

Rosi Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006, 307 pp.

Post-umanesimo, divenire-donna/altro/animale/mondo, eco-filosofia, nomadismo filosofico, etica della sostenibilità, immanenza, questi alcuni degli argomenti al centro di un libro che assume la “trasformazione” e la “trasposizione” come fattori dominanti dell’attuale contesto socioculturale.

*Transpositions* segna la fase culminante e il punto di arrivo del discorso di Braidotti sul pensiero nomade, discorso che con *In metamorfosi* (2002) – sorta di cartografia dei nuovi intrecci nati tra i corpi e le macchine – aveva visto il suo punto di inizio. Anche la relazione tra i due testi è leggibile come una trasposizione, un *transfer* di materiale concettuale che origina nuovi spazi discorsivi. Il termine “trasposizione”, argomenta la studiosa, mutuato dall’ambito della musica e della genetica, sta a indicare la trasferibilità di nozioni da un codice all’altro; fa riferimento alla mobilità, alla possibilità di riferimenti incrociati, di interconnessioni che esprimono il carattere rizomatico di un pensiero, quello nomade, che privilegia il molteplice, le relazioni. Da questa non sequenzialità dei meccanismi cognitivi si dipanano vie alternative di conoscenza che impongono un ripensamento del sistema etico, da intendere come «the discourse about forces, desires and values that act as empowering modes of being» (p. 14).

L’autrice ripercorre trasversalmente, mediante il ricorso a linguaggi apparentemente distanti, i punti nevralgici del dibattito critico contemporaneo (sul fronte della bioetica, delle biotecnologie, della questione europea, del fondamentalismo religioso) e si impegna a verificare lo spostamento dei tre assi classici dell’alterità, vale a dire gli assi di posizionamento delle differenze – femminismo, razzismo, ambientalismo – che si traduce in una intensificazione delle logiche di potere. Da una parte, quindi, sembra si sia raggiunto un livello di omogeneità tra i sessi ma, dall’altra, persistono grandi differenziazioni. Inoltre, a causa della continua modificazione delle frontiere corporee, gli assi di divisione tra il sé e l’altro si trasformano in modo così radicale fino a inglobare l’ambiente circostante e a determinare uno slittamento anche dell’asse umano-animale, oltre che umano-tecnologico.

Assumendo un’ottica interculturale e interdisciplinare, Braidotti si situa tra il non più e il non ancora, in uno spazio *in-between*, e si interroga attivamente su come contribuire a produrre riflessione critica evitando di essere una semplice divulgatrice. In particolare, la teorica femminista amplia e discute le implicazioni etiche e politiche derivanti dal ripensamento della soggettività nell’odierna società post-industriale e post-umanistica, basandosi su una visione non-unitaria del soggetto.

Rosi Braidotti rielabora e fa propria la proposta degli studiosi post-strutturalisti di fare del pensiero uno “stile” e attua una strenua difesa dell’etica nomade dalle accuse di relativismo e nichilismo; respinge dogmatismi e imperativi morali e si fa promotrice di una nuova forma di responsabilità etica che assuma la “vita” come il soggetto e non più l’oggetto della ricerca. A tal fine, l’epistemologa procede a un’originale ricognizione del pensiero di Gilles Deleuze e della scuola francese – che da sempre pensa al corpo in tutti i suoi risvolti – e lo intreccia in modo creativo col pensiero femminista, facendosi sostenitrice di un «femminismo corporeo incarnato». Da Deleuze riprende l’idea del «nomadismo filosofico», di un materialismo corporeo vitalistico, di una corporeità in divenire che supera i confini dell’io. Ma, diversamente dal pensatore francese, il quale suggerisce una simmetria tra i sessi e, quindi, un comune itinerario psichico e cognitivo, Braidotti si ricollega al pensiero della differenza sessuale di Luce Irigaray cercando di coglierne la positività.

Intuitiva la sua scelta di porre al centro della propria indagine un soggetto nomade agito e attraversato dal mutamento, da una fitta rete di relazioni di potere mediate dalla tecnologia. Ed è a metà tra visione nostalgica del passato – che respinge atteggiamenti tecnofiliaci – ed euforia nei confronti del nuovo ambiente post-umano che Braidotti crea il proprio luogo di enunciazione offrendo percorsi alternativi della soggettività. La studiosa sottolinea con veemenza l’urgenza di ripensare le radici materiali del corpo nell’era della globalizzazione attraverso un superamento dell’antropocentrismo e dell’individualismo. Infatti, fa notare come la fase di post-industrializzazione, di post-umanesimo, non abbia prodotto l’annullamento delle differenze tra i sessi, la fuga dalla corporeità per effetto della tecnologia ma, al contrario, un acuirsi della differenza e un ritorno prepotente del corpo che mette in atto nuove strategie di resistenza.

Per raggiungere un egualitarismo bio-centrato e uscire dalle maglie del determinismo biologico, dal dualismo corpo/mente, uomo/donna, dall’antinomia umano/non-umano, avverte la studiosa, è necessario assumere ed esaltare la vita come forza generativa, come *zoe* – ossia la vita nei suoi aspetti non umani di animalità, naturalità e immanenza – e non solo come *bios*, vale a dire la vita politica e discorsiva, logocentrica. Ciò determina la trasposizione della relazione tra il sé e l’altro e, al contempo, impone un diverso approccio etico a favore di un più ampio senso comunitario di appartenenza, una sorta di panumanesimo che includa anche le relazioni ambientali. Contro posizioni retrograde che non tengono conto della complessità del nostro tempo, l’autrice compie una critica serrata e si schiera a favore delle trasformazioni intese come trasposizioni di energie positive che destabilizzano i rapporti di potere dominanti fondati, cioè, sul potere considerato in senso coercitivo e negativo (*potestas*) anziché in senso volontario e positivo (*potentia*).

La trasposizione, concetto chiave già enucleato nel titolo, produce il passaggio a ciò che il pensiero non lineare della nomadologia definisce in termini di “divenire”, processo che mette al bando visioni essenzialiste ancorate a concezioni chiuse, statiche del soggetto. L’epistemologa, che definisce la soggettività nomade «a contested space of mutations» (p. 4), compie altresì una ricognizione critica delle diverse modalità di divenire tra cui il divenire-donna o “sessualizzazione” (liberarsi dal significante fallico), il divenire-altro o “razializzazione” (ripensare la differenza razziale in termini di culture e non di identità), il divenire-animale o “naturalizzazione” (fondersi con l’ambiente). Il divenire, dunque, esplorato come evento biologico, zoologico e geologico che si realizza sotto la spinta del desiderio (il *conatus* spinoziano), inteso sia da un punto di vista affettivo sia cognitivo.

Altro tema ampiamente dibattuto è quello della *sustainability*, ovvero quanto e cosa può sopportare un corpo, come affrontare e sostenere i processi di cambiamento senza danneggiare sé e gli altri. L’obiettivo di fondo è di rappresentare la soggettività nomade secondo le modalità della sostenibilità e della durata: il soggetto nomade, saldamente radicato all’ambiente in cui vive, è infatti un’entità durevole, che resiste, cioè, ai cambiamenti, che abita il tempo del continuo divenire.

Il libro contiene inoltre interessanti riferimenti all’opera di autori di lingua inglese come Virginia Woolf e James Joyce, la cui scrittura, legata alle fluttuazioni della percezione e della sensorialità espresse attraverso la tecnica dello *stream of consciousness*, agisce come strumento evidente del divenire. Nello specifico i testi della Woolf, disseminati di *moments of being* – quelle «zone spazio-temporali caratterizzate dalla fluidità», come le definisce Braidotti –, mettono in pratica attraversamenti di confini in cui ad essere esaltata è la potenza vitalistica di *zoe*.

La soggettività nomade, conclude Braidotti, proprio perché induce a riflettere sui molteplici modi di abitare la corporeità, richiede anche un ripensamento della spiritualità e la considerazione della “morte” come un’ulteriore forma di divenire, il divenire-impercettibile, il passaggio, cioè, a un ordine cosmico naturale in cui il soggetto non è riconoscibile come identità socialmente costituita. Alla trascendenza si sostituisce un’immanenza radicale e i limiti, secondo la logica della sostenibilità, sono reinterpretati come punti di incontro anziché di chiusura.

La cartografia etica e politica tracciata da Braidotti, il suo tentativo di collegare saperi diversi – femminismo e filosofia, ma anche politica e tecnologia – diventa strumento indispensabile per comprendere il mondo e il soggetto contemporaneo che lo abita. Una cartografia che l’autrice *in primis* auspica ci aiuti a delineare nuove traiettorie e a percorrere rotte non ancora battute, a superare la fissità della riflessione critica.

Anche lo stile, perfettamente in linea con l'impianto metodologico dell'opera, quindi non convenzionale, ma pur sempre rigoroso, esprime l'accorata presa di posizione della studiosa contro la letargia e la sedimentazione dei valori.

Un libro originale e stimolante soprattutto per quanti considerano il cambiamento, la trasformazione, l'asse portante della società in cui viviamo e che lascia il lettore con un importante interrogativo su cui riflettere: non «cosa siamo», ma «cosa vogliamo diventare», senza dimenticare che, ribadisce più volte Rosi Braidotti, «“We” are in *this* together»: un assunto da cui deve partire ogni filosofia nomade ispirata alla sostenibilità.

NADIA MANZO

Beïda Chikhi, *Assia Djébar: histoires et fantaisies*, PUPS, Paris 2007, pp. 197

*Assia Djébar: histoires et fantaisies* è il frutto della rigorosa riflessione che Beïda Chikhi, direttrice del CIEF (*Centre international d'Études Francophones*), ha dedicato all'opera di Assia Djébar fin dal 1989, data della pubblicazione del saggio *Les Romans d'Assia Djébar*, da lei ripreso, ampliato e integrato nel 2002.

Nell'*avant-propos* al suo volume, l'autrice afferma di voler prestare attenzione all'evoluzione dell'opera di questa scrittrice algerina. Lo fa adattando la propria scrittura critica a quella della narrativa multiforme e in perenne trasformazione della sua interlocutrice. Spiega infatti: «Ce complément s'est voulu "romanesque" et historien, bien sûr. Mais aussi "fantaisiste", c'est à dire attentif à la rêverie qui touche au secret de l'être, sensible à la caresse de la poésie, à l'esprit de la musique qui s'insinue partout» (p. 7).

Adottando vari punti di vista, osservando cioè l'opera della Djébar attraverso i filtri della poetica, della storia, dell'antropologia e della psicoanalisi, Beïda Chikhi ne compone un ricco e completo prospetto generale pur evitando di focalizzare eccessivamente l'attenzione sui dettagli di questo o quel romanzo.

Articolato in quattro parti incorniciate da introduzioni e da documenti in appendice, il suo denso studio è ricco di efficaci rimandi che mirano a creare un dialogo con alcuni testi fondanti della tradizione maghrebina, quali *Les mille et une nuit*, i romanzi di Kateb Yacine o, ancora, gli hadith della tradizione coranica.

La prima parte, *L'Histoire au cœur du romanesque*, entra nel vivo di una tematica cara ad Assia Djébar: la questione della Storia, che attraversa trasversalmente gran parte delle opere dell'esordio e trova la sua sublimazione ne *L'Amour*, la fantasia (ENAL-J.C.Lattès, Alger-Paris 1985). Nel tentativo di far luce sul ruolo che gli eventi storici hanno assunto nelle sue opere letterarie e cinematografiche, Beïda Chikhi analizza, in questa sezione, il rapporto dell'autrice con la storia algerina, e mostra come la sfida che Assia Djébar si propone nel tragitto della sua creazione artistica sia di riconfigurare, per quanto possibile, lo status dell'Algeria post-coloniale; di interrogare il presente reintegrando le storie "rimosse" dalla narrazione istituzionale, di dare ascolto alle vittime della violenza materiale e culturale; in altre parole, di prestare la voce a coloro che hanno occupato gli spazi interstiziali prodotti dalla colonizzazione.

Analizzando il modo in cui Assia Djébar torna alle fonti storiche in cerca di risposte che non tardano ad arrivare, e che prenderanno man mano corpo nei romanzi seguenti, Beïda Chikhi sottolinea come il racconto storico in sé non invada comunque mai le pagine dei romanzi, né le immagini dei film, e come ciò che viene proposto al lettore siano piuttosto l'elaborazione so-

ciologica della storia e della guerra e le ripercussioni degli eventi sulla società, soprattutto per quanto attiene ai suoi nuclei minimali: individuo/coppia/famiglia.

Beïda Chikhi entra quindi nel vivo della sua interpretazione, cogliendo l'aspetto "eversivo" dell'opera di Assia Djébar nella rielaborazione della storia. È qui che viene da lei affrontata una delle tematiche più importanti presenti nell'opera della Djébar: quella del corpo femminile. Quando l'attenzione slitta sulla donna che si rapporta alla storia, spiega allora la Chikhi, la storia stessa diventa «[...] un seuil d'investigation psychologique» (p. 21) in cui il corpo femminile trova il coraggio di reclamare il suo posto. Quei corpi velati e svelati a seconda delle esigenze dei dominatori di turno si impongono con le loro sagome anonime e presentano il conto delle violenze della guerra. Sempre totalizzante e collettiva, la Storia viene qui circoscritta alla singolarità del soggetto; la sua ampia visuale, che abbraccia comunità intere, si restringe per inquadrare l'individuo. Ciononostante si colora di elementi inattesi, impensabili in una narrazione che si voglia "asettica", serie di descrizioni cronologiche di guerre e conquiste.

Il corpo femminile è, in Assia Djébar, essenzialmente legato al campo semantico della visione, dello sguardo. Potremmo affermare (come suggerisce Ugo Volli nella sua *Apologia del silenzio imperfetto*) che, radicato in un corpo e in un luogo preciso, lo sguardo non può prescindere dai modi percettivi di chi guarda; ha, in un certo senso, un suo "punto di vista", rappresenta il mondo a partire da una precisa prospettiva. E non può che essere contraddetto da sguardi diversi. Non solo l'atto del guardare è quanto di più soggettivo l'uomo possa produrre, ma la sua non-neutralità è accompagnata da un atto di potere insito nella parola stessa. "Guardare" racchiude infatti in sé un altro significato, il quale presuppone una partecipazione emotiva molto più forte dell'accezione comunemente utilizzata: si "guarda" ciò che si vuole custodire, vigilare. È così che il corpo entrato nella storia come portatore di altre storie, trasforma la *fiction* in autobiografia, un'autobiografia che in Assia Djébar non è mai apertamente dichiarata. In tale gioco del velare e del rivelare, Beïda Chikhi individua l'importanza della lingua francese come filtro: «L'espace autobiographique devient un espace paradoxal: d'une part, le corps et ses métaphores transforment inévitablement toute fiction en autobiographie, d'autre part, l'utilisation de la langue française, langue marâtre [...] dissimule plus qu'elle ne découvre [...]» (p. 47).

In un simile accumulato di tensioni, Beïda Chikhi sottolinea il ruolo salvifico dell'esperienza cinematografica: il cinema restituisce alla *fiction* la completezza delle immagini e del suono, inevitabilmente espunti dalla letteratura.

La seconda parte di questo stimolante studio – *Fantaisies* – investiga il rapporto tra l'opera di Assia Djébar e le arti, per rintracciarne le influenze estetiche. In particolar modo, esamina le «dialogue avec les peintres» (par.

2, cap. 1) rinvenendo «le caractère plastique de l'écriture qui produit la magie suggestive» (p. 61), ma anche e soprattutto il grande apporto del registro musicale. Pittura e musica colmano, secondo l'autrice, i vuoti e le fratture del discorso storico, arricchendo e completando il risultato finale. La pittura allena l'occhio della Djébar alla riflessione cinematografica; la musica rianima il sentimento di libertà e riscopre l'andamento ritmico della lingua berbera, radicato nella tradizione del popolo algerino. Il ritmo, in quanto essenza della musica, rientra ampiamente, sotto forma di stile, nei testi della Djébar, la quale «[...] est aussi écrivain-architecte qui éprouve les structures, confectionne des objets linguistiques, et qui, tout en restant profondément ancré dans une esthétique de la représentation, évolue vers une recherche sémiologique et une réflexion sur le processus de création» (p. 14). Secondo Beïda Chikhi, il ritmo nell'opera della Djébar si articola almeno in tre manifestazioni concrete: la polifonia, l'evocazione della trance e il silenzio.

Anche il silenzio, uno dei temi ricorrenti e più studiati dell'opera dell'autrice, è secondo Beïda Chikhi una «[...] ponctuation du temps, – comme le blanc l'est de la structure poétique, le vide, de la pensée philosophique, l'absence, de la théorie psychanalytique, l'ellipse, de la représentation historique, le désert, de la vision géographique – le silence joue, dans les romans d'Assia Djébar, sur tous les tableaux: sonore, optique, scriptural, historique, culturel et esthétique» (p. 71). Per le società come quella algerina femminile, messa duramente alla prova da colonizzazione ed emarginazioni di ogni sorta, il silenzio esprime l'indicibile, il perturbante, ma soprattutto è «[...] une manière d'être au monde de la féminité: "sois et tais-toi"» (p. 72).

Nella terza parte, *Réflexions et méditations*, Beïda Chikhi ricolloca le opere della Djébar in uno schema più ampio, in una rete più complessa di risorse culturali. Gran parte delle riflessioni è incentrata sulle *Mille et une nuits* e sulla protagonista Shéhérazade, di cui Assia Djébar, si sente in qualche modo erede.

La capacità immaginifica e il sapiente dominio della parola fanno di Shéhérazade una figura emblematica, portatrice di un messaggio positivo. Rovesciando l'ordine patriarcale, l'eroina vince infatti la battaglia contro la morte e nello stesso tempo contro il silenzio.

Assia Djébar, secondo Beïda Chikhi, si appropria della figura di Shéhérazade senza alterarla, interroga la sua potenza narrativa, ma si interessa soprattutto all'alter ego del personaggio, quel doppio che rimane nascosto sotto il letto matrimoniale: sua sorella Dinarzade. È su quest'ombra – quasi un fantasma – che la Djébar tratteggia i caratteri di alcuni personaggi. Eco dell'identità di Shéhérazade, Dinarzade diventa il simbolo della sorellanza, tanto determinante nella società algerina «[...] la femme ne peut trouver son énergie transformatrice qu'en mettant en partage son propre désir et en devenant porteuse de significations. [...] Aimer, raconter, veil-

ler sur l'autre; imaginer en même temps le supplice renouvelé de Shéhérazade si l'ombre-sœur renonçait à veiller, à aimer, et à raconter à son tour» (p. 87).

Beïda Chikhi indaga inoltre nei meccanismi di analisi adoperati dalla Djébar in *Loin de Médine* per comprendere il ruolo della donna islamica nell'ambito della propria religione. Tornando alle fonti storiche, esamina i destini delle donne che gravitarono intorno alla figura di Maometto, e lo fa cercando di comprendere come si sia potuto giungere all'integralismo misogino.

*Les territoires de la langue*, quarta e ultima parte del volume di Beïda Chikhi, esplora infine la lingua djébariana, e mostra come il rapporto intrattenuto da Assia Djébar con il medium linguistico la accomuni ad altri autori algerini francofoni, un rapporto in cui la tensione tra il dovere di dire la verità storica e lo slancio verso la creazione artistica raggiunge la sua massima espressione. Questo conflitto, secondo Beïda Chikhi, non è risolvibile solo attraverso la letteratura. «Chez Djébar cette [...] tension nourrit le rêve d'un retour au "vrai cinéma algérien", à un "cinéma de la renaissance"» (p. 117).

La lingua francese scritta accoglie nei propri anfratti – prodotti dalla traduzione culturale – le metafore del corpo femminile soffocato dalla società maschilista integralista. Lingua neutra agli esordi, la francofonia diventa un filtro posto tra l'autobiografia e il lettore, ma anche un ricco “contenitore” di residui di oralità. Scrittura straniera, lingua matrigna, ma in fin dei conti benevola, il francese di Assia Djébar è da considerarsi piuttosto una “franco-grafia” nella quale l'autrice registra e sfida l'evanescenza dell'oralità e attraverso la quale affida la sua eredità letteraria a una più ampia collettività.

Fondamentale è, dunque, lo spunto critico qui colto da Beïda Chikhi, che confronta la lingua della narrativa djébariana con quella dell'oralità berbera, confronto in cui: «[...] se dessine une nouvelle configuration complexe, où oralité et écriture se déterminent mutuellement, sans se contester» (p. 129).

Il berbero, come linguaggio perduto nel corso dei secoli e poi riaffermato sulle labbra delle donne Tuareg del deserto, acuisce, con la sua mistica partecipatoria, il sentimento di appartenenza e conferisce la dignità storica alle immagini evocate dall'autrice.

Per questo le opere di Assia Djébar non possono essere estrapolate dal proprio contesto storico-sociale, loro naturale interlocutore: i testi dialogano con la Storia producendo un arricchimento reciproco. Estremamente legata alla terra natia stravolta dagli eventi dell'ultimo secolo, l'opera dell'autrice di *Cherchell* è un esempio eccellente dell'estetica della “resistenza”, vale a dire della reazione artistica agli eventi storici e a qualsiasi forma di egemonia.

A lettura ultimata, l'intento chiaramente enunciato da Beïda Chikhi nell'*avant-propos* del saggio sembra quindi essere perfettamente rispettato: lo sforzo critico, in questo caso, non è atto semplicemente a interpretare, ma ricalca le orme stilistiche dell'autrice arricchendosi della materia trattata. Il risultato raggiunto è un quadro completo e poetico di sguardi sull'opera.

MENA MAROTTA

Juan Goytisolo, *Contra las sagradas formas*, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, Barcelona 2007, 308 pp.

Esiste un filo conduttore nella vasta produzione letteraria di Juan Goytisolo (Barcellona, 1931): la sua profonda avversione verso i valori essenziali ed immutabili delle culture, la caratterizzazione psicologica astratta e atemporale, le «sacre forme» su cui si costruiscono identità impermeabili.

Tale sentimento di ostilità affonda le proprie radici nelle esperienze autobiografiche dello scrittore; la forte esigenza di sottrarsi al monolitismo della dittatura franchista portò, infatti, il giovane Goytisolo ad abbandonare la Spagna nel 1956. A partire da quella data, in cui l'autore si dichiarò esule volontario, egli avrebbe fatto della migrazione una costante della propria vita.

Gli anni della lontananza dalla terra natale sono quelli di una scoperta importante: una data cultura tradisce la propria relatività se osservata alla luce di altri valori. Quelli attraverso i quali il gruppo di appartenenza misura il mondo, infatti, non sono universali. Il contatto con altre realtà, in un'epoca in cui la Spagna costituiva una società compatta, avrebbe perciò rappresentato – e tuttora rappresenta per Goytisolo – una fonte di ricchezza paragonabile solo a quella letteraria: le preferenze estetiche, le preoccupazioni etiche, le posizioni politiche si sono delineate parallelamente al “nomadismo” dell'autore, tra spazi e culture.

Raccolta di alcuni tra i più recenti saggi ed articoli giornalistici, *Contra las sagradas formas*, è l'ultima conferma letteraria – dal titolo emblematico – dello sguardo ibrido che Goytisolo rivolge al mondo. È un testo che vive un rapporto di osmosi con l'intera produzione narrativa dello scrittore spagnolo, ma che stimola considerazioni di ampio respiro, non necessariamente collegate ad un discorso solo letterario. È un invito allo studio delle radici della civiltà iberica e della storia dell'umanità, una riflessione sulla società occidentale, sulle migrazioni degli uomini e dell'arte, aldilà dei rigidi confini nazionali.

Il discorso sulla dimensione letteraria, com'è ovvio, pure è presente. Tuttavia esso, più che avulsa dissertazione sul romanzo, diventa un'esaltazione della scrittura, intesa come voce alternativa alle norme stabilite dalla storia ufficiale o, più grave ancora, dal mercato editoriale.

Non c'è furia distruttiva nelle pagine del testo, bensì la necessità di porre domande, insinuare dubbi. Un intento che Goytisolo persegue attraverso il ribaltamento del mito, di tutto ciò che, invecchiando, si sedimenta sulla pelle dell'uomo e lo atrofizza, lo pietrifica, lo falsifica. Questa è la costante dell'opera.

In un'ampia sezione del libro, l'autore lavora su un'immagine dell'arabo e dell'ebreo sefardita completamente opposta a quella avvalorata della storiografia ufficiale. Sposa le tesi di Américo Castro e riflette sull'importanza

della presenza araba ed ebraica nella Spagna medievale. L'esistenza di tali gruppi sul suolo iberico rappresenta, nell'opinione di Goytisolo, fonte di estrema ricchezza nella formazione dell'identità peninsulare: «la originalidad de la cultura española estriba precisamente en el hecho de ser producto de un vasto crisol de aportaciones e influencias romano-visigóticas y semitas y no a razones esencialistas como raza, temperamento, idiosincrasia [l'originalità della cultura spagnola si basa proprio sul fatto di essere frutto di un vasto crogiolo di apporti e influenze romano-visigote e semite e non di ragioni essenzialiste come razza, temperamento, specificità]» (p. 48).

L'autore riconosce tracce di tali culture nella produzione letteraria del celeberrimo Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, autore del *Libro de buen amor* o nella scrittura del maiorchino Ramón Llull, «mediterráneo de las dos orillas [mediterraneo delle due rive]» (p. 180), figure a cui sono dedicati numerosi riferimenti nelle pagine del volume. Ma l'ibridismo culturale è presente anche nell'architettura *mudéjar*, insieme di stile romanico, gotico ed arabo, la stessa feconda mescolanza di elementi artistici che avrebbe estremamente influenzato la vena creativa di Antoni Gaudí. In ugual modo, la lingua castigliana, che al suo interno registra un numero elevato di lemmi arabi, è specchio di un'antica osmosi tra gruppi diversi.

Su un punto Goytisolo pare voler porre l'accento, attento com'è a non trasmettere immagini falsamente idilliache: la Spagna medievale non fu un paradiso interculturale. La convivenza tra ebrei, musulmani e cristiani, tanto in Al-Andalus come nei regni al nord della penisola iberica, alternò periodi di relativa tolleranza con altri di guerre e persecuzioni. L'interpretazione negativa dell'arabo e dell'ebreo fu un fenomeno che trovò appoggio nell'affermazione del culto di Santiago, ma tali raffigurazioni ostili dell'*altro* – in quanto nemico dell'identità cristiana – nascevano in un momento storico in cui la ridefinizione del ruolo politico e istituzionale della monarchia castigliana si rifletteva in una ricerca di radici unificanti, così come nella presa di possesso del territorio iberico attraverso la rete del pellegrinaggio.

Pretendere una valorizzazione della pluralità culturale da parte della sensibilità dell'epoca apparirebbe senz'altro anacronistico. Tuttavia, quello che risulta sconcertante, agli occhi di Goytisolo, è la constatazione di quanto l'odierna identità occidentale si senta ancora minacciata da tale mescolanza. Le nostre sono società contratte, ripiegate su sé stesse, sono spazi in cui è permessa la libera circolazione delle merci, ma non quella delle persone.

Eppure, nell'opinione dell'autore, l'identità europea è destinata a ridefinirsi: lentamente ed inesorabilmente, essa inizia ad essere espressione delle molteplici influenze che già la pervadono e ne trasformano i tratti. I flussi migratori – e la conseguente «polinización» delle culture – sono fenomeni che non si possono controllare. «Las culturas son permeables y se fecundan mutuamente por ósmosis: se suman, no se restan; no se destruyen sino

en parte y en parte se complementan [Le culture sono permeabili e si fecondano reciprocamente attraverso un processo di osmosi: si sommano, non si sottraggono; non si distruggono se non in parte ed in parte si completano]» (p. 221).

Tuttavia, la «polinización» a cui lo scrittore fa frequentemente cenno nelle pagine del libro, non riguarda solo gli spazi geopolitici nei quali si muovono gli uomini, ma si spinge fino al territorio impalpabile della letteratura. Questa metaforica impollinazione è, secondo Goytisolo, magistralmente espressa nella scrittura di Cervantes, colui che più di tutti riesce a condurre il lettore nel «territorio de la duda. Las semillas y esporas de la invención novelesca circulan libremente [...] de un autor a otro, de un continente a otro, sin someterse a los heraldos del nacionalismo patriótico ni a los cuadros sinópticos de los abanderados de la incompetencia y miopía artística [territorio del dubbio. I semi e le spore dell'invenzione narrativa circolano liberamente [...] da un autore all'altro, da un continente all'altro, senza sottomettersi agli araldi del nazionalismo patriottico né ai quadri sinottici dei portabandiera dell'incompetenza e della miopia artistica]» (p. 124). Ma se la letteratura è una forma d'arte che deve ricreare la polifonia cui finora si è fatto riferimento, allora essa non può limitarsi unicamente alla sua espressione scritta. Così come nella produzione cervantina, anche nella tradizione orale tramandata dagli *balaiquí*, i cantastorie di Marrakech, nella piazza di Jama'a el-Fnaa, i racconti si intrecciano in una polidiscorsività bachtiniana e le voci si mescolano in una «autoría múltiple y difusa, [una] disolución de la autoridad» (*ibid.*) [paternità molteplice e diffusa, dissoluzione dell'autorità].

La letteratura, anche nella sua espressione orale – a volte superficialmente definita “terzomondista” dalle società alfabetizzate – è una forma di cultura che contribuisce a destare la coscienza degli individui. «Quizás nunca los hombres han sido a la vez tan instruidos y no obstante tan ignorantes, tan preocupados por los fines sin tener un objetivo claro, tan desilusionados y totalmente víctimas de la ilusión [Forse gli uomini non sono mai stati così tanto istruiti e, allo stesso tempo, tanto ignoranti, così preoccupati per i fini da raggiungere senza avere un obiettivo chiaro, così disillusi e totalmente vittime dell'illusione]» (p. 288): queste le parole di W. M. Urban, che Goytisolo condivide e che preannunciano la chiusura del volume.

Un testo che lotta «contra el anquilosamiento» delle coscienze e che, a coloro che si sentano «rebeldes al culto reverencial a las Sagradas Formas [ribelli al culto reverenziale delle Sacre Forme]» (p. 8), offre una chiave di lettura dei nostri tempi.

PAOLA CHIARA SANTORO

Lisa Hopkins, *Screen Adaptations. Shakespeare's The Tempest. The relationship between Text and Film*, Methuen Drama, London 2008, 224 pp.

There are, of course, motifs and sections in many novels and plays that could serve as the basis for an authentic film, but the producers make no effort to disassemble the literary originals into their cinematically usable elements in order to then build something new out of them. Instead they translate the original work scene for scene, changing only the story line (if they change anything at all) to please the audience. The resulting film is thus the uninterrupted illustration of a text foreign to it, whereas the film itself ought to be the text that is read.

Siegfried Kracauer

Thus Kracauer in *Film 1928*<sup>1</sup> already recognised the contentious relationship between film and literature and gestured towards the particular problems of production and aesthetics that surround the literary adaptation.

In the last several years a proliferation of books has witnessed the growing interest in those problems and debates related to the film adaptation of literary works.

Lisa Hopkins's *Screen adaptations: Shakespeare's The Tempest*, as suggested by its title, turns its focus on one of the most frequently adapted of Shakespeare's plays: *The Tempest*. Not only Hopkins narrows her interest only on one *source text*, but she also decides to consider just mainstream filmic adaptations of the Bard's *romance*. One could think, then, that the contentious relationship between film and literature, as highlighted by Kracauer, can be more easily approached this way, but Hopkins's book demonstrates that even a case-study book like hers also demands a very accurate analysis and a wide range of different questions and perspectives.

In the first section, the author presents a quick, but consistent view of *The Tempest*'s sources, citing, among others, Strachey's famous account of the wreck of the *Sea Venture*<sup>2</sup>, Virgil and Homer. Then Hopkins brings into focus the play's setting and characters: it's just from this point that the reader can realise that the author's perspective is a feminist, political one, paying her attention especially on the way the female body, in particular Miranda's, is represented, or the way Prospero's daughter interacts with the other characters. In fact, Hopkins goes on underlying Miranda's vulnerability in the play, as both the colonized female native and the subject of her authoritative father. Shakespeare's Prospero, she concludes, is the symbol of power as a social and political preference has habitually glossed: the king is the natural ruler, white and male, as Ania Loomba suggests<sup>3</sup>.

Setting is another central topic, in literary as well as in film studies of *The Tempest*: since the island mirrors the isolation of the characters, it represents a disputed territory for all the directors who choose to film the play. This is also the reason why they have often resolved to shoot their *Tempests* in the most improbable locations. Along with the setting, the timeframe and the choice of the genre are the other tricky issues Hopkins recognises for filmic adaptations.

The introduction to the second section opens with the history of the screen adaptations of *The Tempest* that notoriously starts with Percy Stow's 12-minute silent version. Hopkins focuses only on three of these adaptations, which are considered the most popular ones: Fred M. Wilcox's *Forbidden Planet* (1956), Derek Jarman's *The Tempest* (1979) and Peter Greenaway's *Prospero's Books* (1991). Before moving to their detailed analysis, we are offered a brief description of other "alternative", not really "straight" adaptations of Shakespeare's romance: among them, the animated version of the play in *The Animated Tales* (1992), Mazursky's *The Tempest* (1982), Disney's *Pocahontas* (1995) and Jack Bender's PG-rated-made-for-TV version (1998). Despite Hopkins's aim at giving here only a panoramic view of further adaptations of *The Tempest*, it seems she loses her goal for a while, when she gives a quite long and detailed description of Bender's version. Hopkins's deep analysis of Bender's *Tempest* leads us to think it can rightly be added to the author's "favourite list", but the reason why Hopkins has not included it among the adaptations the book focuses on needs to be found "in the marketplace": Bender's film is not as popular as Greenaway's, so "it doesn't sell" or, we should rather say, it doesn't catch the reader's attention. This can be a case in point for discussion about the influence of economic and commercial reasons behind many decisions of directors, editors and writers for appropriating Shakespeare's "cultural capital".

Lisa Hopkins starts the second section with the analysis of Wilcox's *Forbidden Planet* (1956), a sci-fi American movie that many critics have been reluctant to consider an adaptation of *The Tempest*. But Hopkins is good at showing the creative way in which Wilcox manipulates Shakespeare's play, supplying at the same time a specifically American framework. Robby the robot, for instance, a sci-fi version of Ariel and, to some extent, of Caliban, is a clear reference to the 1950s American women's condition, stressing the man's mastery on women and machines. What is more important is that Caliban finally coincides with Morbius/Prospero's Id monster, thus letting the post-colonial discourse aside in favour of the psychoanalytical approach. For this reason, according to Hopkins, *Forbidden Planet* is an adaptation in the truest sense, tapping directly into some of the very concerns of its original, the mind-state of the island, for example, or even of the whole play.

There follows the analysis of Derek Jarman's adaptation of *The Tempest* with Hopkins immediately informing her readers of the (mis-) relationship of this film with Greenaway's *Prospero's Books*. Both the directors, in fact, thought to cast Gielgud as their Prospero and, what is more interesting, Jarman originally planned to make Prospero/Gielgud play all the parts, which then was realized in *Prospero's Books*. Hopkins keeps on trying to discern other features the two films share: water motif, nakedness, use of mirrors, yet recognising, quoting Douglas Lanier, that while "Jarman interrogates content, Greenaway form"<sup>4</sup>. However, Hopkins's opinion is categorical when unfairly claiming that in Jarman's film there is no fun, no humour: anyone familiar with the peculiar history of Jarman's shooting of *The Tempest* knows about the perpetual partying and chaotic entertainments enjoyed by the director and his "community" – the troupe and all the actors – that characterised the atmosphere on set. Indeed, as Jarman reports in *Dancing Ledge*<sup>5</sup>, they enjoyed all the time they spent in Stoneleigh Abbey, where this *Tempest* was entirely shot, giving the film a general sense of fun, especially recognisable in Jarman's version of the masque scene.

Finally, Hopkins turns to Greenaway's *Prospero's Books*; she underlines, of course, the extreme visuality of this adaptation, blurring constantly the distinction between words, hand written as well as printed, and images. It's particularly interesting here the way Hopkins goes back to the analysis of women's characters, underlying Greenaway's inclination to marginalise them: even a non-white man (referring to Claribel's husband's interpreter), it seems to her, ranks higher than a woman (Miranda). The only perspective we can see, she suggests, is Prospero's, and all the other characters are merely supporting actors in that story.

In the conclusion, the author tries to sum up the main problems any filmic adaptation of *The Tempest* may come across: the way they can render the magic of the play, the order of the events, the use of music, so central in the play, the choice of a genre for the film, just to quote some. Above all, Hopkins complains about the fact that all the adaptations she has mentioned concur in not finding Miranda a particularly interesting character. None of them, she ends up, can be considered a definitive version of *The Tempest*, hence a definitive one still lies in the future. A doubt soon comes out from the last assertion: can a "definitive version" ever really exist? What I can agree with, though, is that, as Hopkins posits, *The Tempest* proves to be a play which is in many ways readily amenable to adapt, but then, the author concludes, she surely votes to *Forbidden Planet*. "De gustibus non disputandum est".

*Screen adaptations: Shakespeare's The Tempest* presents an uneven structure, but all the sections are sufficiently bold in their framing of an issue to stimulate further thought. This will be an essential book for readers – even

for those new to the field – interested in the theory and practice of film adaptation of Shakespeare’s plays. Although Hopkins doesn’t add anything really new to the history of *The Tempest* on screen, her book will surely serve to stimulate further discussion in the field of literary adaptations and film studies.

MARIA IZZO

### Note

1. S. Kracauer, T. Y. Levin (ed.). *The Mass Ornament: Weimar essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005.
2. W. Strachey, *A True Reportory of the Wracke, and Redemption of Sir Thomas Gates Knight*, published by Samuel Purchas, 1625.
3. A. Loomba, *Gender, Race, Renaissance Drama*, Manchester University Press, Manchester 1989, p. 152.
4. D. Lanier, *Drowning the Book: Prospero’s Books and the Textual Shakespeare*, in *Shakespeare on Film: Contemporary Critical Essays*, edited by R. Shaughnessy, Palgrave, Basingstoke 1998, p. 182.
5. D. Jarman, *Dancing Ledge*, edited by Shaun Allen Quartet Books, London 1984.

Paul Skandera (ed.), *Phraseology and Culture in English*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 2007, 511<sup>1</sup> pp.

Lo studio della fraseologia e del linguaggio formulaico rappresenta un campo di analisi molto esteso e piuttosto impervio. Diverse, infatti, sono le prospettive di analisi, ma è forse proprio questa diversità a far sì che i fenomeni osservati siano interessanti per la comprensione linguistica.

Il volume *Phraseology and Culture in English* esplora la dimensione culturale del linguaggio convenzionale in una vasta gamma di combinazioni lessicali, precostituite o semi-precostituite, peculiari della lingua inglese. Si tratta della prima pubblicazione di simile ampiezza interamente dedicata all'argomento.

Il prologo di Andrew Pawley (pp. 3-45) introduce molto bene le tematiche affrontate nelle quattro sezioni in cui si suddivide il volume. Pawley traccia le linee dell'evoluzione dello studio del linguaggio formulaico, distinguendo ben nove aree di ricerca in cui sono stati compiuti significativi progressi nell'ultimo quarantennio: studi letterari, studi sul folklore, antropologia sociale, neurologia, psicologia sperimentale, psicologia educativa, microsociologia, insegnamento dell'inglese come lingua straniera e lessicografia. D'altro canto, Pawley fa notare come numerosi quesiti di ricerca rimangano ancora aperti, in particolare quelli di ordine tassonomico e descrittivo inerenti a problemi di competenza linguistica e che si potrebbero riassumere nella domanda: come stabilire quando, a chi e che cosa dire nelle diverse situazioni comunicative?

La prima sezione del volume, *Focus on particular lexemes* (pp. 49-177) è dedicata a singoli lessemi e loro collocazione semantica. Nel suo contributo Anna Wierzbicka, contestando i dubbi di John Sinclair<sup>2</sup> sulla possibilità di identificare significati culturali nelle parole d'uso frequente, dimostra come l'espressione *reasonably well* sia invece portatrice di un valore centrale alla cultura anglosassone: l'ideale della moderazione, del «not wanting too much» (p. 70), che affonda le sue radici storiche nell'empirismo lockiano. Non sarà un caso, fa notare l'autrice, se in inglese è possibile dire *reasonably well* ma non *reasonably very well* e tanto meno *reasonably badly*.

Il saggio successivo, di Bert Peeter, offre uno studio della parola *weekend* nell'inglese australiano, dimostrando come questa assurga allo status di vera e propria «cultural key word» (p. 102). Peeter descrive in dettaglio le diverse espressioni precostruite che sembrano affrescare l'atteggiamento tipicamente australiano verso il weekend. Tra queste, l'emblematico titolo di un libro del 1978 sulla vita sociale australiana *The Land of the Long Weekend*, la polisemia che caratterizza la parola *weekender* nei dizionari australiani, o ancora il perdurante significato nella cultura popolare di un successo discografico del 1966 dal titolo *Friday on my mind*. Per concludere,

Peeter analizza le implicazioni socio-culturali dell'espressione, tipicamente australiana, *Mondayitis* che indica "quel" sentimento del lunedì mattina di cui sembrano "soffrire" gli australiani, da cui deriva quella loro certa parsimonia nel rispondere al tipico saluto australiano d'inizio settimana *How was your weekend?*

Attraverso l'analisi di corpora di inglese britannico e americano, Monika Bednarek e Wolfram Bublitz esplorano nel contributo successivo l'uso formulaico dell'atto linguistico direttivo *enjoy!* in testi promozionali e pubblicitari. Gli autori evidenziano in particolare come il carattere convenzionale dell'espressione *enjoy!* fa sì che l'idea del divertimento sia frequentemente associata al consumismo occidentale e considerata fondamentale per la cultura anglosassone.

A concludere la prima sezione è il contributo di Doris Schönefeld, che propone un'analisi contrastiva delle collocazioni del termine inglese *hot*, del tedesco *heiss* e del russo *gorjachij*. Al di là del senso comune associato all'idea di calore, l'autrice dimostra come le diverse concettualizzazioni metaforiche dei singoli termini nelle diverse comunità linguistiche ricadano sotto modelli culturalmente specifici.

Nella seconda sezione, *Focus on types of idioms* (pp. 181-272), la convenzionalità linguistica viene analizzata nelle combinazioni lessicali quali proverbi, modi di dire, similitudini.

Charles Clay Doyle presenta osservazioni storiche su proverbi e modi di dire, tipici esempi di formule che l'autore definisce «fixed superlexical locutions» (p. 181). Per il loro essere profondamente radicate nella cultura di una comunità, tali formule offrono spunti interessanti per l'analisi di eventi sociali e comportamenti umani. Doyle prende in considerazione diverse raccolte di proverbi inglesi compilate sin dal sedicesimo secolo e fa notare come queste "locuzioni sovralessicali fisse", prima di diventare radicate nella collettività, siano state prodotte da un gruppo sociale ristretto. A sottolineare questo rapporto dialettico tra psicolinguistica e sociolinguistica, l'autore analizza anche una serie di proverbi *gendered* di uso corrente, interpretando alcuni modi di dire denigratori delle donne nei confronti degli uomini come un riflesso dei recenti cambiamenti sociali nei rapporti tra i due sessi.

Nel contributo successivo Wolfgang Mieder analizza i proverbi americani come *cultural signes* rappresentativi del classico punto di vista *yankee* sul mondo e sulla vita. Se da un lato Mieder sottolinea quanto sia difficile parlare di proverbi *degli* Stati Uniti, terra di immigrazione, dall'altro fa notare come Benjamin Franklin prima e Ralph Waldo Emerson poi si siano fatti promotori della cultura del proverbio quale depositaria della saggezza popolare, riunificando così un patrimonio di conoscenze che ha giocato un ruolo rilevante nella costruzione di una identità del New England.

Proprio come i proverbi americani, le similitudini nell'inglese australiano sono esaminate nella loro forza retorica e pragmatica nel saggio di Pam Peters. L'autrice mostra il valore socialmente riconosciuto di queste formule, depositarie di un modo di affrontare le vicissitudini della vita con umorismo e verve che è tipico dell'ethos australiano.

Lo studio di due *modality clusters* – *might just* e *could possibly* – in un corpus di inglese parlato e la loro rilevanza per la ricerca della *politeness* e della *indirectness* nelle conversazioni è oggetto del saggio di Svenja Adolphs. L'autrice fa notare come le due combinazioni lessicali presentino significati opposti a quelli veicolati dalle loro parti prese singolarmente (*might – just – could – possibly*). Tali osservazioni dimostrano ulteriormente che lo studio della modalità nella lingua inglese non si limita alla classificazione di “modelli” di espressioni modali, ma esplora i riveli meccanismi cognitivi e le motivazioni che sottendono la scelta del parlante.

La terza sezione, *Focus on use-related varieties: Registers* (275-349), esamina l'uso delle formule convenzionali nei linguaggi specialistici.

Melina Magdalena e Peter Mühlhäusler fanno un'analisi del cosiddetto *ecospeak* o *greenspeak*, evidenziandone le peculiarità, in particolare l'emergenza di nuove unità plurilessicali, l'abbreviazione di parole quando queste acquistano nel tempo una connotazione emotiva o centrale al discorso – ad esempio *eco* utilizzato come suffisso nei composti invece di *ecological* –, nonché l'uso diffuso di frasi “accattivanti” come *Think globally, act locally*, e giochi di parole provocatori come *malestream thinking* invece di *mainstream thinking*.

Nel contributo successivo Andrea Gerbig e Angela Shek analizzano in prospettiva diacronica l'uso della fraseologia nel linguaggio turistico nell'ultimo quarantennio, in particolare le diverse collocazioni semantiche dei termini *tourist*, *tourism*, *travel* e *package holiday*. Ciò che emerge è come l'idea dello spostamento umano nelle sue diverse forme sia cambiata nel tempo nell'immaginario collettivo europeo e britannico in particolare.

L'evoluzione del linguaggio formulaico è il focus anche del saggio di Karin Aijmer, che analizza la progressiva convenzionalizzazione dei messaggi lasciati nelle segreterie telefoniche. Significativamente, i dati degli anni settanta rivelano negli utenti dello strumento in oggetto un certo grado di incertezza e imbarazzo, quindi l'impiego di una fraseologia tipica della scrittura di lettere o della comunicazione *face to face*. I dati degli anni novanta, invece, rivelano una consolidata dimestichezza con l'utilizzo di una segreteria telefonica, dimostrata dall'uso di messaggi *ad hoc*, quindi di formule funzionalmente efficienti adatte all'obiettivo comunicativo specifico: quello di “parlare” con qualcuno che presumibilmente non è dall'altra parte del telefono.

Oggetto dei contributi della quarta e ultima sezione, *Focus on user-related varieties: Dialects and ethnolects* (pp. 353-468) è la dialettologia.

Daniel Schreier analizza il rapporto identità-alterità nella comunità insulare di Tristan de Cunha, discutendo il valore simbolico e il significato sociale della formula di saluto locale *how you is?* È noto che, per il loro uso frequente e rituale, le formule di saluto sono indicative non soltanto di diverse varietà regionali, ma anche di diversi gradi di formalità del contesto della situazione comunicativa. Nello specifico, Schreier osserva come le diverse generazioni di isolani reagiscano in modo dissimile all'utilizzo della loro formula di saluto da parte di estranei alla comunità, in particolare come siano i membri più giovani a mal tollerarlo. Questo dimostrerebbe, secondo l'autore, una evoluzione nel grado di consapevolezza linguistica, probabilmente legato alle conseguenze che i cambiamenti nella vita sociale hanno avuto sul dialetto locale.

Il contributo di Ian G. Malcolm e Farzad Sharifian è dedicato all'inglese aborigeno, in particolare alla dimostrazione di come, data la presenza di un numero rilevante di unità plurilessicali, questo sia profondamente diverso dall'inglese australiano e da altre varietà "standard". Sembra che la comunità aborigena si sia appropriata della lingua inglese in modo selettivo, mantenendo così la propria maniera di relazionarsi al mondo esterno.

Anche Hans-Georg Wolf e Frank Polzenhagen pongono l'accento su questa "plasticità" della lingua inglese, spostando l'attenzione su alcune varietà africane, in cui gli autori notano una diversa collocazione semantica di alcune parole chiave rispetto all'inglese britannico.

Nell'ultimo saggio del volume, Christian Mair presenta la fraseologia come «the blind spot» (p. 437), il punto cieco della variazione linguistica. Sulle orme di Halliday<sup>3</sup>, lo studio di Mair conferma l'importanza dei *collocational patterns* nello studio della varietà, in particolare delle varietà scritte dell'inglese, dove la variabilità fonetica non è riconoscibile. L'autore propone inoltre un approccio esplorativo *web-based* per un'analisi contrastiva delle collocazioni semantiche in alcune varietà dell'inglese.

Nel ripercorrere in maniera critica le diverse direzioni di analisi sviluppate nei singoli contributi, l'epilogo di Penny Lee offre un valore aggiunto al volume che, per la molteplicità degli approcci e le diverse prospettive di analisi suggerite, offre stimolanti input nel rapporto tra fraseologia inglese e cultura, ponendo le basi per successive ricerche.

PAOLA ATTOLINO

### Note

1. Questa recensione è originariamente apparsa in lingua inglese in *The Linguist List*: <http://linguistlist.org/pubs/reviews/getreview.cfm?SubID=176854>.

2. J. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford University Press, Oxford 1991.

3. Halliday M. A. K., *Written Language, Standard Language, Global Language*, in "World Englishes", 22, 2003, pp. 405-18.

Yoko, Tawada, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, KonkursbuchVerlag, Tübingen 2007, 156 pp.

*Sprachpolizei und Spielpolyglotte* (Polizia linguistica e poliglotta in gioco) è il titolo dell'ultima pubblicazione di Tawada Yoko, nata a Tokyo nel 1960 e trasferitasi in Europa, ad Amburgo, nel 1982.

Si tratta di una raccolta che comprende 13 scritti tra racconti e saggi letterari<sup>1</sup> a creare un testo che, come afferma il titolo, gioca con la parola, la interroga, disegna e cancella confini, sia geografici che di senso.

Il primo saggio-racconto di questa raccolta *Salvia in Berlin* ci fornisce le coordinate geografiche dell'autrice che attualmente vive a Berlino, ma grazie ai «giochi da poliglotta» riesce a portare il lettore a «Bahnhof Nirgendzoo», dove il gioco linguistico si lega alla parole *nirgendwo/ da nessuna parte* che diventa appunto *nirgendzoo*, mentre nella realtà la stazione in questione è quella di *Tiergarten* che in tedesco significa appunto zoo. Questo serve per dare un'idea della cifra stilistica della scrittura della Tawada che diverte e si diverte a spostare il senso e a confondere gli spazi. Nel secondo saggio *An der Spree* la scrittrice fornisce delle coordinate spaziali precise. Siamo *Sulla Spree*, lungo le rive del fiume che attraversa Berlino. Qui incontra un poliziotto che scambiandola per turista vorrebbe proteggerla ma la scrittrice risponde che non è una turista ma non riesce a trovare una parola per definire la sua condizione: «Uno, che ha un passaporto americano, è americano, ma uno che ha un passaporto europeo non è necessariamente un europeo» (p. 14). Già in Saalfeld (1999)<sup>2</sup> la scrittrice si chiedeva *Dove inizia l'Europa?*, andando così a svelare la fragilità dei confini politicamente costruiti, rispetto alla fluidità degli elementi naturali come le nuvole e i fiumi che superano gli orizzonti segnati, e rispetto all'azione della traduzione che trasporta immagini e significati da una cultura all'altra. Basta un "nulla" per portare la scrittrice da Berlino in India così come quando vede il simbolo dello zero e inizia ad interrogarsi sulle origini di questo segno. Il saggio che dà il titolo alla raccolta, *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, è dedicato a Ernst Jandl, autore austriaco che a sua volta ha legato la sua scrittura al gioco tra forma e contenuto. In questo racconto la scrittrice sembra costruire una sorta di dialogo con le opere dell'autore, prendendo spunto o sviluppando le sue intuizioni giocose. Tawada Yoko infatti è solita giocare con i segni, e con la percezione iconografica dell'alfabeto latino. Uno sguardo iconografico che dalla lingua giapponese viene "trasportato" per guardare l'alfabeto latino, e viceversa, ed è per la scrittrice uno strumento ermeneutico che le dà la possibilità di scoprire nuovi sensi nelle parole, legati alla percezione visuale delle parole e alla loro traduzione in ideogrammi. Come si vede chiaramente nei saggi dedicati alle traduzioni delle poesie di Paul Celan, dove gli ideogrammi giapponesi usati per tradurre Celan diventano una chiave interpre-

tativa delle poesie, fanno “fiorire” nuovi nessi. In *Rabbi Löw und die 27 Punkte* (*Rabbi Löw e i 27 punti*) ad esempio, la scrittrice nota che nella traduzione giapponese della poesia di Celan *Leuchten* (tratta da *Von Schwellen zu Schwellen*, 1955)<sup>3</sup> invece dei 10 segni di interpunzione dell’originale ne sono stati tradotti 30. In fondo «i segni di interpunzione sono corpi estranei sia per la scrittura fonetica che per quella ideografica» (p. 39). Questa discrepanza le fa scoprire la traduzione dei nomi in cifre come movimento centrale della poetica celaniana.

In *Die Krone aus Gras. Zu Paul Celans “Die Niemandrose”* (La corona d’erba. Su *La rosa di nessuno* di Paul Celan), descrive il procedimento di traduzione indicandolo come una «traduzione con gli occhi». Sarà bene ricordare che Yoko Tawada ha studiato scienze della letteratura sia a Tokyo che ad Amburgo e nel 1998 ha tenuto il ciclo di lezioni di poetica presso l’Università di Tübingen<sup>4</sup>. Quelli che l’autrice stessa quindi definisce “giochi” sono invece indagini che vanno a toccare delle tematiche centrali nelle teorie della traduzione. La «traduzione con gli occhi» le permette di *vedere* nei versi di Else Lasker-Schüler un canto blues, *Zu Else Lasker-Schüblers “Mein blues Klavier”* (*Il mio pianoforte blu* di Else Lasker-Schüler). Questo anche perché in Giappone il «traduttore è più di un mediatore, potrebbe a volte essere visto quasi come un coautore» (p. 85), come spiega nel saggio *Kleist auf Japanisch* (Kleist in giapponese) dove parla della traduzione come di un atto sociale in grado di donare un altro volto alle cose. Si parla dunque di una concezione del linguaggio in grado di modificare le cose, da cui l’idea della metamorfosi dei nomi delle persone, *Metamorphosen der Namenpersonen*, che modifica il volto delle persone e la loro essenza. La stessa Tawada sottolinea di chiamarsi Tawada Yoko e non Yoko Tawada così come è stata sempre chiamata in Europa, questo spostamento modificherebbe infatti il senso del suo nome, in questo trova un’affinità con Celan, il quale crea il suo pseudonimo anagrammando il suo cognome originale “An-tschel”.

Seguono brevi scritti come *Wohnen in Japan* (Abitare in Giappone) in cui si interroga sulle diverse tipologie dell’abitare in occidente rispetto al Giappone, o *Ma und Mu* (Ma e Mu) in cui il discorso cade sulle prime divinità della mitologia giapponese, sfruttate sempre come pretesto per parlare delle differenze e dei punti di contatto tra le culture. La scrittrice, autrice anche di opere teatrali, racconta come si sia cimentata nello studio e nella messa in scena di opere teatrali studiando il teatro occidentale così come Heiner Müller a suo tempo aveva studiato molto il teatro-nō giapponese (p. 118). In *Baumkuchen* invece cerca di spiegarsi e spiegare il successo dei *Baumkuchen* (letteralmente traducibile come “biscotti ad albero”) in Giappone rispetto ad altri dolci come a *Lakritzen*, *Marzipan* o il *Gummibärchen* che non sono ugualmente apprezzati. La Tawada risolve l’enigma legando il problema alla percezione sonora della parola: il problema risiederebbe nella vocale “i”,

contenuta nei dolci “rifiutati”, poiché le parole che indicano i dolci in giapponese contengono sempre una “a” o una “o” ma non una “i”. Il gusto si lega al suono delle parole. Si tratta di una dialettica continua tra senso e sensi delle parole, che attraversa la ricerca linguistica della Tawada. Quello che si può affermare è che i saggi della Tawada invitano a liberarsi dalle proprie coordinate spazio-temporali e dalle categorie interpretative per iniziare ad interrogare la lingua usando una prospettiva differente, a sfruttare la traduzione come mezzo interpretativo dell’originale. *Traduzione* che può *tradire* quindi ma per *dirci d’altro* su ciò che è stato scritto. Un movimento attraverso le lingue, che non è solo uno svelamento dei significati ma che si muove anche per sovrapposizione, non solo traduzione ma *transcodificazioni*, azioni di passaggi tra codici (Zaccaria, 2005)<sup>5</sup>.

Nell’ultimo saggio *US+SR Eine Sauna in Fernosteuroopa* (US+SR Una sauna nella lontana Europa dell’Est) l’attraversamento di spazi geografici provoca una modificazione dell’io esattamente come la traduzione modifica le opere tradotte.

I giochi da poliglotta ricordano inoltre gli esperimenti dadaisti, e forse senza il dadaismo non saremmo pronti ad accettare un tipo di scrittura che scaturisce da una serie di associazioni continue che vengono sprigionate da tutti i sensi. La stessa veste grafica del libro, nel quale oltre ai saggi troviamo anche dei disegni, vuole essere “letta”, i fiori e le forme geometriche che si trovano in copertina, chiedono di essere visti, letti, interrogati perché vogliono dire qualcosa. I disegni e la grafica del testo rientrano nei giochi da poliglotta. Questo libro infine ribadisce l’importanza di uno sguardo altro che vede e mostra “fiori” nascosti negli interstizi (*Zwischenräume*) della lingua: “fiori” in transito che si donano nell’attraversamento dei codici.

DANIELA ALLOCCA

### Note

1. Già precedentemente con *Talisman*, Konkursbuch, Tübingen 1996, l’autrice propone un testo in cui alterna saggi letterari e racconti.

2. Y. Tawada *Wo Europa anfängt*, in L. v. Saalfeld (Hrsg.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt. Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Bleicher Verlag, Gerlingen 1999, pp. 183-206.

3. P. Celan, *Von Schwellen zu Schwellen*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1955; trad. it., *Di soglia in soglia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1996.

4. La scelta degli autori che tengono il ciclo di “Poetik-Dozentur” presso l’Università di Tübingen rispecchia spesso il successo letterario degli autori ed è concepito anche come momento di contatto tra il lavoro letterario, lavoro accademico e editoria.

5. P. Zaccaria, *Transcodificazioni*, Meltemi, Roma 2005.