet* è anche l'unico dramma dell'autore danese pubblicato in Italia: Munk, K. (1995). *La parola: leggenda d'oggi in quattro atti*. Torino: Libreria Evangelica e di cultura.

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-07-09
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Ciaravolo, M. (2020). Review of *Kaj Munk e i suoi doppi* by Perelli, F. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 303-308.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/019

ricca soprattutto di contraddizioni e ambivalenze – richiamate nel titolo dello studio.

Munk fu principalmente drammaturgo, ma la sua ricca produzione include saggi, articoli, sermoni, poesie, lettere, racconti di viaggio e autobiografici. Accompagnò inoltre la sua opera di scrittore a quello di pastore della chiesa luterana, ambiti per lui contigui e in costante interazione, per cui poté affermare di sentirsi artista in quanto pastore, e pastore in quanto artista (71). Infine Munk fu attivo nel dibattito culturale e politico del suo tempo. Da sempre antidemocratico, si oppose con crescente disagio alla modernità, al materialismo, alla massificazione e a ciò che considerava – in linea con molti altri intellettuali conservatori europei – l'inutile e dannoso cicaleccio parlamentare. Conseguentemente esaltò le figure dei nuovi dittatori Mussolini e Hitler, espressioni di un'eroica volontà di potenza capace di unire le rispettive nazioni per proiettarle oltre il caos e la frammentazione del presente. Come sottolinea Perrelli, Munk fece fatica a comprendere quanto la guerra, i razzismi e l'antisemitismo fossero insiti nell'ideologia nazifascista e non periferici errori dei grandi capi. Tra il 1938 e il 1940, nel periodo che va dalla Notte dei Cristalli all'invasione tedesca della Danimarca e della Norvegia, la posizione di Munk divenne paradossale, perché di fatto egli si trasformò in una delle voci danesi più forti e coraggiose contro il nazismo, dovendo per questo pagare con la vita. Il carico di angoscia che pesò su Munk nei suoi ultimi anni è anche il segno di una comprensione almeno moralmente più chiara della natura del nazifascismo.

Perrelli orienta bene i lettori nella triangolazione delle dimensioni autoriali: la creativa, la religiosa e la politico-ideologica. Le radici di Munk sono nel teatro come rappresentazione sacra, ma la sostanza del suo teatro è moderna ed esprime le inquietudini del Novecento anche quando la materia è biblica o storica. Il radicamento nella Bibbia e nei Vangeli implica a livello drammaturgico la commistione degli stili, di alto e basso, di antico e contemporaneo; il suo realistico *sermo humilis* è in sintonia con le istanze dell'espressionismo, e tale sintesi stilistica è in funzione di un'interrogazione etico-religiosa, politica e metafisica al tempo stesso. Perrelli evidenzia la contiguità tra pulpito e palcoscenico come uno dei segni di Munk. L'arte plastica e vivida delle sue prediche interagisce con la scena in cui i conflitti diventano carne, dialogo e azione: luogo delle passioni, dell'interrogazione irrisolta e della visione. Una matrice luterana del cristianesimo di Munk è la fede mai sicura di sé, anzi sempre incerta e tormentata. Il tema autobiografico è trattato in *Kærlighed* (Amore) del 1926, un dramma imperniato sull'opera di un prete intellettuale in un paesino di pietisti, i suoi conflitti, i dubbi radicali sulla propria fede, il silenzio di Dio; come evidenzia Perrelli, sono fili che conducono a Ingmar Bergman, ad esempio al film *Nattvardsgästerna* (Luci d'inverno, lett. I comunicandi) del 1962 (59-60).

e-ISSN 2499-1562

Predicatore estroso, imprevedibile ed eterodosso, Munk nutre una generale diffidenza nei confronti di dogmi e «teologia». Gesù, la sua vita, la sua opera e il suo mistero devono restare al centro della vita del cristiano, il quale però deve credere, anche contro ragione, alla possibilità del miracolo e della resurrezione. Perrelli sottolinea anche come le matrici del cristianesimo di Munk fossero molteplici, per quanto tutte radicate nella storia culturale e letteraria danese. Sul modello di Søren Kierkegaard, Munk può difendere la fede come salto, scelta scomoda e contro ragione in polemica con il cristianesimo accomodante prevalente in una cultura moderna sempre più laica; e come Kierkegaard, Munk si oppone al pluralismo democratico e alla moderna stampa (che pure sa usare con genio). La figura-modello che sempre più si staglia nella visione di Munk è però quella di N.F.S. Grundtvig, filologo, poeta e pastore contemporaneo di Kierkegaard, padre della moderna Danimarca per il forte accento sui valori identitari unificanti di Patria e Cristianesimo, ma origine anche di un germe democratico tra i più autentici della cultura danese: quella che pone l'accento sulla formazione permanente delle classi meno abbienti, affinché, attraverso la letteratura nazionale, la poesia e il Verbo condiviso, le persone diventassero soggetti liberi e attivi della Storia. Una terza matrice di Munk – di per sé lontana tanto da Kierkegaard quanto da Grundtvig – è il movimento pietista e revivalista detto *Indre Mission* (che può intendersi sia come Missione interna che come Missione interiore), per la sua idea di fede legata alla passione, al cuore, all'incontro personale con Cristo e alla intima conversione. Già da questo quadro, limitato alla sfera religiosa, il lettore comprende la misura delle contraddizioni di Munk, il cui spirito riusciva, nel bene e nel male, a racchiudere molti opposti. Un tratto unificante di queste tendenze è però, appunto, l'atteggiamento di strenua ricerca, tendenzialmente ostile alle forme di fede più comode e convenzionali.

Munk scrive drammi di vita contemporanea, traendo ispirazione dagli ambienti rurali che conosceva bene, sia per provenienza familiare sia per la scelta di operare in una remota pieve dello Jylland; scrive anche drammi storici o biblici; e infine scrive drammi politici e di idee ambientati in un contesto contemporaneo. Essi vengono presentati individualmente e in dettaglio da Perrelli, il quale sottolinea opportunamente come i confini tra queste sottocategorie siano permeabili, e l'opera sia coerentemente sostenuta da un'unica ispirazione. *En Idealist* (Un idealista) del 1928 è una riscrittura drammatica della figura di re Erode e della sua crudele volontà di potenza, che calpesta perfino il suo amore per Mariamne. Ma il male di Erode prefigura a suo modo la venuta di Cristo. Paradossalmente, nel dialogo finale con la donna col bambino – Maria con Gesù – Erode incorona il nuovo re, incapace di compiere il deicidio, restando nell'ultimo monologo solo con Dio. Nella teodicea di Munk «chi ha creato il mondo di Lucifero,

e-ISSN 2499-1562

ha creato anche lo spirito, che sovrasta quello del male» (95). *Ordet*, scritto nel 1925 e pubblicato nel 1932, è il dramma più noto e rappresenta lo scandalo incomprensibile del cristianesimo – la resurrezione della carne – in un contesto rurale da «leggenda contemporanea». La risurrezione è quella di una giovane madre contadina morta di parto con suo figlio: un ricordo traumatico per Kaj Munk pastore nella sua pieve a Vedersø. La provocazione visionaria del testo ci interroga sulla possibilità di tenere assieme l'orizzonte moderno e il paradosso cristiano, la fede nel miracolo della risurrezione. È presente un'evidente relazione intertestuale con il dramma del norvegese Bjørnstjerne Bjørnson *Over Ævne* (Al di là delle forze umane) del 1883. Dove Bjørnson nega positivisticamente il miracolo, ma pone il «problema» con un fondo di nostalgia cristiana, Munk si svincola da naturalismo e positivismo per creare un dramma diverso: che crede nel miracolo e realizza, in pieno Novecento, un'osmosi tra arte drammatica e fede cristiana. Ma la problematicità resta. In una predica del 1941, che si riferisce esplicitamente a *Ordet*, Munk racconta, in un bel brano citato in traduzione, della sua impotenza di pastore davanti alla sofferenza dei malati terminali: con estremo realismo e con coscienza, ma anche con la forza che egli trae dalla fede in Cristo Salvatore (141).

Come mostra il dramma su Mussolini *Sejren* (La vittoria) del 1936, ogni discorso di Munk a favore della dittatura si basa sull'inettitudine della democrazia e avviene sullo sfondo di una cupa consapevolezza di un mondo diretto verso l'autodistruzione. Il messaggio del dramma sottolinea altresì i limiti della visione politica di Munk e i suoi più tipici abbagli. *Sejren* intende infatti celebrare, ma in modo problematico, la guerra d'Etiopia. Se la guerra è un male, la volontà di potenza del dittatore è votata al progresso della sua nazione, bisognosa di materie prime. Nella visione politica di Munk, gli ebrei meritano di essere «rimessi a posto»; Hitler ha giustamente tolto loro il potere economico illimitato che avevano. Già dalla metà degli anni Trenta Munk si esprime tuttavia contro le persecuzioni razziali, inutili e ingiuste. Il dramma *Han sidder ved Smeltediglen* (Lui siede al crogiuolo) del 1938 prende in esame proprio la contemporanea persecuzione degli ebrei in una cupa ma realistica visione della Terra in fiamme, dove l'unica possibilità di Salvezza risiede in Cristo. Politicamente Munk cerca l'impossibile, mantenendo ferma la sua adorazione per Hitler e gli strabilianti risultati del Reich, ma condannando anche la persecuzione del popolo ebraico, il popolo da cui proviene Cristo. Il protagonista osa infine sfidare il Führer nel nome della solidarietà con gli ebrei. L'ingenuità e l'abbaglio politico dell'autore si rivelano, ancora, nella lettera aperta scritta a Mussolini sul quotidiano *Jyllands-posten* all'indomani delle leggi razziali del 1938, praticamente ignota, finora, alla cultura italiana.

L'invasione nazista della Danimarca e della Norvegia, il 9 aprile 1940, costituisce come detto un punto di svolta. Con crescente ango-

e-ISSN 2499-1562

scia e sdegno patriottico, Munk inizia a condannare l'invasore pubblicamente, in prediche, discorsi e articoli. Dalla sua posizione antidemocratica e conservatrice, egli giudica vile anche la politica di pragmatica sottomissione nei confronti dei tedeschi da parte del governo di coalizione nazionale guidato dai socialdemocratici. La sua posizione pubblica resta viva ma assai controversa: Munk diventa un punto di riferimento della resistenza morale nazionale e i suoi testi girano clandestinamente in migliaia di copie; al tempo stesso egli può risultare inviso tanto ai nazifascisti quanto ai democratici. Il sacrificio finale che riscatta Munk passa attraverso il dramma storico *Niels Ebbesen* (1942), le prediche e i discorsi, testi nei quali egli esprime la necessità di opporsi, anche con la forza, agli invasori. Furono queste le cause che infine spinsero i nazisti a decretare l'assassinio dell'autore. E del resto, come spiega Perrelli, egli non fece nulla per fuggire all'estero o entrare in clandestinità. Si espose anzi consapevolmente e lucidamente al pericolo. *Niels Ebbesen* – su un conflitto che oppose i danesi a invasori tedeschi nel medioevo – si presta in modo chiaro a una lettura rivolta al presente. Il testo, che circola clandestinamente, diventa una testimonianza di resistenza in Danimarca e in tutto il Nord. Il giovane regista teatrale Ingmar Bergman (anch'egli potentemente sedotto dal nazismo negli anni Trenta, come racconta nell'autobiografa *Laterna magica*) lo mette in scena a Stoccolma nel settembre 1943. Perrelli reputa giustamente le prediche e i discorsi di Munk parte importante e attuale della sua opera: sono brillanti ed eccentrici, ricchi di riferimenti letterari ma anche intimi, e paradigmaticamente contraddittori. I ricorrenti bersagli restano la modernità, il materialismo, la massificazione e la democrazia; Munk continua a sognare un nuovo ordine nel segno di Cristo, un'epoca più semplice e pulita oltre il caos e la disintegrazione. Ma in tutto questo egli può anche affermare: «Dovete essere fedeli ai divini ideali democratici, mai tradire le vostre coscienze, non ricorrete alla violenza contro le altre religioni, a meno che non siano religioni della violenza, garantite a ogni uomo la possibilità di un'autentica giustizia e scansate come la peste la persecuzione degli inermi» (265), o sconsolatamente concludere: «sotto il governo popolare si palesa la propria insipienza, sotto la dittatura la si nasconde» (269).

Kaj Munk e i suoi doppi si rivela, per concludere, un lavoro maturo ed esaustivamente documentato sulla base delle fonti scandinave e internazionali, oltre che molto appassionante alla lettura. Perrelli è in primo luogo uno storico del teatro, ma la sua capacità di contestualizzazione, analisi e lettura critica dei fenomeni presi in esame supera tali limiti. Egli si muove con mano sicura tanto nella storia teatrale quanto in quella letteraria e culturale in senso più vasto, nella storia delle idee e della religione, e nella dimensione storico-politica. A titolo esemplificativo si può menzionare un frangente culminante, tanto per Munk quanto per il suo paese e il mondo intero: l'autun-

e-ISSN 2499-1562

no del 1943, quando la resistenza danese si fece più attiva con atti di sabotaggio e scioperi, e più dure diventarono di conseguenza le rappresaglie naziste. In quegli stessi mesi avvenne anche il famoso salvataggio, verso la Svezia, di circa ottomila ebrei danesi, che fuggirono così dalla «soluzione finale». Qui il discorso di Perrelli interagisce con tutte le più importanti fonti sulla controversa questione (quando i nazisti tollerarono eccezionalmente una soluzione diversa rispetto alla deportazione e allo sterminio, ma quando, anche, i danesi mostrarono al mondo che una resistenza attiva e di massa era possibile), a partire dalle celebri osservazioni di Hannah Arendt ne *La banalità del male*.

Perrelli è anche un appassionato traduttore e la sua opera di mediazione critica è impensabile senza questo ausilio. *Kaj Munk e i suoi doppi* lo mostra nel modo più evidente, perché numerosi brani dell'autore – dai drammi, dalle lettere, dai saggi e dalle prediche – sono generosamente citati in traduzione, fornendo ai lettori italiani, per la prima volta, un contatto approfondito con la sua opera.

Perrelli riesce a seguire da vicino, analiticamente, le molteplici dimensioni dell'opera, e nel contempo a guidare con il senso della sintesi verso una comprensione più profonda dell'universo dell'autore. Nel fare questo lo studioso osserva che, dopo il grande successo in Danimarca e Scandinavia negli anni Trenta e Quaranta, l'opera di Munk è caduta in una certa misura nell'oblio, oppure su di essa ha pesato il giudizio ideologico, come ancora avveniva nel maggiore manuale di storia della letteratura danese del 1984. Il più recente manuale, del 2006, sottolinea invece il bisogno di tornare con rinnovato interesse critico all'opera ricca e contradditoria di Munk. In questa direzione si muove dunque Perrelli, che senza ovviamente condividere in nessun modo l'ideale dittatoriale e nazifascista di Munk, cerca invece di aderire, con il fiuto del critico e dello storico, ai moventi e alle contraddizioni del poeta-pastore, ma anche e soprattutto alla sua migliore vena creativa. Sui limiti degli studi critici, Perrelli osserva in chiave conclusiva: «Quello assai più discusso – talora con ingiuste conseguenze sulla valutazione estetica dell'opera – è il Munk *politico*, sostanzialmente un conservatore del suo tempo, che cerca un indirizzo nella torbida confusione che s'impone ovunque dopo la Prima Guerra Mondiale» (311). Nei suoi abbagli, ma anche nell'angosciata preveggenza dei destini cupi dell'Europa e del mondo tra le due grandi guerre, Munk si mostra una figura assai emblematica del Novecento, e grazie a Perrelli i lettori italiani, e non solo gli scandinavisti, possono capirlo molto meglio.

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Giuliano D'Amico *Tilbake til fremtiden*

Massimo Ciaravolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di D'Amico, G. (2020). *Tilbake til fremtiden. Håkan Sandell og den nordiske retrogardismen* (Ritorno al futuro. Håkan Sandell e il Retrogardismo nordico). Oslo: Scandinavian Academic Press, 331 pp.

Giuliano D'Amico è professore associato di letterature nordiche ed è attivo in Norvegia già da diversi anni nonostante la giovane età. Il suo primo compito come ricercatore è lo studio dell'opera di Henrik Ibsen, poiché lavora al Centro di Studi Ibseniani dell'Università di Oslo. E infatti D'Amico si è affermato come ibsenista e storico del teatro con la sua tesi di dottorato e prima monografia del 2010, in inglese, *Domesticating Ibsen for Italy: Enrico and Icilio Polese's Ibsen Campaign*. Lo statuto del Senter for Ibsen-studier permette tuttavia ai suoi ricercatori di lavorare anche ad altri progetti. La nuova monografia di D'Amico è il bel risultato che scaturisce da questa possibilità.

Tilbake til fremtiden. Håkan Sandell og den nordiske retrogardismen, magistralmente scritta in norvegese, tratta di poesia contemporanea scandinava. Al centro dell'indagine sono il movimento poetico e artistico svedese-norvegese detto 'Retrogardismo' dai suoi stessi esponenti, sviluppatosi tra il 1995 e il 2011, e soprattutto la voce poetica di maggior spicco che dal movimento è emersa, quella del poeta svedese Håkan Sandell (1962), originario di Malmö ma residente a Oslo da molti anni. *Tilbake til fremtiden* può essere definita a pieno titolo la prima monografia su Sandell; al tempo stesso l'approfondimento monografico risulterebbe impensabile se non fosse conte-

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-07-22
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Ciaravolo, M. (2020). Review of *Tilbake til fremtiden. Håkan Sandell og den nordiske retrogardismen* by D'Amico, G. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 309-316.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/020

stualizzato all'interno di un'esperienza poetica e artistica che è stata anche condivisa e collettiva, quella appunto del Retrogardismo. Per questo, all'opera di Sandell è accostata quella di altri esponenti del movimento, ad esempio lo svedese Clemens Altgård, che con Sandell ha pubblicato il manifesto *Om retrogardism* nel 1995, oppure i poeti norvegesi Bertrand Besigye e Cornelius Jakhelln, i quali, pur non facendo parte della cerchia ristretta, hanno mostrato una certa affinità e dialogato con le idee e le pratiche retrogardiste.

D'Amico argomenta in modo chiaro e stringente. Compresi tra un Prologo e un Epilogo, troviamo sette capitoli; nel primo di questi, fondamentale, si discutono il fenomeno del Retrogardismo e le sue relazioni con la tradizione del Modernismo e dell'avanguardia nella poesia nordica. I successivi sei capitoli offrono, dopo un sintetico ma puntuale inquadramento teorico, letture ravvicinate delle poesie di Sandell (e in misura minore degli altri autori) secondo alcune tracce specifiche, rispettivamente Tradizione, Tecnica, Figurazione, Ideologia, Luogo ed Esoterismo: tutte dimensioni importanti, che permettono al lettore di avvicinarsi alla voce di Sandell e alla sua poetica. In una conclusiva Appendice, D'Amico si sofferma brevemente sulla poetica di Pier Paolo Pasolini, una fonte d'ispirazione per Sandell che più volte compare nel corso della trattazione. L'opera di Pasolini mostra analogie con il Retrogardismo nordico nella misura in cui rinnova le forme della letteratura e del cinema attraverso un ricorso antagonistico a procedimenti e culture della tradizione, alta o popolare, in chiave d'interpretazione del presente; Pasolini deve per altro spesso constatare, con amarezza, il mutamento antropologico delle «sue» classi popolari, omologate ai miti moderni del materialismo e del benessere. I brani citati delle poesie di Pasolini sono tradotti da Camilla Chams.

Un punto nodale del lavoro è il rapporto del Retrogardismo con il movimento delle avanguardie, presupposto per l'affermazione del Modernismo nella poesia e nelle letterature nordiche dagli inizi Novecento. Come fa notare D'Amico, si tratta di un rapporto ambivalente. Da un lato, Sandell e Altgård si pongono provocatoriamente contro, a partire dal nome che scelgono (mutuato da un movimento sloveno), e fuori della matrice avanguardista e modernista. D'altro lato, l'alternativa che essi propongono non è da intendersi come pura restaurazione del passato – né nei procedimenti poetici né nella visione del mondo – ma si configura come ulteriore innovazione, dunque una proiezione in avanti, un recupero del passato rivolto al futuro. È vero che i procedimenti del Modernismo hanno rappresentato lo «scarto dalla norma» – attraverso il verso libero e una più libera associazione d'immagini, oltre l'ordine discorsivo e sintattico degli enunciati – e hanno scardinato la tradizionale poesia metrica e rimata per dare espressione alle inquietudini e al senso di frantumazione dell'umanità novecentesca; secondo i retrogardisti nordici, tuttavia, il Modernismo, soprattutto nelle sue varianti tarde e post-

e-ISSN 2499-1562

moderne, è diventato esso stesso un sistema chiuso, una tradizione indiscutibile senza più molta capacità di rinnovarsi. Sostanzialmente ha dunque luogo qui una nuova interazione dinamica tra tradizione e innovazione – anche attraverso l'uso di manifesti e dibattiti che creano una piattaforma e uno spazio d'azione per la nuova pratica poetica, un fenomeno che dalle origini caratterizza le diverse poetiche moderniste, alla conquista di uno spazio nel campo letterario. Pur senza dare una risposta univoca al quesito, D'Amico pone la domanda: il Retrogardismo è dunque un movimento totalmente alternativo al Modernismo, oppure, nonostante l'antagonismo, una sua nuova espressione? Il riferimento all'elaborazione teorica dei francesi Antoine Compagnon (1990 e 2005) e William Marx (2004), verso la conclusione del primo capitolo (47-53) ma anche a conclusione dello studio (302-3), sembra fare propendere D'Amico verso l'idea che i Retrogardisti siano pur sempre in un rapporto di dialogo con il Modernismo, non possano cioè prescindere dai suoi risultati, ma cerchino nel contempo risorse poetiche alternative per interpretare la condizione presente. Gli antimoderni sono i moderni per eccellenza, coloro che con maggiore sensibilità colgono le aporie del vivere in un'epoca dove tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria (per citare la nota formula di Karl Marx), e dove ancorarsi al retaggio culturale passato può rivelarsi una forma di resistenza, un modo per porsi in relazione attiva con il presente.

Obiettivo dichiarato di D'Amico è di aderire con curiosità e apertura alla poetica retrogardista. Egli riesce a farlo indagando in profondità sulle sue premesse e i suoi esiti; così può, ad esempio, illustrare le forti relazioni intermediali con il coevo movimento di artisti e pittori figurativi di Oslo, oppure discutere in modo equilibrato delle presunte implicazioni politiche reazionarie del Retrogardismo, accusa mossa spesso da poeti e critici che si riconoscono nel Modernismo, e che D'Amico dimostra essere priva di fondamento nel caso di Sandell. Il rischio dell'argomentazione stringente di D'Amico può essere che a volte egli, per così dire, aderisca troppo al punto di vista retrogardista, finendo per affermare qualcosa che, se aiuta a chiarire le posizioni dei retrogardisti rispetto al Modernismo, produce un giudizio sommario su ciò che i poeti modernisti, compresi i tardomodernisti e i post-modernisti, hanno in realtà prodotto dagli inizi del Novecento a oggi, nel Nord Europa e altrove. D'Amico osserva ad esempio che l'egemonia del Modernismo ha danneggiato e tendenzialmente cancellato forme letterarie della tradizione come il verso metrico e «legato» (17); un'idea in linea con il pensiero di Sandell, il quale ritiene che il verso libero non solo abbia eliminato metro e rima ma, alla lunga, anche il senso del ritmo – elemento irrinunciabile al fine di suscitare incanto, evocazione.

Il lettore riflette sul fatto che, tanto nel «metodo mitico» teorizzato da T.S. Eliot, quanto nella pratica di grandi poeti modernisti nor-

dici (Vilhelm Ekelund, Pär Lagerkvist, Karin Boye, Gunvor Hofmo, Olav H. Hauge, Inger Christensen, Tomas Tranströmer, solo per menzionarne alcuni) il recupero in chiave moderna delle forme e dei contenuti poetici della tradizione, siano essi giudaico-cristiani, classici, orientali, norreni, medievali o della prima età moderna, è un procedimento ricorrente e, si potrebbe quasi dire, dovuto e ovvio. Come ha osservato Georg Steiner in *After Babel* (1975) i modernisti sono coloro sui quali, nel disgregante contesto della modernità, è paradossalmente ricaduto il compito di salvare e custodire la tradizione, più che di cancellarla:

> We know now that the modernist movement which dominated art, music, letters during the first half of the century was, at critical points, a strategy of conservation, of custodianship. […] The apparent iconoclasts have turned out to be more or less anguished custodians racing through the museum of civilization, seeking order and sanctuary for its treasures, before closing time.[1]

Sulla mancanza di ritmo che Sandell imputa alla tradizione modernista, si potrebbe rievocare il valore liberatorio che la rinuncia alla metrica ebbe per Edith Södergran, careliana di lingua svedese, la prima grande poetessa modernista nordica, la quale affermava nella breve nota introduttiva alla sua seconda raccolta *Septemberlyran* (La lira di settembre) del 1918:

> Che la mia scrittura sia poesia nessuno lo può negare, che sia verso non voglio affermarlo. Ho provato a costringere entro un ritmo alcune poesie riluttanti, arrivando in tal modo a comprendere che posseggo il potere della parola e dell'immagine solo in piena libertà, ossia a spese del ritmo.[2]

E comunque si può osservare che nella tradizione di verso libero nel Nord non si rinuncia per forza al ritmo, sia quando il poeta, attivando la memoria, riutilizza in forma integrale o disgregata i metri della tradizione, sia quando intende prescinderne. D'Amico distingue anche la rielaborazione, per così dire seria, dei retrogardisti del patrimonio poetico del passato (forme espressive, immagini e contenuti) dalla ripresa «ironica» e mirata al pastiche, che sarebbe tipica della poesia postmoderna (39, 92). Ma non è una generalizzazione? In modo penetrante D'Amico legge, ad esempio, la ripresa del mito di

1 Steiner, G. [1975] (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 488-90.

2 Södergran, E. [1990] (1992). *Samlade skrifter* (Opere complete) Vol. 1, *Dikter och aforismer* (Poesie e aforismi) Stockholm: Wahlström & Widstrand, 65; trad. dell'Autore.

e-ISSN 2499-1562

Orfeo ed Euridice nella poesia retrogardista (73-9); mi domando, allora, se una paragonabile ripresa da parte del poeta danese contemporaneo Morten Søndergaard – in un poema epico ambientato per le strade dell'odierna Napoli, incluso nella raccolta *Et skridt i den rigtige retning* (Un passo nella giusta direzione) del 2005 – abbia qualcosa di ironico o sia un pastiche, sebbene si ponga in continuità con la tradizione poetica modernista e postmodernista. L'intento di Søndergaard pare in verità altrettanto serio.

Tuttavia queste obiezioni, o piuttosto domande aperte, restano marginali, perché lo studio di D'Amico non vuole e non può assumersi il compito di rileggere la poesia modernista nordica, ma intende farci aderire alla posizione retrogardista per comprenderla criticamente. Da sempre, inoltre, i manifesti non valgono tanto per il loro oggettivo contenuto critico, ma come trampolino di lancio per un'innovazione letteraria. Chi può credere oggettivamente che i drammi di Ibsen siano piatto naturalismo, come voleva il giovane iconoclasta Knut Hamsun? Eppure, senza le sue conferenze polemiche Hamsun non si sarebbe creato lo spazio di cui aveva bisogno per fare sentire la sua voce, e inaugurare così un'opera (modernista) di valore assoluto. Del resto D'Amico sottolinea puntualmente tale esigenza di spazio di manovra dei retrogardisti attraverso i manifesti e le polemiche (ad esempio la polemica contro la tendenza del cosiddetto «materialismo linguistico» nella poesia postmodernista svedese, variante della *Language Poetry*, con il suo accento sulla materialità della lingua più che sul suo significato), e sottolinea altresì un centrale aspetto del profilo autoriale di Sandell, emerso già dagli esordi negli anni Ottanta con il gruppo detto «La banda di Malmö»: la consapevole scelta di una periferica e dislocata posizione da outsider. I giovani poeti di Malmö si riferivano più alla poesia danese e di Copenaghen (la rivolta romantica e postmoderna di Michael Strunge in primis) che non al Modernismo di Stoccolma, ormai vero centro istituzionale e vicino agli ambienti accademici; come poeta maturo, Sandell è singolare per il fatto che la sua città intima è diventata Oslo – anche quale luogo della poesia, come è indagato in bel capitolo del libro – mentre la lingua è rimasta lo svedese. In tale contingente dinamica tra le periferie e un centro diventato ormai dogma indiscutibile (il «Modernismo» di matrice stoccolmese) va anche inquadrato l'antagonismo di Sandell, non tanto dunque verso il Modernismo nella sua storia secolare e nella sua molteplicità di espressioni nel Nord.

Detto tutto questo, i meriti del lavoro di D'Amico sono notevoli, per l'inquadramento teorico scandinavo e internazionale sulla ormai vasta critica all'egemonia modernista, di cui il Retrogardismo è un'espressione; per il chiarimento dei contesti biografici, culturali e artistici e – aspetto più importante – per la lettura incisiva e le sensibili analisi delle poesie di Sandell, che ci avvicinano a un autore ancora poco conosciuto, un poeta vero e di talento, che rivendica la dimen-

e-ISSN 2499-1562

sione artigianale del suo mestiere e ci parla con una voce autentica e con un'umanità che suscita simpatia. Per sintetizzare l'indole del poeta, D'Amico parla di «quest'ottimismo umanistico che è dunque un ottimismo della sconfitta: la fiducia che sia ancora possibile trovare un nocciolo di umanità, a dispetto delle tragedie e della frammentazione della modernità» (61). La poesia antica – cristiana, classica, norrena, medievale, rinascimentale e barocca – offre quindi a Sandell un possibile valore salvifico, un momento epifanico; questo retaggio si manifesta puntualmente, però, nella condizione presente, nella vita contemporanea e nelle sue esistenze anonime, spesso osservate dalla prospettiva della strada o dei luoghi / non-luoghi che riempiono la nostra più prosaica quotidianità. Trovo in tal senso qualcosa di autenticamente baudelairiano nella disposizione di Sandell, un «saggio teosofo di strada» secondo la definizione del suo traduttore americano Bill Coyle (95). La definizione che il poeta dà del ritmo e della sua funzione indica qualcosa «legato al battito e al respiro, che possa mettere da parte l'io quotidiano del poeta e dare accesso alle sopite fonti di energia che sono in attesa». In questo esercizio sacro della poesia, che per altro ricorda da vicino il sonetto programmatico «Andakt» (Devozione), del grande poeta di Malmö Vilhelm Ekelund di inizio Novecento, classicista e modernista al tempo stesso, Sandell non prescinde mai tuttavia, come detto, dalla sobria percezione quotidiana entro cui si manifesta la visione «passata» quale momento interpretativo, rivelatore ed epifanico.

Lo sguardo di Sandell verso l'Altro è empatico; possono essere altri outsider, gli immigrati di Oslo, i bambini, la natura o una prostituta notturna a concedere l'intuizione di una condivisa condizione di anelito e nostalgia che unisce il creato. La città di Oslo, profondamente amata e interiorizzata, può anche essere oggetto di disincantata critica per le crescenti differenze sociali e la segregazione che la caratterizzano: «Så total är konsumismens seger att tårarna / hos Pasolini helt torkat ut i våra ögon» (Così totale è il trionfo del consumismo che le lacrime / di Pasolini si sono asciugate del tutto nei nostri occhi) (240). Anche l'interesse di Sandell verso l'occultismo, lo gnosticismo, l'alchimia, lo sciamanesimo si caratterizza, più che come pura ripresa del passato, come attualizzazione di percorsi conoscitivi «perdenti» con l'affermarsi del Positivismo e del Progresso, esclusi da ciò che Michel Foucault chiama «l'ordine del discorso». Il richiamo alle tradizioni esoteriche esprime la tensione del poeta verso una più elevata dimensione spirituale, ma senza eliminarne la pacata, laica e spesso disincantata percezione della quotidianità contemporanea.

Dal punto di vista formale, il verso di Sandell rielabora spesso in modo personale una forma ibrida tra endecasillabo e verso knittel, un verso della tradizione germanica medievale e della prima età moderna, dunque pre-classicista, che già in origine era duttile, basato

e-ISSN 2499-1562

su quattro accenti e un numero variabile di sillabe, adatto a un andamento narrativo. Forse proprio qui risiede una fondata obiezione di Sandell alla tradizione modernista, che oltre al verso libero ha cercato una lingua priva della discorsività «logorata dall'uso» e della narratività, prediligendo il legame associativo, oltre la logica e il concetto. Sandell, per contro, ha bisogno di un andamento narrativo e riflessivo, per quanto anche evocativo e «magico» (D'Amico parla di effetto di litania). Anche qui, non mancano altri esempi di *long poem* e di poesia narrativa nella tradizione del Modernismo scandinavo.

In conclusione, di fronte a questo importante studio di Giuliano D'Amico, così ricco di spunti, posso solo rammaricarmi del fatto che, come curatore di una recente *Storia delle letterature scandinave* (2019), nonché autore del paragrafo sulla contemporanea poesia svedese, io mi sia occupato diffusamente di postmoderni e poesia materialista, non intercettando l'opera di Håkan Sandell, che da posizioni periferiche mostra altre possibilità. Se potessi mettere ancora mano alle bozze, colmerei ora quella lacuna.

e-ISSN 2499-1562

e-ISSN 2499-1562

Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale
Vol. 54 – Settembre 2020

Ivo Andrić
La vita di Isidor Katanić

Marija Bradaš
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Andrić, I. (2020). *La vita di Isidor Katanić*. Trad. di A. Parmeggiani. Udine: Bottega Errante Edizioni, 184 pp.

All'interno della collana «ESTensioni» della casa editrice Bottega Errante Edizioni di Udine, Ivo Andrić occupa una posizione privilegiata non solo perché una sua opera ha inaugurato la collana (la raccolta di scritti di viaggio *In volo sopra il mare e altre storie di viaggio*, 2017), ma soprattutto perché la sua notorietà legittima e in un certo senso promuove altri nomi delle letterature bosniaca, croata, macedone, serba e slovena ospitati nella stessa serie. La casa editrice udinese in qualche modo eredita quell'operazione culturale che fino a qualche anno fa svolgeva la Zandonai di Rovereto con le collane «I fuochi» e «I piccoli fuochi», sicché non sorprende che un libro come *Cirkus Columbia* di Ivica Đikić, edito per la prima volta dalla Zandonai (2008), sia stato ripubblicato da Bottega Errante (2019). L'obiettivo è presentare lo spazio letterario slavo-meridionale proponendo nomi emergenti, ripubblicando titoli di valore ormai fuori mercato e presentando inediti degli autori classici dell'allora letteratura jugoslava, quali Meša Selimović e Ivo Andrić.

Andrić vanta una fortuna piuttosto costante nella cultura italiana e molte sue opere sono state tradotte varie volte in italiano: i romanzi celebri *Il ponte sulla Drina*, *La cronaca di Travnik* e *La corte del diavolo* conoscono due o tre traduzioni; e in tempi più recenti è stata pubblicata una seconda traduzione anche di *La signorina*. L'Andrić 'maggiore', epico (definizione tanto frequente quanto riduttiva), ov-

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2020-08-06
Published 2020-12-22

Open access
© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Bradaš, M. (2020). Review of *La vita di Isidor Katanić* by Andrić, I. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 54, 317-322.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2020/54/021

vero l'autore di romanzi-cronache e di racconti di ambientazione bosniaca sotto il dominio ottomano e austro-ungarico, è noto al pubblico italiano fin dagli anni Sessanta, mentre solo negli ultimi due decenni la conoscenza di questo scrittore in Italia è stata arricchita anche per la parte apparentemente meno antologica della sua opera. Il Meridiano, ideato da Predrag Matvejević e curato da Dunja Badnjević (2001), ha in qualche modo consacrato Andrić come autore classico proponendo oltre ai romanzi e racconti più conosciuti anche degli inediti (il saggio poetico *Conversazioni con Goya* e una scelta di prosa riflessiva tratta dal volume *Sentieri lungo il cammino*, pubblicato postumo). La raccolta *Racconti francescani*, curata da Luca Vaglio (Roma: Castelvecchi, 2014), riunisce in un unico volume dieci racconti in cui il ruolo dei francescani bosniaci è centrale, e in cui viene sottolineato, tra le altre cose, anche il legame di Andrić con l'Italia grazie alla traduzione del saggio su San Francesco d'Assisi.

Dall'altro lato, le raccolte di racconti con la stessa ambientazione come *La storia maledetta. Racconti triestini*[1] o quelle incentrate sullo stesso tema, come *La donna sulla pietra* e *Litigando con il mondo*,[2] hanno aggiunto tasselli importanti alla conoscenza di Andrić proponendo al lettore italiano «i racconti dall'ombra», come li definisce Božidar Stanišić. Allo stesso curatore si devono anche la citata silloge di scritti di viaggio (*In volo sopra il mare*) nonché un'importante raccolta di saggi politici.[3]

Nell'ambito della scoperta dell'Andrić 'minore' si colloca perfettamente anche l'edizione del breve romanzo *La vita di Isidor Katanić* che nell'originale serbo si presenta col titolo *Zeko* (Coniglietto) dal soprannome del personaggio principale. Pubblicato per la prima volta nel 1948 all'interno della raccolta di racconti intitolata semplicemente, e secondo l'uso di Andrić allora già consueto, *Nove pripovetke* (Nuovi racconti), *Zeko* fa parte della cosiddetta produzione post-bellica. La critica e l'autore stesso considerarono quindi quest'opera un racconto, al pari di altri racconti lunghi che nella sua opera tracciano il confine poco definito tra il romanzo breve e il racconto lungo (esempi celebri sono *I tempi di Anika*, pubblicato in italiano come libro separato, e *Mara la concubina*, pubblicato all'interno del Meridiano). Ciò nonostante, la lunghezza e la struttura del racconto diviso in otto capitoli giustificano la scelta editoriale di presentarlo piuttosto come un breve romanzo.

1 Andrić, I. (2007). *La storia maledetta. Racconti triestini*. A cura di Marija Mitrović; trad. di Alice Parmeggiani. Milano: Mondadori.

2 Andrić, I. (2010). *La donna sulla pietra*. A cura di Božidar Stanišić; trad. di Alice Parmeggiani. Rovereto: Zandonai. Andrić, I. (2012). *Litigando con il mondo*. A cura di Božidar Stanišić; trad. di Alice Parmeggiani. Rovereto: Zandonai.

3 Andrić, I. (2011). *Sul fascismo*. A cura di Božidar Stanišić; trad. di Dunja Badnjević e Manuela Orazi. Portogruaro: Nuova dimensione.

Ambientato nella Belgrado tra le due guerre e durante l'occupazione tedesca, *La vita di Isidor Katanić* è un ritratto della città elettiva dell'autore e dei suoi «giorni penosi e incerti» quando, dopo il ritorno da Berlino (dove rappresentava in qualità di ambasciatore il Regno di Jugoslavia), Andrić scelse la solitudine, il silenzio e la scrittura come forma di protesta. Al suo biografo ha confessato: «Scrivendo pagina dopo pagina mi sembrava che già la stessa notte una bomba avrebbe colpito la casa in cui vivevo e scrivevo e che avrebbe fatto saltare in aria i miei manoscritti. Ogni volta che mi sedevo alla scrivania – rischiavo la pelle».[4] Benché nemmeno per questo romanzo si possa parlare di autobiografismo, nella precisione con cui sono descritti i bombardamenti della capitale jugoslava è difficile non riconoscere il frutto della drammatica esperienza diretta di un autore restio a parlare di sé.

Il romanzo belgradese su Isidor Katanić descrive la vita di «un piccolo uomo», calligrafo di professione, che ha abbandonato tutti i sogni artistici giovanili e dopo le guerre balcaniche e la grande guerra si è trovato imprigionato nella vita coniugale con Margita, la Cobra: «Ha pagato quel suo irresistibile e morboso desiderio di conquistare la pallida e atletica "figlioccia" dell'industriale con una schiavitù di cui neppure oggi vede la fine» (8). La schiavitù, o meglio, la *prigionia*, come appunto significa primariamente l'originale *robija* 'lunga pena', impiegato anche per indicare una condizione di cattività e servaggio (l'etimologia è proprio quella: *rob* 'schiavo') rievoca quindi, per traslato, un'esistenza oppressa e spiritualmente limitata. Il carcere metaforico di Isidor Katanić avvicina tematicamente questo romanzo ad altri testi di Andrić confermando l'organicità tematica e stilistica della sua opera. Andrić rielaborò attraverso la letteratura l'esperienza del carcere e del confino attraversata tra il 1914 e il 1917, restituendola in forma lirica nei frammenti *Ex ponto* (1918) e nelle prose poetiche *Nemiri* (Inquietudini) (1920) e trasponendola sotto il velo della narrativa onnisciente in molti racconti, nonché nel celebre romanzo *La corte del diavolo* (1954), senza cadere nella tendenza degli scrittori contemporanei a centrare sull'io la propria arte.

Sebbene contenga alcune caratteristiche del realismo socialista (l'elogio del progresso socialista e della lotta partigiana, ad esempio) per cui è stato ingiustamente trascurato da una parte della critica, *La vita di Isidor Katanić* non si può e non si deve ridurre a quest'unico aspetto, come giustamente osserva Božidar Stanišić nella postfazione. Inoltre, se è vero che in questo romanzo non troveremo (almeno non a tutto tondo) il classico autore polifonico della narrativa andriciana e che lo stile non è sempre all'altezza dei postulati artistici che Andrić stesso dichiarava nelle *Conversazioni con Goya*, le pagi-

4 Jandrić, L. (1977). *Sa Ivom Andrićem*. Beograd: Srpska književna zadruga, 127-8.

e-ISSN 2499-1562

ne dedicate alla «strana vita sulla Sava» riscattano tutte le debolezze (reali o presunte) di questo romanzo. Nei destini del popolo della Sava, individuali o collettivi, si riconoscono tratti principali della ritrattistica andriciana, costruita sui caratteristici parallelismi analogici o contrastivi, quelli ad esempio delle celebri pagine della *Corte del diavolo* dedicate a Gem sultano e al fratello Baiazet:

> Una strana popolazione, che vive dell'acqua. Ci sono lavoratori e uomini come si deve, di famiglia, e uomini solitari, modesti e taciturni, ma ci sono anche contrabbandieri e giocatori professionisti, cantanti, donnaioli e scrocconi; ci sono quelli che non toccano alcol e quelli che non sono mai sobri; ci sono attaccabrighe e assassini, e ce ne sono di miti come agnelli. Ma tutti loro hanno qualcosa in comune e di simile che gli viene attribuito dalla vita sulla Sava e della Sava. Attraverso una strana e invisibile selezione, la città li ha gettati lì, sulla riva del fiume. Quasi ognuno di loro ha un conto in sospeso con la vita, nel quale la vita è sempre loro debitrice. Comunque siano e qualunque cosa abbiano fatto (e a dire il vero, sono di ogni risma e fanno di tutto), essi sono in genere più allegri e più interessanti e forse migliori e più innocenti della gente simile dall'altra parte di Belgrado. Forse perché vivono sull'acqua, forza naturale instabile che molte cose allevia e tutto porta via, e sotto il sole che alle cose dà un altro aspetto. (30)

Questo stile che «kiti i veze» 'addobba e ricama', come osserva la scrittrice serba Isidora Sekulić, si basa infatti su un ricamo di parallelismi sintattici e semantici, colorati da una sottile ironia. Nel paragrafo citato si riconosce un altro aspetto ricorrente dello stile di Andrić – gli incisi o pseudo incisi dati fra parentesi che nel *Ponte sulla Drina* arrivano a contare quasi un centinaio.[5]

La popolazione della Sava, «uomini come gli altri, ma meno oppressi e più liberi», è presentata anche singolarmente attraverso ritratti concisi, minuziosamente costruiti e solo eccezionalmente attraverso la voce dei personaggi stessi, come nel caso del padron Stanko, gestore di uno stabilimento balneare sulla Sava:

> Conoscete tutti Pero Stevčić, il milionario? Be', lui e io siamo stati espulsi assieme dalla prima media, e assieme abbiamo cominciato a lavorare. Ed ecco, lui è oggi uno dei primi impresari di Belgrado. Ha tre case. Una in via Grobljanska, di cinque piani. Chiedono come mai. Semplice. Per prima cosa, lui froda all'ingrosso, e io spilluzzico al minuto. E seconda cosa, a che vale nasconderlo,

5 Si veda a tal proposito lo studio di Tihomir Brajović, *Poetika parenteze* in *Zaborav i ponavljanja*, Beograd: Nolit, 30-56.

e-ISSN 2499-1562

> a me piace bere e divertirmi. E così, lui un mattone, e io un boccale; lui un mattone e io un boccale; e mi piace anche lo spritz, e tutto il resto. Così oggi, così domani, ed ecco come stanno le cose! Dio aiuta sia lui sia me, me nelle spese, lui nel risparmio. Che volete? Però a me mi chiamano Padrone, e a lui, scusate, Cacaduro. Ecco come va il mondo! (33)

In questo breve monologo, costruito sempre su una serie di parallelismi, volti in questo caso a creare l'effetto comico, c'è tutta l'ammirazione di Andrić per gli uomini liberi che sanno stare al mondo.

Non a caso il protagonista del romanzo trova la vera vita proprio in questa «strana» comunità di gente della Sava, liberandosi dal carattere timoroso e dall'animo oppresso, testimoniato simbolicamente nel titolo originale che riprende il suo soprannome – *Zeko* 'coniglietto'. Tradurre il titolo con l'equivalente italiano sarebbe stato fuorviante sia dal punto di vista del tema sia del genere (potrebbe alludere alla letteratura per l'infanzia), pertanto la scelta editoriale è alquanto comprensibile. Lo è altrettanto la scelta di non tradurre il nomignolo e di mantenere il soprannome originale, limitandosi a tradurlo in una nota, poiché l'italiano sopporta meno i soprannomi tratti da questo campo semantico rispetto al serbo (croato/bosniaco/montenegrino). Tuttavia, se il titolo si discosta apertamente dal testo originale, la traduzione ricrea con la massima cura il testo di Andrić restituendone l'eleganza di stile e la ricchezza di significato. Quanto la traduttrice sia attenta alle sfumature di significato è dimostrato dalla resa dell'aggettivo polisemico *pristojan* 'a modo, decente': *pristojno ime* «un nome decoroso» (8), *pristojan miraz* «dote cospicua» (13) e *pristojan način* «modo dignitoso» (23). La generale precisione non è intaccata nemmeno da qualche lapsus quale ad esempio *švapska uštva*, dove *švapski* è confuso con *španski* e reso come «farabutto spagnolo» (43) invece che 'crucco'.

Alla Bottega Errante e a Božidar Stanišić va quindi il merito di aver proposto questo inedito al pubblico italiano, e ad Alice Parmeggiani di aver nuovamente reso un testo di Andrić in tutta la sua complessità semantica e stilistica. Benché l'unico premio Nobel nelle letterature slavo-meridionali non sia sempre compreso in patria, e anzi sia spesso strumentalizzato dal punto di vista politico, come afferma con amarezza Stanišić nella postfazione, credo tuttavia che in tutti i paesi post-jugoslavi nei confronti di quest'autore prevalga un'accoglienza celebrativa. Come sempre, una grande opera letteraria, un monumento di civiltà e umanità, com'è quella di Andrić, si difende meglio da sola.

e-ISSN 2499-1562

Rivista annuale

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

Università Ca'Foscari Venezia