

Università degli Studi di Roma Tor Vergata  
Centro Studi Asia and the West Asia e Occidente

*Una Città tra Oriente e Occidente. Istanbul  
Shanghai (A City between East and West. Istanbul  
Shanghai)*



**Selected Essays**

RIZA TUNÇ ÖZBEN  
MARCO BAIS  
LIA SECCI  
ELISABETTA MARINO  
VALERIA VALLUCCI  
DANIELA CORAMUSI  
DEBORAH JENNER

FIONA MCMAHON  
CHIARA PALUMBO  
RICCARDO ROSATI  
DAVID WINNER  
ELIZABETH ALLEN  
LAURA FERRACCI

**Lina Unali (ed. with Introductions)**

Vol. I

Cover: Schizzo del baldacchino di seta cinese del letto di Filippo II al Escorial (L.U.)



E-book published by SML Telematic, 2010

ISBN 88-87332-14-2

## Illustrations

- Pechino, *Giardino della Grande Vista (Dàguānyuán)*. Ricostruzione dell'ambiente naturale del celebre romanzo cinese *Hóng Lóu Mèng, Il sogno della camera rossa, The Dream of the Red Chamber* di Cao Xueqin p. 8
- Istanbul, Mura dell'antica Costantinopoli p. 11
- Istanbul, abside di San Salvatore in Cora p. 23
- Pechino, La Città Proibita (*Gù Gōng*), baldacchino di letto imperiale p. 47
- Pechino. Un sentiero nel *Giardino della Grande Vista* p. 56
- Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi, Vaso cinese della metà del XIV secolo raffigurante il drago dell'Imperatore (Schuyler Cammann, *China's Dragon Robes*, The Ronald Press, New York, 1952) p. 68
- Fontana di Diana Efesia – Villa d'Este – Tivoli – Su cortese disponibilità della Soprintendenza per i Beni A. P. per le Province di Roma, Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo p. 81
- Pechino, La Città Proibita (*Gù Gōng*), Anello di Giada p. 100

## INDEX

<b>Introduzione</b>	p. 5
Lina Unali	
<b>Introduction</b>	p. 9
Lina Unali	
<b>La Turchia</b>	p. 12
<b>Tradurre in Turchia</b>	p. 13
Rıza Tunç Özben, Università di Boğaziçi, Istanbul	
<b>L'Armenia di Cilicia vista da un armeno costantinopolitano alla corte dei Savoia</b>	p. 19
Marco Bais, Università di Roma Tor Vergata	
<b>La scrittura di Annemarie Schwarzenbach tra Europa e Oriente</b>	p. 24
Lia Secci, Università di Roma Tor Vergata	
<b><i>The Turkish Embassy Letters</i> di Lady Mary Wortley Montagu</b>	p. 28
Elisabetta Marino, Università di Roma Tor Vergata	
<b>Don Juan a Costantinopoli: un punto di vista estraniato</b>	p. 33
Valeria Vallucci, Università di Roma Tor Vergata	
<b>L'Asia orientale</b>	p. 37
<b>Kipling fra Oriente e Occidente: il suo soggiorno in Birmania</b>	p. 38
Daniela Coramusi, Università di Roma Tor Vergata	
<b>Visual Haiku in the Art of Georgia O'Keeffe</b>	p. 43
Deborah Jenner, Ecole du Louvre, Paris	
<b>A Tradition of Witnessing: the Path from Haiku to Objectivism</b>	p. 48
Fiona McMahon, Université de Bourgogne, Dijon	
<b>Chinese Literature in English Translation: The Chinese Scholar in <i>The Dream of the Red Chamber</i> by Cao Xueqin</b>	p. 57
Chiara Palumbo, Università di Roma Tor Vergata	
<b>Italo Calvino e il Giappone</b>	p. 62
Riccardo Rosati, VersOriente	
<b>Il Noir cinese</b>	p. 69
<b><i>Chinatown</i> (1974)</b>	p. 70
David Winner, writer	
<b>Detecting Shanghai: the representation of China in contemporary British and American detective fiction</b>	p. 75
Elizabeth Allen, Regent's College, London	

<b>L'Asia minore e le ville romane</b>	p. 80
<b>Figure asiatiche nella Villa d'Este – La statua di Diana Efesia</b> Laura Ferracci, Università di Roma Tor Vergata	p. 82
<b>Notes</b>	p. 84
<b>Contributors</b>	p. 97

## Introduzione

I saggi qui pubblicati sono stati trascelti da quelli presentati nell'ultima Conferenza di *Asia and the West* e, in particolare per quanto riguarda il Vol. I, da convegni quali quelli intitolati *Carriers of Culture, Carriers of Religions from Asia to the West, from the West to Asia* (Università di Roma Tor Vergata 2007), *Una città tra Oriente e Occidente. Istanbul Shanghai. A City Between East and West. Istanbul Shanghai* (Università di Roma Tor Vergata 2009) e dal Workshop n. 13 organizzato e diretto da Lina Unali per il Convegno biennale della EAAS (*European Association of American Studies*), Oslo 2008, dal titolo *The Influence of Chinese and Japanese Poetry on American Imagism and Objectivism*.

Il motivo principale che ispira i saggi è il rapporto di interculturalità tra Asia e Occidente. I termini posti a confronto sono la storia e la cultura del mondo occidentale, in questo caso, in particolare, degli Stati Uniti, dell'Italia, dell'Inghilterra, della Svizzera, e dall'altra parte della Turchia, della Birmania (Myanmar), della Cina e del Giappone.

Si tratta sostanzialmente di esplorazione di territori sconosciuti in cui esperienze diverse si fondono per ottenere combinazioni e persino ibridazioni finora non esplorate o approfondite.

Si resta sempre stupiti quanto poco le varie parti del mondo vicendevolmente si conoscano e si comprendano.

Il saggio di Rıza Tunç Özben "Tradurre in Turchia" offre uno sguardo panoramico sulla storia della traduzione in Turchia, sulle nozioni del tradurre in turco, ma anche sulla storia culturale della Turchia stessa. Gli orizzonti che il lavoro di Özben apre sono quasi sempre impreveduti perché alle aperture che esso propone il lettore europeo è raramente avvezzo.

Il saggio di Marco Bais "L'Armenia di Cilicia vista da un armeno costantinopolitano alla corte dei Savoia" introduce la personalità di Deodato Papasian, armeno costantinopolitano al servizio dei Savoia, tra i più interessanti intellettuali armeni d'inizio Ottocento. Studioso di storia armena, fu tra i primi a occuparsi dell'Armenia ciliciana (1199-1375). Anche il saggio di Bais si muove in ambiti culturali sorprendenti soprattutto per coloro che tendono a concentrarsi unicamente nel proprio limitato universo e in indagini settoriali. È sempre gradito, inoltre, apprendere la consistenza delle relazioni oltremare dei vari regni italiani nel corso dei secoli.

Nel saggio di Lia Secci intitolato "La scrittura di Annemarie Schwarzenbach tra Europa e Oriente" viene presa in considerazione l'opera della scrittrice svizzera Annemarie Schwarzenbach (1908-1942), viaggiatrice, giornalista, fotografa, autrice di saggi, racconti e romanzi. In particolare la professoressa Secci analizza la scrittura della Schwarzenbach nel tormentato rapporto Europa-Oriente come ella lo visse e nelle reazioni a quella cultura a lei estranea cui venne esposta durante due suoi soggiorni a Istanbul. Questo saggio si inserisce bene nel tema di una nuova rilevazione della Turchia e della sua attiva posizione tra Oriente e Occidente che questa Conferenza si propone di inaugurare.

Il saggio di Elisabetta Marino intitolato "*The Turkish Embassy Letters* di Lady Mary Wortley Montagu" analizza le *Turkish Embassy Letters* di Lady Montagu,

testo controverso basato sulle lettere scritte tra il 1716 e il 1718 durante il periodo in cui i coniugi Montagu operarono presso l'ambasciata inglese in Turchia. Nel saggio vengono presentate le attrazioni e le fisime di una nobildonna inglese nonché il contrasto profondo continuamente emergente dall'incontro tra le culture e mal dissimulato dietro finte aperture. Il saggio è interessante anche per il suo introdurre tematiche *femministe* che riguardano situazioni *altre* e fundamentalmente non paragonabili a quelle realizzatesi in Europa e in America.

Nel suo saggio intitolato "Don Juan a Costantinopoli: un punto di vista estraniato" Valeria Vallucci esplora quello che viene da lei stessa definito "distanziamento geolinguistico e geoletterario del narratore del *Don Juan* di Byron nei confronti di Costantinopoli", effetto dell'alienazione emotiva e politica vissuta dal poeta in prima persona nella metropoli ottomana. Vallucci dimostra una conoscenza approfondita di molti aspetti dell'incontro di Byron con il territorio costantinopolitano, persino delle caratteristiche psicologiche e morali di quel mondo a lui tanto radicalmente estraneo.

Nel suo "Kipling fra Oriente e Occidente: il suo soggiorno in Birmania" Daniela Coramusi tratta il trascurato argomento del rapporto tra Kipling e la Birmania, paese in cui lo scrittore soggiornò nel 1889. Il saggio analizza gli scritti di Kipling, a suo tempo pubblicati nella raccolta *From Sea to Sea*, incentrati sulle città di Rangoon e Moulmein. Appare particolarmente notevole nel lavoro della Coramusi il contrasto tra quello che si potrebbe definire il Kipling *indiano* e quello *birmano*, a contatto cioè, quest'ultimo, con una realtà come quella birmana che non gli è, diversamente da quella indiana, familiare sin dalla nascita.

L'articolo di Deborah Jenner "Visual Haiku in the Art of Georgia O'Keeffe" si concentra su Georgia O'Keeffe ispirata dall'estetica intuitiva dell'Asia tramite il testo di Kakuzō intitolato *Book of Tea*. Georgia O'Keeffe creò equivalenti haiku nei fiori immacolati e nella pittura di paesaggio producendo dei *Satori* all'interno del circolo di Stieglitz.

Fiona McMahon in "A Tradition of Witnessing: the Path from Haiku to Objectivism" tratta dell'eredità di una *ridotta* estetica asiatica nella poetica Americana, dall'interno del contesto dell'inizio del XX secolo in cui la pratica poetica si allea con la finalità etica sotto la bandiera della poesia imagista e oggettivista.

Il saggio di Chiara Palumbo "Chinese Literature in English Translation: The Chinese Scholar in *The Dream of the Red Chamber* by Cao Xueqin" tratta delle varie traduzioni in lingua inglese, a partire dal 1792, di una delle più famose opere narrative della tradizione letteraria cinese, intitolata *Il sogno della camera rossa* e tenta di cogliere i più profondi significati dell'opera forse sintetizzabili con la rinuncia alle ambizioni mondane e la preferenza accordata a vie interiori di equilibrio e armonia.

Nel saggio di Riccardo Rosati "Italo Calvino e il Giappone", il viaggio di Italo Calvino in Giappone si attesta come esperienza intima in cui il linguaggio viene utilizzato per colloquiare con il lettore, instaurando in tal modo nel testo un regime dialogico. Calvino osserva ogni particolare, mostrandosi capace di uno sguardo discreto che elabora la scrittura in quanto supporto degli occhi. Sembra interessante sottolineare come *La forma del tempo* possa aiutare a comprendere lo spirito che sospinge lo scrittore verso le terre dell'estremo Oriente e in particolare verso la Cina di *Le città invisibili* (dove, lo si voglia riconoscere o no, l'ambientazione è la Cina

dei tempi di Marco Polo) e il Giappone.

In “*Chinatown* (1974)” David Winner mostra efficacemente come nulla vi sia nel film della Chinatown che noi siamo soliti immaginare. Ciò è bene esemplificato dalla frase: “Forget it Jake ... why *Chinatown* is not Chinatown”.

Elizabeth Allen tratta l’argomento sintetizzato dal titolo “Detecting Shanghai: the representation of China in contemporary British and American detective fiction”. La rappresentazione di Shanghai nel romanzo popolare e in particolare la relazione tra la critica e l’uso dell’esotico è esaminata attraverso autori di romanzi gialli.

In “Figure asiatiche nella Villa d’Este – La statua di Diana Efesia” Laura Ferracci analizza la statua di Diana Efesia, principale elemento decorativo della omonima fontana a Villa d’Este, originariamente ubicata presso la fontana dell’Organo e identificata dagli umanisti con la Madre Natura.

**Lina Unali**



Pechino, *Giardino della Grande Vista (Dàguānyuán)*. Ricostruzione dell'ambiente naturale del celebre romanzo cinese *Hóng Lóu Mèng*, *Il sogno della camera rossa*, *The Dream of the Red Chamber* di Cao Xueqin (Foto L.U.)

## Introduction

The essays are based on contributions presented in recent Conferences of *Asia and the West* and in particular in those entitled *Carriers of Culture, Carriers of Religions from Asia to the West, from the West to Asia* (University of Rome Tor Vergata 2007), *Una città tra Oriente e Occidente. Istanbul Shanghai. A City Between East and West. Istanbul Shanghai* (University of Rome Tor Vergata 2009) and on the papers read in Workshop n. 13 organized and chaired by Lina Unali at the Biennial EAAS Conference (*European Association of American Studies*), Oslo 2008, entitled *The Influence of Chinese and Japanese Poetry on American Imagism and Objectivism*.

The main interest is the study of the intercultural relationships between Asia and the West, the terms being set in opposition are the history and culture of the Western world and in particular, of the United States, Italy, England, Switzerland, and those of Turkey, Burma (Myanmar), China and Japan. Different cultural experiences come together to produce combinations and hybridizations seldom previously considered.

One is always amazed at how little the various parts of the world are acquainted with each other, with their respective territories, with their literary production.

Rıza Tunç Özben's essay "Tradurre in Turchia" ("Translating in Turkey") offers a wide view on the history of translation in Turkey, it expands on the notions of translation into Turkish and on the cultural history of Turkey.

Marco Bais's essay "L'Armenia di Cilicia vista da un armeno costantinopolitano alla corte dei Savoia" ("Armenia of Cilicia seen by an Armenian from Constantinople at the court of Savoy") introduces Deodato Papasian, an Armenian scholar from Constantinople in the service of Savoy and one of the most interesting Armenian intellectuals of the early XIX century. A student of Armenian history, he is among the first to deal with Cilician Armenia (1199-1375). The essay offers a glimpse of the intellectual transactions and activities of one of the Italian kingdoms before 1870.

In the essay by Lia Secci entitled "La scrittura di Annemarie Schwarzenbach tra Europa e Oriente" ("Annemarie Schwarzenbach's writings between East and West") the work of the Swiss writer Annemarie Schwarzenbach (1908-1942), traveller, journalist, photographer, essayist, writer of short stories and novels is convincingly introduced. In particular Prof. Secci analyzes the tormented relationship between Schwarzenbach and the East as the writer experienced it and the reactions to the culture to which she was exposed during her two sojourns in Istanbul. The paper fits into the discourse of the awareness of Turkey as actively positioned between East and West.

Elisabetta Marino's essay entitled "*The Turkish Embassy Letters* di Lady Mary Wortley Montagu" ("The Turkish Embassy Letters by Lady Mary Wortley Montagu") analyzes the disputed text of the letters written between 1716 and 1718 during the period in which the Montagus were attached at the British Embassy in Turkey. The paper shows the passions and whims of an English lady and the deep inner conflict – though disguised behind misleading appearances – emerging from the encounter with unusual habits and behaviour. The essay introduces *feminist* themes in the context of situations that were fundamentally dissimilar from those

developing in Europe in the same period.

In her essay entitled “Don Juan a Costantinopoli: un punto di vista estraniato” (“Don Juan at Constantinople: an estranged point of view”) Valeria Vallucci explores what she terms “geolinguistic distancing of the narrator in Byron’s *Don Juan* towards Constantinople”, and the emotional and political alienation experienced by the poet in the Ottoman capital. Vallucci reveals a thorough knowledge of several aspects of Byron’s relationship with Constantinople and of the psychological characteristics of a world which is both alien and attractive to him.

In his “Kipling fra Oriente e Occidente: il suo soggiorno in Birmania” (“Kipling between East and West: his sojourn in Burma”) Daniela Coramusi deals with the neglected subject of the relationship between Kipling and Burma, the country where the writer sojourned in 1889. The essay analyzes the writings of Kipling, in his own time published in the collection *From Sea to Sea*, and centred on the cities of Rangoon and Moulmein. In Coramusi’s text the contrast between what might be called the *Indian* and *Burmese* Kipling is aptly analyzed, the latter developing in contact with a country such as Burma with which he was not at all familiar, differently from the India of his childhood and later on of his maturity.

Deborah Jenner’s article “Visual Haiku in the Art of Georgia O’Keeffe” (“Haiku visivo nell’opera di Georgia O’Keeffe”) focuses on Georgia O’Keeffe as inspired by Asia’s intuitive aesthetics through Kakuzō’s *Book of Tea*. Georgia O’Keeffe created haiku equivalents in immaculate flower and landscape paintings, triggering a glimpse of *Satori* within the Stieglitz circle.

In “A Tradition of Witnessing: the Path from Haiku to Objectivism” (“Una tradizione di testimonianza: il sentiero dal haiku all’oggettivismo”) Fiona McMahon discusses the legacy of a *Reduced aesthetics* in Asian American poetics from within the context of the early XX century in which the poetic practice is allied with the ethical purpose under the banner of imagist and objectivist poetry.

Chiara Palumbo’s essay entitled “Chinese Literature in English Translation: The Chinese Scholar in *The Dream of the Red Chamber* by Cao Xueqin” (Letteratura cinese in traduzione inglese: lo studente cinese nel *Sogno della camera rossa* di Cao Xueqin) deals with the various English translations, starting from 1792, of the famous Chinese narrative entitled *The Dream of the Red Chamber* and aims at the discovery of its more secret meanings that can be probably synthesized as the renunciation to worldly ambitions and the choice of inner paths of balance and harmony.

In the essay by Riccardo Rosati “Italo Calvino e il Giappone” (“Italo Calvino and Japan”) Italo Calvino’s trip to Japan is described as an intimate experience where the language is used to communicate with the reader, thereby establishing a dialogic system within the text. Calvino observes every detail in an unobtrusive way and produces a kind of prose which might appear as a *mere support of the eyes*. It is interesting to remark how *La forma del tempo* can help the reader understand the spirit which inspires the writer to visit the lands of the Far East and especially of China (where, be it recognized or not, he sets one of his narratives and precisely *Invisible cities* at the time of Marco Polo) and Japan.

In “*Chinatown* (1974)” David Winner skilfully shows how there is nothing in the film *Chinatown* of what we might in general imagine. This is well exemplified by the phrase: “Forget it Jake ... why *Chinatown* is not *Chinatown*”.

In “Detecting Shanghai: the representation of China in contemporary British and

American detective fiction” (“Indagando Shanghai: la rappresentazione della Cina nel romanzo giallo contemporaneo americano e inglese”), Elizabeth Allen deals with the representation of Shanghai in popular novels and in particular with the critical use of *exotic* settings on the part of authors of detective stories.

In “Figure asiatiche nella Villa d’Este – La statua di Diana Efesia” (“Asian figures in Villa d’Este – The statue of Efesian Diana”) Laura Ferracci examines the statue of Efesian Diana, the main decorative element of the homonymous fountain at Villa d’Este, originally located near the *Fountain of the Organ* identified by humanists as Mother Nature.

**Lina Unali**

## **La Turchia**

## Tradurre in Turchia

Rıza Tunç Özben, Università di Boğaziçi, Istanbul

Con questo saggio ci si prefigge non tanto di dare un contributo alla ricerca nel campo della traduttologia, quanto di presentare un'agile panoramica sulla storia del tradurre nella tradizione turca, per fornire uno strumento pratico a studenti e docenti degli istituti universitari italiani interessati alla traduzione e alla storia culturale turca<sup>1</sup>.

Si devono riconoscere due fasi nell'acculturazione del mondo turco: quella arabo-persiana nei secoli XIV e XV e quella europea nei secoli XIX e XX. Solo nel XIX secolo, infatti, l'Impero ottomano, indebolito dalle mutate congiunture economiche e politiche, fu costretto a volgersi verso l'Europa e cominciò a gettare le basi per una vera e propria rivoluzione intellettuale.

Nel XIV secolo furono alcuni testi tradotti dal persiano e dall'arabo ad avere una funzione vitale nello sviluppo della lingua turca. Giocarono il ruolo principale nel crescente *corpus* delle traduzioni gli scritti sacri e religiosi; ad esempio sono di questo periodo le traduzioni più antiche del Corano.

I testi letterari tradotti dal persiano e dall'arabo meritano una particolare attenzione perché molti di essi costituirono, come opere originali, le fondamenta della tradizione letteraria turco-ottomana. Un esempio al riguardo è la traduzione, eseguita da Şeyh Ahmed Gülşehri, del capolavoro del poeta persiano Feridüddin-i Attar, il *Mantiku't-Tayr (Il verbo degli uccelli)*. Si sostiene che la versione in turco debba la sua perfezione alle aggiunte del traduttore rispetto all'originale.

Un altro esempio è l'opera di Ahmed-i Dai, traduttore, poeta, studioso e precettore di corte. La più importante delle sue traduzioni in prosa fu la prima versione turca del commento al Corano di Ebu'l Leys-i Semerkandi. Le discussioni relative al metodo traduttologico di Ahmed-i Dai sono particolarmente rivelatrici. Nella sua prefazione alla *Miftahu'l-cennet (La chiave del paradiso)*, una guida su come condurre una vita virtuosa secondo i dettami dell'Islam, egli scrisse che "aveva tradotto [il testo] in otto parti", cioè, secondo una pratica consolidata nelle culture orientali, procedendo di fatto a una "riscrittura". Tra le traduzioni di Dai in versi, la più interessante è quella del dizionario arabo-persiano *Ukudu'l-cevahir (Le collane di gemme)* di Reşidüddin-i Vatvat.

Risalgono ai secoli XIV e XV anche le traduzioni dall'arabo del *Kelile ve Dimne (Kalila e Dimna)* di Kul Mesud e del *Marzuban-name (Il libro di Marzban)* di Şeyhoğlu e dal persiano di un famoso "specchio per i principi"<sup>2</sup>, il *Kabus-name (Il libro di Kabus)* di Mercimek Ahmed.

In definitiva Ahmed-i Dai e i suoi contemporanei ebbero una funzione importante nell'arricchimento della lingua turca, che era ancora in una fase iniziale del suo sviluppo. Godettero poi della protezione dei sovrani dei principati anatolici che si opponevano al prevalere del modello estetico-letterario persiano. Tuttavia, verso la fine del XVI secolo la poesia ottomana si persianizzò notevolmente e l'attività traduttologica, che nei secoli anteriori aveva avuto la funzione di elevare il turco al livello di lingua letteraria, giocò un ruolo importante in questo cambiamento.

Nei secoli XIV e XV la lingua veicolare dell'erudizione trasmessa nelle medrese rimase l'arabo ed era pertanto ovvio che i testi scientifici fossero scritti quasi

esclusivamente in questa lingua. Le più antiche traduzioni riguardano testi di medicina: versioni più brevi o compilazioni di trattati arabi ben noti quali il *Müfredat-ı ibn Baytar (Il libro dei frammenti di Ibn Baytar)*, la *Havvass-ul-edviye (Sulle particolarità dei medicinali)* e il *Kamil-üs-sinaa (La perfezione delle arti)*. Un celebre medico dell'epoca, Celaleddin Hızır (detto Hacı Pascià), scrisse prevalentemente in arabo, ma compilò anche due versioni turche dei propri lavori: una traduzione completa del *Müntahab-üş-şifa (I rimedi scelti)* e una versione più breve del *Teshil-uş-şifa (I soccorsi delle cure mediche)*.

L'opera dedicata a Murat II (1404-1451) intitolata *Zahire-i Muradiye (Le infermità del corpo)* di Mukbil-zade Mümin consiste in una traduzione di fonti arabe e persiane in cui i termini turchi sono utilizzati insieme agli equivalenti delle lingue di partenza; evidentemente si tratta di un tentativo di sviluppare il potenziale della terminologia medica nella lingua di arrivo.

Grande fu l'interesse per le traduzioni del sultano Mehmed II (1432-1481). Egli conosceva l'arabo e il persiano ed era particolarmente interessato a leggere e a discutere le opere dei filosofi peripatetici e stoici greci, già tradotte in queste lingue. Inoltre, commissionò una traduzione araba del Nuovo Testamento. Dopo la conquista di Costantinopoli, Mehmed II fu un consapevole patrono dell'erudizione scientifica nel mondo islamico, dove l'arabo era la lingua principale del sapere. Quando nel 1465 scoprì la *Geografia* di Tolomeo tra alcuni manoscritti bizantini, la fece tradurre, invece che in turco, in arabo da Georgios Amirukis, un erudito greco che visse alla sua corte. Dell'epoca di Mehmed II tre traduzioni sono significative. La prima è la celebre opera di Plutarco, *Le vite parallele*, fatta tradurre dal greco per ordine del sultano. La seconda è la biografia del re persiano Uzun Hasan dall'originale italiano *Vita e fatti del signor Ussuncassano* di Giovanni Maria Angiolello. Il terzo testo è particolarmente interessante poiché si tratta della traduzione di una dettagliata esposizione del credo cristiano del patriarca greco ortodosso Gennadios Scholarios che, subito dopo la conquista di Costantinopoli, fu invitato a un dibattito con il sultano; il colloquio avvenne attraverso un interprete che dovette redigerne una trascrizione letterale. L'importanza del documento è così grande che nel corso dei secoli diversi traduttori furono incaricati di perfezionarlo.

La vivacità culturale che caratterizzò l'epoca di Mehmed II non continuò sotto i suoi successori: l'interesse per le altre culture non si ridestò fino al XVIII secolo.

Nel XVIII secolo la tendenza liberale ed estetizzante, caratteristica del regno di Ahmed II (1691-1695), fruttò un rinnovato interesse per l'Occidente, rivolto però principalmente a opere non letterarie. L'unica traduzione di opera letteraria europea prima delle *Tanzimat*<sup>3</sup> fu quella, a opera di Aziz Efendi, di *Les mille et un jours* di Petis de la Croix.

Nel 1717, il gran visir İbrahim Pascià nominò un consiglio di 25 persone incaricate di tradurre dalle lingue sia europee sia orientali. Esad Efendi, che faceva parte di questo gruppo, tradusse la *Fisica* di Aristotele dal greco in arabo, menzionando per la prima volta in Oriente il telescopio e il microscopio.

Fu poi la necessità di una modernizzazione dell'arte militare a incoraggiare l'apprendimento delle lingue europee e la traduzione di testi scientifici. Ad esempio, dopo la fondazione della prima Scuola d'ingegneria militare nel 1734, furono pubblicate un'opera di trigonometria e la traduzione delle *Memorie della guerra* di Raimondo Montecucculi, un generale italiano che, a fianco degli austriaci, aveva combattuto i turchi alle porte di Vienna.

L'innovazione più importante della prima metà del XVIII secolo fu l'introduzione della macchina da stampa operata nel 1727 da İbrahim Müteferrika, un ebreo convertito di origine ungherese. La stampa, già utilizzata da ebrei, armeni e greci, a partire da questa data fu finalmente autorizzata anche per i turchi, ma solo per libri non religiosi; rimase comunque proibita per il Corano, i suoi commentari e i testi di teologia.

Tra i primi libri pubblicati a stampa ci furono il *Vankulu Lugati* (*Il lessico di Vankuli*) e una grammatica turca in francese. Nel 1731 fu edita la traduzione di Müteferrika del *Cihannüma* (*La descrizione del mondo*), un testo di geografia del celebre poligrafo Kâtip Çelebi (Hacı Halife).

Nel XIX secolo, all'epoca delle *Tanzimat*, ripresero le traduzioni scientifiche e letterarie di testi europei in seguito all'istituzione degli *Uffici dei traduttori*. Anche le traduzioni dal persiano e dall'arabo giunsero al loro culmine in questo periodo. All'apertura nei confronti dell'Europa fornì un ulteriore slancio il programma di occidentalizzazione che avviò, in esplicita concorrenza con il sultano, il governatore dell'Egitto Mehmed Ali Pascià.

Nelle nuove istituzioni culturali fondate a metà del XIX secolo, l'*Encümen-i Daniş* (*l'Accademia delle scienze*) e la *Cemiyet-i İlmiye-yi Osmaniye* (*la Società scientifica ottomana*), che annoveravano anche membri non musulmani, furono condotte traduzioni di libri europei per fornire materiale didattico alle nascenti università. Tra i primi testi pubblicati dall'Accademia ci fu la traduzione di Abro Sahak Efendi del *Catéchisme d'Économie Politique* di J.B. Say. Oltre a ciò furono scritti o tradotti dai membri dell'Accademia diversi testi storiografici. La prima storia della filosofia greca, l'*Abrégé de la vie des plus illustres philosophes de l'antiquité*, tradotta da Krikor Chumarian, fu pubblicata a Smirne nel 1854.

Nel 1865 fu formata una *Commissione per la traduzione* sotto la direzione di Münif Pascià, il fondatore della *Società scientifica ottomana*. Egli inoltre introdusse un mezzo più influente per diffondere il pensiero scientifico occidentale: la prima rivista turca di scienze, il *Mecmua-i Fünun* (*Il politecnico*), pubblicata dal 1862 al 1882, che diede spazio anche alle traduzioni. Münif Pascià fu poi determinante anche nell'introdurre un nuovo genere letterario quando nel 1859 pubblicò la sua traduzione dei dialoghi filosofici di Voltaire, Fénelon e Fontenelle con il titolo *Muhaverat-ı Hikemiye* (*Dialoghi filosofici*). Quest'opera è particolarmente significativa, in quanto introduce i principi fondamentali dell'Illuminismo in un ambiente culturale in cui la speculazione filosofica non basata sulla teologia era considerata eretica.

In questo stesso periodo apparvero altre due traduzioni che segnarono quel risveglio dell'interesse nei confronti dei classici europei che era destinato ad avere un'influenza duratura sulla letteratura turca moderna. Si tratta di *Terceme-i Telemak*, traduzione di *Les Aventures de Télémaque* dell'Abbé Fénelon, opera del Gran Visir Yusuf Kamil Pascià, e di *Tercüme-i Manzume* (*Antologia poetica*), una raccolta di versi di La Fontaine, Lamartine, Gilbert e Racine tradotti da İbrahim Şinasi. Questa antologia servì a far conoscere esempi di poesia europea, che venne presentata tramite il tradizionale sistema metrico dell'*aruz*<sup>4</sup>, adottato dalla tradizione della poesia classica araba e persiana, per facilitarne la ricezione al letterato turco.

Nel 1860 İbrahim Şinasi scrisse la prima commedia turca e la pubblicò a puntate nel quotidiano *Tercüman-ı Ahval* (*Interprete delle condizioni*). Şinasi, che si era formato in uno degli *Uffici statali di traduzione* e aveva visitato la Francia, fu anche

il fondatore e il direttore, dal 1862, del *Tasvir-i Efkâr* (*Le idee illustrate*), uno dei quotidiani istanbuliotti più stimolanti e popolari dell'epoca. Şinasi utilizzò il giornalismo anche per mettere in pratica la sua idea di usare una prosa turca semplice, cosa che ebbe un'influenza duratura sul futuro della lingua turca moderna.

Dopo che *Les Misérables* di Victor Hugo fu fatto conoscere a puntate nel 1862, negli anni successivi furono pubblicati *Atala* di Chateaubriand, *Paul et Virginie* di de Saint-Pierre, *Micromégas* di Voltaire e *Le Comte de Monte Cristo* di Dumas padre. Le strategie adottate nelle traduzioni di queste opere causarono una generale presa di coscienza dei problemi affrontati dai traduttori. Nella prefazione di *Atala*, Recaizade Ekrem attirò l'attenzione sull'inadeguatezza della prosa turca a rendere in traduzione quest'opera. Per perfezionare le prime versioni pubblicate a puntate di *Micromégas* e di *Les Misérables*, queste opere furono ritradotte dai celebri lessicografi Ahmed Vefik Pascià e Şemseddin Sami. Quando Vefik Pascià ritradusse nel 1881 anche *Les Aventures de Télémaque*, per ottenere un testo accurato ma piacevole da leggere, diversamente dal primo traduttore – che aveva usato un ridondante stile tradizionale – ricorse a un vocabolario e una sintassi più semplici. Şemseddin Sami, criticato per esser stato troppo letterale nella sua versione di *Les Misérables*, difese questa sua scelta, argomentando che le nuove idee non potevano essere trasmesse nello stile ottomano convenzionale e che una stretta aderenza al testo di partenza e l'uso di una prosa semplice rappresentavano strategie consapevoli per mettere a frutto pienamente le potenzialità della lingua turca.

Gli anni tra il 1873 e il 1883 furono i più produttivi per gli scrittori e i traduttori dell'epoca delle *Tanzimat*. Successivamente la censura del regno di Abdülhamid II (1876-1909) autorizzò solo traduzioni di racconti popolari francesi. La rivoluzione costituzionale del 1908 e la deposizione del sultano furono seguite da una significativa ripresa di traduzioni dall'inglese, dal tedesco e dal russo di libri di storia, filosofia, scienze sociali e letteratura. Abdullah Cevdet, traduttore di Shakespeare, e i giornalisti Hüseyin Cahit e Haydar Rifat furono i traduttori più attivi e impegnati del periodo.

Come già nel XIX secolo, all'inizio del XX secolo l'attività traduttologica fu determinante per iniziare la rivoluzione culturale della Repubblica turca fondata nel 1923 da Mustafa Kemal Atatürk. Nel 1924 fu costituita una *Commissione per opere originali e tradotte* promossa dal Ministero della Pubblica Istruzione; nel 1928 furono ufficialmente adottati i caratteri latini per sostituire quelli arabi; la prima traduzione turca del Corano in caratteri latini apparve nel 1932. Il movimento per la semplificazione della lingua turca, iniziato nel XIX secolo, si trasformò in quel cambiamento radicale che fu la riforma linguistica degli anni '30, per cui anche l'idioma turco fu *purificato* dall'influenza araba e persiana.

Per rafforzare le nuove politiche linguistiche, il ministro della Pubblica Istruzione Hasan Âli Yücel varò provvedimenti radicalmente innovativi, come la creazione di un *Ufficio per la traduzione*, che, composto prevalentemente di accademici e celebri letterati, ebbe il compito di scegliere e far tradurre i classici a partire dalla filosofia e dalla letteratura greca antica. Tali testi fondamentali furono essenziali anche per l'istruzione nei nuovi dipartimenti di studi umanistici presso le università di İstanbul e Ankara.

Fino alla fine del 1944 furono condotte versioni di 109 opere, tra cui primeggiavano i classici greci e francesi. Fino al 1967 si contano più di 1000 traduzioni pubblicate e tra di esse i testi orientali e di cultura islamica costituiscono

una parte molto piccola. Dopo il 1950, per un cambiamento nelle politiche del governo, l'*Ufficio* perse il suo impeto iniziale. Tuttavia, a seguito dei cambiamenti costituzionali del 1961 che permisero una maggiore libertà di pensiero, le case editrici private furono attivamente coinvolte nella traduzione di opere della letteratura marxista e socialista, anche se tale coinvolgimento non fu privo di rischi persino per traduttori e letterati molto affermati.

Fu l'*Ufficio per la traduzione* a creare il periodico *Tercüme (La traduzione)* che, pubblicato dal 1940 al 1966, si rivelò particolarmente influente come forum critico sulla traduzione letteraria. Due periodici prestigiosi di traduzione, *Yazko Çeviri Dergisi (Yazko: Rivista di traduzione)* e *Metis Çeviri Dergisi (Metis: Rivista di traduzione)*, pubblicati rispettivamente tra il 1981 e il 1984 e il 1988 e il 1992, seguirono la stessa tradizione. Nel 1994, il lancio di un nuovo periodico trimestrale, *Tömer Çeviri Dergisi (Rivista della traduzione letteraria)*, sotto gli auspici dell'Università di Ankara, indica che l'interesse per la traduzione letteraria è comunque forte.

A partire dalla metà degli anni '80, le case editrici turche si aggiornano seguendo gli andamenti del mercato mondiale e pubblicano traduzioni della letteratura internazionale, della narrativa letteraria (con opere vincitrici di premi) senza trascurare gli autori dei successi più popolari. I dati relativi agli anni '90 indicano un crescente interesse per la pubblicazione delle traduzioni nei campi di storia, filosofia, psicologia, scienze sociali, studi di genere, letteratura per l'infanzia, pedagogia e arte. Un vero e proprio boom senza precedenti hanno conosciuto, a partire dagli inizi degli anni '80, le versioni turche delle enciclopedie internazionali. Secondo il *Catalogo annuale dell'Associazione delle case editrici turche*, nell'ottobre del 1994 il numero totale delle traduzioni sul mercato ammontava a 6028 titoli. Statistiche fornite da una libreria privata, Pandora, indicano che nel 2003, su 5705 nuove pubblicazioni, 1536 (il 27%) erano traduzioni.

Il presente saggio ha esposto uno sguardo panoramico sulla storia del tradurre nella tradizione turca dall'epoca ottomana fino al periodo della Repubblica. Si spera che il lettore abbia avuto la possibilità di conoscere alcuni dati a proposito non solo delle traduzioni nel mondo turco, ma anche della letteratura e della cultura turco-ottomana in generale.



Istanbul, Mura dell'antica Costantinopoli (Foto L.U.)

## L'Armenia di Cilicia vista da un armeno costantinopolitano alla corte dei Savoia

Marco Bais, Università di Roma Tor Vergata

Deodato Papasian nacque nell'agosto 1808 da una famiglia armena cattolica di Costantinopoli nota già nei secoli XVII-XVIII da alcune lettere dell'abate Mechitar di Sebaste (1676-1749), fondatore della Congregazione armeno-cattolica dei Mechitaristi, indirizzate a un avo di Papasian<sup>1</sup>. Nel 1820 Deodato fu inviato in Italia presso i monaci Mechitaristi, tra i quali era un suo prozio, Ignazio Papasian, consacrato vescovo nel 1838 da Gregorio XVI.

Tornato a Costantinopoli, Papasian divenne *attaché* del marchese Gropallo, capo della Legazione del re di Sardegna presso la Sublime Porta (1826). Tale incarico fu probabilmente possibile grazie alle conoscenze linguistiche di Papasian, che includevano armeno, turco, italiano e francese, oltre alle basi della lingua araba. Nel 1828 Papasian fu ufficialmente nominato segretario-interprete presso la Legazione di Costantinopoli, ma tale mandato fu interrotto dai contrasti sorti nella capitale ottomana tra armeni cattolici e gregoriani.

A Papasian fu allora proposto di lavorare a Roma “à la recherche et à la traduction de documents qui pouvaient intéresser le Gouvernement de S.M.”<sup>2</sup> (1834). Malgrado l'iniziale ritrosia, egli svolse il nuovo incarico ottenendo nuovi riconoscimenti: fu sottosegretario di prima classe nella Legazione sarda presso lo Stato Pontificio (1841), e successivamente consigliere di Legazione a disposizione del Ministero degli esteri (1845). Nel 1848 fu nominato Regio commissario presso il Governo provvisorio di Venezia (carica che non ricoprirà mai, forse a causa della caduta del Governo piemontese), oltre a essere insignito della Croce di cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro.

La vertenza aperta col Ministero per la mancata presa di servizio come Regio commissario e il contrasto con Cavour, contrario al suo avanzamento nella carriera diplomatica, furono probabilmente tra le cause della malattia nervosa che condusse Papasian alla morte, il 15 ottobre 1868. I medici che lo ebbero in cura a Torino gli diagnosticarono una grave forma di mania di persecuzione. Dai loro scritti emerge la levatura intellettuale di Papasian, del quale, tra l'altro, uno dei medici afferma che “pochi sono gli uomini, conversando coi quali, io abbia provata tanta soddisfazione intellettuale come con lui, non solo erudito nella storia dei fatti e degli usi e degli istituti umani, ma profondo ragionatore”<sup>3</sup>.

Deodato Papasian è, dunque, un armeno costantinopolitano che trascorre gran parte della sua vita in Italia, mantenendo tuttavia con il mondo armeno strette relazioni, sia sul piano dei contatti diretti o epistolari con personaggi illustri della cultura armena<sup>4</sup>, sia nel campo della ricerca documentaria e storica. La proposta fatta a Papasian di dedicarsi allo studio di documenti rilevanti per la corte sabauda pare dettata dalla sua spiccata propensione alla ricerca storica, dimostrata, a soli vent'anni, in un breve studio sulle antichità armene ciliciane dedicato al re Carlo Felice. Di questo scritto, intitolato *Illustrazione d'alcune antichità Armene esistenti in Piemonte*, esiste un esemplare ufficiale, copiato da un calligrafo e presentato al sovrano, oggi conservato nella Biblioteca Reale di Torino<sup>5</sup>. Un'altra copia, anch'essa manoscritta, è nella Biblioteca dei Mechitaristi a San Lazzaro<sup>6</sup>, mentre

l'autografo è conservato nel *Fondo Papasian* della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara.

Lo studio si apre con una *Dedica* al sovrano, datata “Genova li 22 di Giugno 1828”. Seguono l'*Indice*, la *Prefazione* e una *Serie degli ultimi Re d'Armenia della dinastia Bagratuno-Rubiniana*, presentata, come dice lo stesso autore, “per la maggior intelligenza dei susseguenti privilegi”.

Il materiale raccolto è suddiviso in tre sezioni. La prima è dedicata ad alcuni *privilegi*, ovvero documenti che sanciscono varie concessioni accordate dai sovrani armeni di Cilicia ai partner commerciali europei. Papasian raccolse qui tre privilegi concessi ai genovesi, rispettivamente nel marzo 1201<sup>7</sup>, il 15 marzo 1215<sup>8</sup> e il 23 dicembre 1288. Quest'ultimo è l'unico dei tre a essere pervenuto sia in traduzione latina che nell'originale armeno. La sezione si chiude con ventisette note di carattere storico, geografico, linguistico utili alla comprensione dei privilegi.

La seconda sezione illustra un reliquiario fatto realizzare nel 1293 dal vescovo armeno Costantino, superiore del monastero di Skevra, uno dei più famosi della Cilicia armena<sup>9</sup>. Quest'opera, giunta in Europa in circostanze non chiare e oggi conservata all'Ermitage di Pietroburgo, nel XIX secolo era custodita nel convento domenicano del Boscolo, presso Alessandria, dove era giunta in seguito a un lascito di papa Pio V. Papasian offre una traduzione annotata delle iscrizioni armene che adornano il reliquiario<sup>10</sup>.

La terza sezione, più breve delle precedenti, è intitolata: “Monete Armene esistenti presso i RR. Dottori meckitaristi di S. Lazzaro in Venezia” e descrive alcune monete dei re armeni di Cilicia, traducendone la legenda.

Concludono l'opera otto tavole, che riproducono alcune firme armene e arabe dei privilegi, il reliquiario e le monete esaminate, e due quaternioni a stampa in 4°, intitolati rispettivamente: *Originale armeno del Privilegio accordato ai Genovesi da Leone III re d'Armenia, l'anno 1288, dell'era armena 737* e *Originali armeni delle iscrizioni del Reliquiario*. Malgrado tali quaternioni, uniche parti a stampa dell'opera, siano privi di data, pare certo che siano stati stampati a Venezia nel 1830<sup>11</sup>.

Papasian fu tra i primi in Europa a occuparsi di antichità del regno d'Armenia in Cilicia, ovvero di quel periodo tra 1198 e 1375 in cui gli armeni ebbero un loro regno fuori dal territorio che storicamente riconoscono come loro patria, cioè l'altopiano tra il Caucaso meridionale, l'Anatolia orientale e la Persia.

L'interesse per questo periodo gli derivava certamente dalla presenza, negli archivi da lui frequentati, sia nel regno sabauda che presso i Mechitaristi, di documenti e materiale antiquario risalenti a quell'epoca. D'altronde, in anni in cui la capitale ottomana viveva il violento confronto tra armeni gregoriani e cattolici, i rapporti tra l'Armenia ciliciana e l'Europa occidentale, nonché la sua vicinanza alla Chiesa di Roma, dovettero attrarre l'attenzione di Papasian, rampollo di una famiglia armeno-cattolica di Costantinopoli da cui veniva un illustre esponente della Chiesa romana. Questo interesse del giovane Papasian si palesa in una nota alla descrizione del reliquiario, dedicata a Vardan Mamikonean, martire nella battaglia di Awarayr (451), in cui gli armeni si opposero al tentativo sasanide di imporre loro il mazdeismo. Dopo aver dato i necessari ragguagli su Vardan, Papasian aggiunge: “Gli Armeni cattolici d'oggi fermi nella loro santa religione vediamo che con non meno coraggio vanno incontro alla morte, allo esiglio ed alla perdita di tutti i loro beni piuttosto che partecipare lo scisma del loro capo civile il Patriarca degli armeni

eretici”.

Un altro motivo di interesse per le vicende dell'Armenia di Cilicia era il legame che, almeno *de iure*, esisteva tra quel regno e la dinastia Savoia. Le prime righe della dedica a Carlo Felice suonano così: “Sire, da quattro secoli che la corona d'Armenia appartiene ai Reali di Savoia, qual gloria per me, o Sire, d'essere il primo tra gli Armeni ai piedi di Vostra Maestà ammesso nel novero dei servitori del Vostro antichissimo trono!”. Papasian torna su questo argomento nella *Prefazione* affermando: “dalla dinastia Rubiniana appunto la corona d'Armenia passò ai Lusignani di Cipro ed indi alla Real Casa di Savoia, alla quale, se non di fatto, almeno di diritto incontestabilmente tuttora appartiene”. Quando Lewon V, ultimo re dell'Armenia, morì esule a Parigi nel 1393, il titolo di re d'Armenia, insieme con quello di re di Gerusalemme, entrambi privi di qualsiasi valore effettivo, passò al re di Cipro, cugino di Lewon. Nel 1459 Carlotta, una sua discendente, incoronata l'anno precedente regina di Cipro, di Gerusalemme e d'Armenia, sposò Luigi di Savoia, conte di Genova. Dopo varie traversie, nel 1482 Carlotta cedette tutti i suoi diritti a Carlo I duca di Savoia, benché nel frattempo fosse stata privata dei suoi possedimenti dal fratellasto Giacomo, un bastardo appoggiato dai Veneziani che gli diedero in moglie Caterina Cornaro, dalla quale nel 1489 Venezia ottenne l'isola di Cipro. Fu così che i titoli dei Lusignan passarono alla dinastia sabauda, che da allora porta nella propria titolatura la qualifica, meramente formale, di re di Cipro, di Gerusalemme e d'Armenia.

Papasian intendeva dedicare all'Armenia un'opera storica di ampio respiro, lo studio presentato al sovrano sabauda non era che una tappa preliminare. Scrive infatti Papasian nella *Prefazione* che, a causa delle imperfezioni e degli errori riscontrabili in vari scritti di storia sul suo popolo, si vedeva costretto a premettere alla illustrazione dei documenti che aveva raccolto “una succinta cronaca che con qualche esattezza contenesse i principali fatti di quel Regno”, onde permetterne al lettore un miglior apprezzamento e una maggior intelligenza, e precisava: “i materiali di questa cronaca, come pure le diverse note poste alla fine dei documenti, sono estratti da un portafoglio che vo formando cogli antichi scritti nazionali intorno alla storia d'Armenia. Dalle memorie poi, raccolte in quel portafoglio, è mia intenzione redigere una storia generale antica e moderna della nazione armena, colla descrizione del territorio da essa occupato e dei rapporti ch'ebbe coi varj popoli d'Asia e d'Europa in diverse epoche... La sua compilazione però esige numerose e difficili ricerche ed abbisogna d'un lungo e perseverato studio”. E concludeva augurandosi di essere in grado di superare le difficoltà di un simile compito, soprattutto in considerazione degli obblighi a cui avrebbe potuto essere chiamato dal servizio del re. Questo, dunque, era il progetto storiografico di Papasian, mai realizzato, ma di cui c'è traccia nella documentazione del *Fondo Papasian* di Ferrara. Le ultime righe della *Prefazione* tornano su questo progetto, citando il modello ispiratore: “Il cavaliere Muradjà d'Ohsson, armeno nato a Costantinopoli, passò verso il finire dello scorso secolo al servizio del Re di Svezia, e nominato più tardi Ministro di S. M. Svedese presso la S. Porta, scrisse sotto gli auspici del Re suo sovrano, l'opera la più importante e la più perfetta che si conosca finora sullo impero ottomano. Sarei ben fortunato se posto come mi trovo sotto l'augusta protezione della Real casa di Savoia, potessi anch'io produrre l'opera la meno imperfetta intorno alla Storia d'Armenia, che in qualche modo alla di Lei storia direttamente appartiene!”. Il riferimento è a Ignatius Muradja d'Ohsson (1740-1807), autore del

*Tableau général de l'Empire Ottoman* (1787-90), per lungo tempo fonte d'informazione essenziale sulla storia e le istituzioni dell'Impero ottomano.

Il giovane studioso si rendeva conto che un lavoro di questo tipo richiedeva non soltanto lo studio degli antichi autori armeni (gli *antichi scritti nazionali*), né poteva limitarsi alla raccolta e al vaglio delle notizie che si trovano qua e là in vari scrittori, per lo più imperfetti ed erronei, ma imponeva anzitutto l'esame di documenti come quelli presentati al re Carlo Felice, frutto di numerose e difficili ricerche e di studio perseverante.

Se possiamo considerare l'*Illustrazione* come un primo provvisorio risultato di questo lavoro di ricerca, bisogna concludere che le capacità dimostrate da Papasian lasciavano ben sperare. Il materiale da lui raccolto, infatti, è di grande valore e, nel caso del reliquiario di Skevra, gli va riconosciuto il merito di averlo valorizzato e divulgato per primo.

Riguardo ai privilegi, invece, non fu Papasian il primo a pubblicarne e studiarne il testo. Il privilegio ai genovesi del 1288, uno dei quattro pervenuti nell'originale armeno, era stato pubblicato e studiato da Saint-Martin nel 1827<sup>12</sup>, ma il grande orientalista francese de Sacy aveva richiamato l'attenzione sul documento già nel 1805, quando, esaminando gli Archivi di Genova dopo la conquista napoleonica, portò alla luce alcune carte significative per lo studio dei traffici tra Genova e il Levante. Il de Sacy ne parlò in un rapporto presentato all'*Académie royale des inscriptions et belles-lettres* e pubblicato nelle *Mémoires de l'Institut*<sup>13</sup>. Langlois<sup>14</sup> e Dulauries<sup>15</sup>, ripubblicarono questo documento nell'originale armeno, con versione latina e traduzione francese, rispettivamente nel 1863 e nel 1869, citando correttamente come secondo editore, dopo Saint-Martin, il meno noto Papasian.

Se, dunque, Langlois, nel suo *Cartulaire* non menziona lo studio di Papasian in relazione ai privilegi del 1201 e del 1215, ciò è dovuto soltanto al fatto che il testo di tali privilegi non fu dato alle stampe da Papasian, ma semplicemente copiato nella citata opera, presentata al re di Sardegna in un'unica copia ufficiale manoscritta. Papasian può vantare il primato della scoperta e valorizzazione solo del secondo di questi due documenti, poiché il privilegio del 1201 era già stato edito dal de Sacy<sup>16</sup>, mentre quello del 1215 fu pubblicato qualche anno dopo il lavoro di Papasian<sup>17</sup>.

Va comunque detto che, come ho dimostrato altrove<sup>18</sup>, Papasian non conosceva gli studi precedenti sui privilegi e le sue annotazioni, per quanto succinte, sono sempre precise e individuano i punti più problematici del testo.

Malgrado non abbia il primato dell'esame di queste antiche carte della cancelleria armena ciliciana, l'importanza di Papasian sta nell'averne riconosciuto il valore, non come mero oggetto di interesse antiquario, bensì come documenti fondamentali per uno studio generale della storia del popolo armeno. Purtroppo, un carattere ombroso, aggravato dalla malattia psichica che lo afflisse per buona parte della vita, convincendolo di essere vittima di macchinazioni e complotti, impedì a Papasian di mettere a frutto il suo acume di studioso, emarginandolo sempre più e lasciando affondare nell'oblio i suoi scritti che egli stesso, a quanto pare, non aveva piacere di rendere pubblici<sup>19</sup>.



Istanbul, abside di San Salvatore in Cora (Foto L.U.)

## La scrittura di Annemarie Schwarzenbach tra Europa e Oriente

Lia Secci, Università di Roma Tor Vergata

Il nome di Annemarie Schwarzenbach non è molto conosciuto in Italia. Si è avuta occasione di parlarne nel 2000, quando è comparsa la biografia romanzata *Lei così amata* dedicata da Melania G. Mazzucco<sup>1</sup>. Ma anche nei paesi di lingua tedesca la scrittrice era nota più per la stretta amicizia con i figli di Thomas Mann, Erika e Klaus, che per la sua opera<sup>2</sup>. La quale, in buona parte inedita, è divenuta accessibile solo nel 1987 nel Fondo Annemarie Schwarzenbach presso l'Archivio svizzero di letteratura a Berna.

Nata a Zurigo nel 1908, da una famiglia ricca e conservatrice, ma non priva di interessi artistici<sup>3</sup>, a quattro anni si trasferì a Bocken, nella proprietà di famiglia sul lago di Zurigo. Compì studi privati di piano ed equitazione, poi frequentò l'università a Zurigo e Parigi. Nel 1929-30 cominciò a scrivere saggi e racconti. Conseguì il dottorato in storia nell'aprile 1931, poi pubblicò il primo romanzo e una guida della Svizzera per l'editore Piper<sup>4</sup>. In autunno si stabilì a Berlino, con l'intenzione di dedicarsi al giornalismo e alla narrativa.

Biograficamente vi sarebbero state tutte le premesse per una vita serena, operosa, movimentata e fitta di relazioni umane positive. In realtà Annemarie Schwarzenbach, come molti giovani europei della sua generazione, soggiace a uno stato d'animo di malinconia, se non di vera disperazione. Giovani fragili, intolleranti del conformismo borghese vigente nelle famiglie e del successo sociale conseguito dagli opprimenti genitori, cercano una vita più libera e trasgressiva, lavori alternativi, una sessualità altrettanto aperta e irregolare. Però soccombono ai conflitti interiori ed esteriori: si ribellano all'autorità ma soffrono di insicurezza, rifiutano i rapporti stabili ma temono la solitudine, tentano gli eccessi ma chiedono aiuto alla droga e cercano poi tormentosamente e vanamente di sottrarvisi.

Per quanto riguarda Annemarie Schwarzenbach, androgina e bisessuale, ma soprattutto lesbica, il suo pensiero sull'amore è del tutto pessimista, come scrive alla fine della sua breve vita, “[...] ho sempre saputo che i rapporti tra esseri umani hanno dei limiti. In questo mondo non possiamo unirci completamente al nostro prossimo, né all'essere più caro, né ad alcun compagno o oggetto”<sup>5</sup>. Ciò non le impedisce di avere molte relazioni appassionate e intense, anche se precarie ed effimere – a volte ricambiate, a volte no. Il matrimonio contratto nel 1935 a Teheran con un giovane diplomatico francese fallisce dopo pochi mesi. Annemarie Schwarzenbach riprende le sue peregrinazioni che la conducono due, tre volte in Oriente (1932-33, 1934-35), due, tre volte negli Stati Uniti (1936, 1937, 1940-41), in Africa equatoriale (1941-42), attraverso l'Europa in lungo e in largo, con frequenti ritorni alla natia Svizzera. I viaggi sono intercalati da ricadute nella droga, tentativi di suicidio e soggiorni in clinica per una disintossicazione che non riuscirà mai a realizzare.

La personalità di Annemarie Schwarzenbach potrebbe apparire quella di una *enfant gâtée* narcisista, finanziata nelle sue evasioni dalla facoltosa famiglia. Ma è più complessa: si impegna nei lavori di scrittrice, giornalista, archeologa, per dimostrare la sua indipendenza. Come per altri giovani intellettuali europei in quegli

anni le sue crisi esistenziali sono determinate anche dall'avvento del nazionalsocialismo e del fascismo, e dalla necessità di opporre resistenza al minaccioso progresso della barbarie. Annemarie Schwarzenbach si sente particolarmente in colpa, come cittadina di un paese ricco e comodamente neutrale, di fronte agli amici colpiti da persecuzioni e costretti all'esilio. Aiuta per quanto le è possibile Klaus Mann e la sua rivista antinazista "Die Sammlung", pubblicata in Olanda tra il settembre 1933 e l'agosto 1935, e la sorella Erika e il suo cabaret politico "Die Pfeffermühle", attivo a Zurigo fino al novembre 1934. Approfitta del suo passaporto diplomatico per contattare fuorusciti in Austria, a Praga e a Parigi. Persino soggiorni come quello in Congo e in altri paesi dell'Africa equatoriale, che potrebbero sembrare una fuga nell'esotismo, erano motivati dal desiderio di raggiungere resistenti francesi fuggiti dalla Francia occupata.

Così pure i suoi viaggi in Medio Oriente – che ci interessano in particolare – non avevano uno scopo puramente avventuroso o culturale. La cultura rappresentava in questo caso un modo di difendere quei valori umanistici che lo strapotere hitleriano stava distruggendo. I risultati antropologici degli scavi in Mesopotamia, per esempio, confutavano concretamente le rozze dottrine razziste.

Il primo progetto di viaggio in Oriente risale al 1932, quando doveva partire con Erika e Klaus Mann e il comune amico pittore Ricki Hallgarten. Meta la Persia, dove Klaus aveva situato il suo libro su Alessandro Magno del 1929<sup>6</sup>. La partenza era fissata per il 6 maggio, ma il 4 Hallgarten si suicida con un colpo di pistola al cuore, lasciando gli amici sgomenti. Si rifugiano a Venezia, poi a Stoccolma e in Finlandia, in direzione opposta al viaggio progettato, a cui i fratelli Mann rinunciano definitivamente. Annemarie Schwarzenbach, invece, per attenuare l'angoscia inizia in ottobre una fatale dipendenza dalla morfina, ma non smette di pensare al viaggio e lo pone in atto nell'autunno 1933. Parte da Ginevra il 12 ottobre sull'Orient-Express, in compagnia di Alfred Pasternek, un amico dalla personalità piuttosto anonima, che torna indietro a gennaio senza lasciare traccia negli scritti dell'autrice. L'itinerario percorrerà nell'arco di sei mesi, fino a metà aprile 1934, la Turchia, la Siria, il Libano, la Palestina, l'Iraq e infine la Persia. Qui Annemarie Schwarzenbach si soffermerà più a lungo, vi tornerà da settembre a dicembre per lavorare con una spedizione archeologica americana nel sito di Rayy.

L'anno seguente pubblica il diario *Winter in Vorderasien*<sup>7</sup> e inizia un ciclo di racconti, *Der Falkenkäfig*, che rimarrà inedito fino al 1989, quando verrà pubblicato in parte col titolo *Bei diesem Regen* a cura di Roger Perret<sup>8</sup>.

Il terzo viaggio in Oriente fu organizzato nel 1939 con Ella Maillart, un'altra scrittrice di viaggi svizzera, coraggiosa ed esperta: aveva già pubblicato vari resoconti su Russia, Turkestan, Manciuuria, Cina, Tibet, Kashmir, Iran, Afghanistan<sup>9</sup>. Questa volta il percorso doveva essere compiuto in macchina, una nuova Ford Roadster 18 CV guidata quasi sempre da Annemarie Schwarzenbach. La meta era l'Afghanistan. Il 6 giugno la partenza da Ginevra, l'arrivo a Kabul a fine agosto. Il 21 ottobre le due donne si separano, dopo forti contrasti: la Schwarzenbach non era riuscita, come aveva promesso, ad astenersi dalla droga. Ora si reca nel Turkestan afgano per lavorare nuovamente con un gruppo archeologico francese, mentre la Maillart ha deciso di raggiungere l'India per dedicarsi alla meditazione. Annemarie Schwarzenbach rientrerà in Europa con il transatlantico italiano Conte Biancamano in partenza da Bombay il 7 gennaio 1940. Riporta dal viaggio tra sessanta e ottanta articoli, solo in parte stampati, e centinaia di foto.

Il primo testo di *Winter in Vorderasien*, del 15 ottobre 1933, è dedicato alla città di Istanbul, vissuta da Annemarie Schwarzenbach come conturbante ingresso nell'Asia<sup>10</sup>. Già nell'ultimo tratto dei Balcani percorso dall'Orient-Express il paesaggio era cambiato all'improvviso e infine era apparso il mare da cui, inattesa come un'immagine di sogno infantile "ein Kindheitstraumbild"<sup>11</sup> era emersa la cupola di Hagia Triada, e poi una bianca distesa di case velata di vapore azzurrino, rive lucenti, navi e vele. Nelle strade la scrittrice ha l'impressione di essere abbandonata fuori del tempo e di ogni certezza: "Man wird in den Strassen der Stadt vom Eindruck des Zeitlosen, Ungewissen und Preisgegebenen überfallen wie von einer Versuchung"<sup>12</sup>. La "tentazione" di sparire nell'anonimità, di sottrarsi alla vita consueta, ma con senso di colpa e di timore. La svizzera abituata all'ordine, alla pulizia, alla discrezione è frastornata dalla folla, dai rumori, dai colori sgargianti dei bazar, dagli odori penetranti delle cucine popolari. Solo la devozione nelle moschee la colpisce per la concentrazione dei fedeli.

Il secondo testo del 26 ottobre parla di Ankara, la nuova capitale voluta da Atatürk, che sta sorgendo nella distesa desolata della steppa: "Ankara, der steingewordene Wille des Ghasi"<sup>13</sup>. Per quanto squallido, il paesaggio naturale con i suoi miseri abitanti appare alla viaggiatrice più attraente delle costruzioni in cemento armato della città in divenire. A queste pagine si ricollega uno degli scritti postumi pubblicati in volume dopo la riscoperta dell'opera della Schwarzenbach. È il racconto *Ankara* inserito dai curatori Regina Dieterle e Roger Perret nell'antologia del 1990 *Auf der Schattenseite*<sup>14</sup>. Datato 31 ottobre 1933, descrive la festa per il decennale della repubblica fondata da Kemal Atatürk, e un incontro con lo stesso presidente, in turco *ghazi*, all'hotel Ankara Palace.

Annemarie Schwarzenbach, spirito ribelle, sembra osservare con distacco critico non privo di ironia il *ghazi*, alludendo al suo alcolismo e forse anche a un sospetto di omosessualità: "Der Ghasi ging, vom tosenden Beifall empfangen, langsam durch die Menge [...] die Hand schmal, fast weiblich zart, legt sich manchmal auf die Schulter eines Begleiters [...] Der Ghasi nickt manchmal, fasst dann mit der Hand in das Haar des Russen, streichelt ihn, kehrt ihn zu sich, nimmt ein Glas Champagner und giesst es dem Russen zwischen die Lippen"<sup>15</sup>.

Annemarie Schwarzenbach non era facile agli entusiasmi, in quei giorni, appena arrivata ad Ankara viene colta da una grande nostalgia, beve, si droga, si ammala, dubita delle proprie competenze in campo archeologico. Nelle sue lettere parla di bottiglie di whisky, di "strane" uscite notturne, di una serata ad Aleppo in compagnia di prostitute, delle dosi di "pesce" (la morfina) e delle tante donne che, ogni volta, si lasciano commuovere dalla sua fragilità e si mostrano prodighe di cure e tenerezze<sup>16</sup>. Ciò che la tormenta di più è la ragione del suo viaggio: esso le appare una possibile "Flucht ins Unerreichbares [...] die uns zwingt, Unbequemlichkeit und Einsamkeit auf uns zu nehmen und das gewohnte Leben willkürlich an einer Stelle abubrechen, ohne dafür einen vernünftigen Grund angeben zu können"<sup>17</sup>.

Fuga e impegno, piacere della novità e autopunizione, gradevole vita mondana e duro lavoro, hotel di lusso e tende o baracche spartane, partecipazione ed estraneità, facili contatti sociali e isolamento, paura, angoscia, depressione: il significato del viaggio per Annemarie Schwarzenbach oscilla tra gli estremi, si risolve sempre in una fuga all'indietro. L'autrice viaggia per "mal d'Europa" in senso ambivalente: per allontanarsi da un'Europa in crisi, dove ogni resistenza appare inefficace; ma anche per soffrire di nostalgia e tornare appena possibile a quella che continua a

essere sentita come la *vera patria*.

In altri resoconti del viaggio successivo del 1939 – compiuto in macchina e quindi più vicino e attento alle caratteristiche del territorio – l'autrice nota e delinea gli aspetti della modernizzazione iniziata nel 1923 e proseguita anche dopo la recente morte di Mustafa Kemal nel 1938. Ma in questi scritti è documentato soprattutto il passaggio da Occidente a Oriente, l'approssimarsi alle vastità sconosciute dell'Asia e le emozioni sempre rinnovate che suscitano nell'autrice. Due erano inediti: *Balkan-Grenzen*, datato 14 luglio, e *L'Ararat*, del dicembre 1939<sup>18</sup>.

Nei Balcani, man mano che si avvicina la frontiera turca, la linea di demarcazione tra i paesi cristiani, ex-absburgici, e le terre maomettane sembra segnata dall'abbigliamento e dal lavoro femminile: donne timide, velate di nero dalla testa fino ai pantaloni allacciati sulle caviglie nude, lavorano come schiave nei campi di fragole, sotto la sorveglianza di un "Patron".

"Gehören diese scheuen und offenbar rechtlosen Wesen" – si chiede l'autrice fiera della sua emancipazione – "demselben Volke an wie die würdigen und freundlichen Bäuerinnen, die auf der Schwelle ihrer dörflichen Hütten sassen, spinnend, und wie die singenden Mädchen in ihren roten Röcken?"<sup>19</sup>.

A Istanbul ritrova sensazioni già provate, della vista, dell'udito, del tatto, dell'odorato e del gusto, ma pensa di non avere il diritto di abbandonarsi al loro godimento; riflette invece sul significato e le problematiche del viaggio. Non a caso l'articolo prende il titolo non dalla città sul Bosforo, ma da *Therapia* (una spiaggia di lusso sulla costa vicina a Istanbul), nome rasserenante per il suo suono greco e per il potere evocativo "auf unbeschwerte, an schönen Gestaden verbrachte Tage"<sup>20</sup>: giorni di cura per un'inquietudine che sta alla base del continuo viaggiare.

L'Oriente, con le sue terre incognite, l'immensità degli spazi, la solitudine, l'estraneità e la lontananza da ogni consuetudine, era per Annemarie Schwarzenbach il luogo di elezione per un ineludibile confronto con se stessa. Ma era soprattutto una sollecitazione della sua complessa scrittura, in cui gli squarci lirici si alternano a lucide diagnosi – tuttora attuali – dell'importanza politica e strategica di paesi come la Turchia e l'Afghanistan.

## ***The Turkish Embassy Letters* di Lady Mary Wortley Montagu**

Elisabetta Marino, Università di Roma Tor Vergata

Per meglio cogliere il significato delle *Turkish Embassy Letters* di Lady Montagu – opera basata sulle lettere scritte tra il 1716 e il 1718 durante un’ambasciata dei coniugi Montagu in Turchia – sarà necessario tratteggiare un breve profilo biografico dell’autrice.

Lady Mary nacque a Londra nel 1689 all’interno di un’antica famiglia nobile, la cui genealogia poteva essere ricostruita, procedendo a ritroso, sino ai tempi di Guglielmo il Conquistatore. Suo padre, Evelyn Pierrpont, sarebbe divenuto Conte di Kingston (1690), Marchese di Dorchester (1706) e infine Duca di Kingston (1715); sua madre, Lady Mary Fielding, era figlia del terzo Conte di Denbigh<sup>1</sup>.

La limitatezza degli stimoli intellettuali offerti dalla governante cui era stata affidata dopo la scomparsa prematura della figura materna (governante in seguito definita, in una lettera, “ignorant and superstitious”<sup>2</sup>) contribuì ad accrescere il desiderio della piccola Mary di attingere liberamente alla nutrita biblioteca dei Pierrpont, come strumento compensatorio di una quotidianità altrimenti mediocre e deludente. Fu così che già a quattordici anni la giovane padroneggiava perfettamente il latino, imparato da autodidatta e, a ventuno, aveva l’ardire di inviare la sua traduzione dell’*Enchiridion* di Epitteto al vescovo di Salisburgo, accompagnando il testo ad una nota in cui lamentava lo stato incerto e deficitario in cui versava l’istruzione femminile nella sua epoca. Malgrado ciò, rivelando piena consapevolezza del sarcasmo e delle aspre critiche che si sarebbero certamente abbattute su una donna che si professava intellettuale, Mary scelse di stemperare i toni di tale denuncia, aggiungendo una frase dall’apparenza ingenua che, tuttavia, tradisce una natura prudente e al contempo sagace: “God and Nature has thrown us into an Inferior Rank. We are a lower part of the Creation; we owe Obedience and Submission to the Superior Sex”<sup>3</sup>.

Con il passare degli anni Lady Mary divenne sempre più attenta a non far trasparire in pubblico la propria erudizione, tanto da suggerire alla figlia, Lady Bute, di crescere la sua bambina incoraggiandola allo studio, pur osservando l’accortezza di nascondere accuratamente i frutti della sua applicazione come se si trattasse di una deformità, “with as much solicitude as she would hide crookedness or lameness”<sup>4</sup>.

La relazione con Wortley Montagu fu resa problematica, sin dall’inizio, da questioni legate alla trasmissione del patrimonio e alla consistenza della dote concessa a Lady Mary. Anche se il legame tra i due appariva velato da numerose ombre, nonostante la gelosia di Montagu fosse a tratti insostenibile, gli amanti decisero di fuggire e convolarono a nozze in una data non meglio precisata nel 1712<sup>5</sup>. All’interno della loro cerchia di amicizie potevano essere annoverati letterati noti come Addison, Steele, Gay e Pope (che avrebbe in seguito nutrito una passione profonda per Lady Montagu e, una volta respinto, sarebbe divenuto suo acerrimo nemico), nonché figure di spicco appartenenti al mondo della politica, cui l’ambasciata che spinse i coniugi Montagu verso la Turchia nell’agosto del 1716 è intimamente connessa.

In quel tempo, la Turchia era in guerra con la Repubblica di Venezia e un trattato

di alleanza sanciva che l’Austria avrebbe dovuto soccorrere le truppe veneziane qualora fossero state ingaggiate in un conflitto. L’ambasciata di Montagu era stata concepita per negoziare la pace tra Austria e Turchia; in questo modo, l’esercito austriaco sarebbe stato libero di schierarsi al fianco degli inglesi in una eventuale – quanto mai probabile – offensiva contro la Spagna. Pur iniziando sotto i migliori auspici, tuttavia, l’ambasciata non diede gli esiti sperati, principalmente per un eccesso di onestà da parte di Montagu, che credeva suo dovere curare gli interessi di entrambe le parti. I coniugi Montagu vennero pertanto richiamati in Inghilterra dopo appena quindici mesi, laddove la loro permanenza a Costantinopoli si sarebbe dovuta protrarre per cinque anni.

Malgrado la brevità dell’esperienza, Lady Montagu non mancò di intrattenere rapporti epistolari intensi con i suoi amici e conoscenti. I dettagliati resoconti di viaggio racchiusi nelle lettere – dalle tappe iniziali a Rotterdam, Colonia, Vienna, Hannover e Praga, fino a Sofia, Adrianopoli, Costantinopoli, per poi passare, in rotta verso l’Inghilterra, per la Sicilia, Cartagine, Tunisi, Genova e Parigi – costituiscono il nucleo di partenza per la creazione delle *Turkish Embassy Letters*. Lady Montagu aveva infatti deciso di tenere una copia di ogni lettera inviata e, una volta tornata in patria, nel corso di lunghi anni, ne riscrisse il contenuto, ne levigò le asperità, ne perfezionò il linguaggio e le rielaborò, mirando a compiacere un pubblico più ampio di lettori che non fosse il semplice destinatario della missiva. I testi persero naturalezza, autenticità, quasi il carattere stesso di narrativa di viaggio, trasformandosi in un’opera ben orchestrata che a tratti ricorda un romanzo modellato sui capolavori di Richardson.

Pur presentando materiali eterogenei in ogni lettera, è possibile intuire una suddivisione tematica operata dalla scrittrice in base alle prerogative degli individui cui ogni testo era destinato: con le *Ladies* (Lady Mar, Lady Rich, Lady Bristol, e la Principessa di Galles) indulgeva su argomenti legati alla sfera femminile; all’Abate Conti erano riservate le disquisizioni teologiche; con Pope si intratteneva sulla poesia presentando, inoltre, un ritratto della Turchia i cui contorni sfumavano in un’Arcadia mitica, popolata da ninfe che danzavano al suono di musiche celestiali<sup>6</sup>.

Anche se la scrittrice Mary Astell, promotrice dei primi movimenti inglesi per l’emancipazione delle donne, aveva più volte incoraggiato l’amica a dare alle stampe la sua raccolta epistolare, Lady Montagu ne dispose la pubblicazione solo dopo la morte, dato che, come sottolinea il critico Dervla Murphy, era innanzitutto un’aristocratica, e femminista “only when feminism did not clash with her primary loyalty”<sup>7</sup>. Di fatto, Lady Montagu scelse di non divulgare nessuno dei suoi scritti<sup>8</sup> mentre era in vita, soprattutto perché il *commercio*, la *vendita* delle parole sottesa alla pubblicazione non poteva che stridere contro il suo status sociale. Anche se sua figlia, Lady Bute, decise di bruciare i diari di viaggio e di acquistare, con l’intento di distruggerlo, il manoscritto originale che raccoglieva le lettere turche custodito dal Reverendo Sowden (per non dare adito a possibili scandali che gettassero discredito sulla memoria della madre), le cinquantadue *Turkish Letters*<sup>9</sup> trovarono comunque la loro strada per una pubblicazione non autorizzata l’anno successivo alla morte di Lady Montagu, nel 1763.

Il testo è stato oggetto di molteplici quanto dissonanti interpretazioni da parte della critica. Lisa Lowe sostiene che l’opera di Lady Montagu possa contribuire a sovvertire la retorica della differenza, comune al discorso orientalista, ingaggiando invece una strategia associativa tra le donne inglesi e turche<sup>10</sup>; Meyda Yegenoglu, al

contrario, afferma che le lettere rappresentano un complemento efficace della scrittura coloniale maschile, poiché mirano a penetrare e mettere in mostra quei recessi del mondo orientale femminile mai osservati fino ad allora<sup>11</sup>; Ahmed Al-Rawi valorizza invece i parallelismi tra Asia e Occidente tracciati dalla scrittrice, e la sua capacità di dare risalto a sultane e intellettuali<sup>12</sup>. A ben guardare, le chiavi di lettura delle *Turkish Embassy Letters* sembrerebbero essere contenute nel frontespizio di una tra le prime edizioni autorizzate (quella del 1767) che recita:

Letters of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu, Written during Her Travels in Europe, Asia and Africa, to Persons of Distinctions, Men of Letters, in Different Parts of Europe, which Contains, among Other Curious, Relations, Accounts of the Policy, and Manners of the Turks, Drawn from Sources that Have Been Inaccessible to Other Travellers.

L'aspetto cui viene conferito maggior rilievo è l'estrazione altolocata dell'autrice, come si evince dell'appellativo "Right Honourable Lady"<sup>13</sup>, seguito dal destinatario d'eccezione del testo: "Persons of Distinctions, Men of Letters"; tale impressione è confortata dall'affermazione secondo cui Lady Montagu avrebbe potuto godere di esperienze fino a quel momento "inaccessible to other travellers". Più volte nel testo la scrittrice sottolinea infatti la distanza che la separa dai "common voyage writers"<sup>14</sup>, poiché i suoi racconti si intrecciano con le vicende degli strati più alti della società turca, interdetti ai viaggiatori comuni.

Oltre al già citato titolo esteso, il frontespizio accoglie un'incisione che ritrae Lady Montagu in abito turco, accompagnata dall'iscrizione "The Female Traveller". L'essere donna aveva conferito alla scrittrice la licenza di entrare in ambienti ritenuti inaccessibili e segreti, come l'*hammam* o l'harem. Ma è sull'abito turco che è necessario soffermarsi, un abito descritto in numerose lettere quasi fosse un passaporto che le garantiva accesso a luoghi, come la Moschea Sultan Selim I, dai quali altrimenti sarebbe rimasta esclusa: "I was dressed in my Turkish habit", commenta la scrittrice, "and admitted without scruple"<sup>15</sup>. Pur testimoniando una precisa volontà di condivisione della cultura dell'*altro* (Lady Montagu studiò, di fatto, l'arabo, il turco e il persiano, intrattenendosi in colloqui con gli *effendi*, i saggi del luogo<sup>16</sup>), l'abito come *identità fittizia* che si indossa e poi si smette riporta alla mente l'idea del costume di scena, e quindi della consapevole teatralizzazione, a tratti iperbolica, di un Oriente dalle tinte esotiche, esibito ad uso e consumo delle classi alte inglesi. Ciò che colpisce, infatti, è l'uso preponderante dei verbi "entertain" e "amuse"<sup>17</sup> (riferiti allo scopo che Lady Montagu si prefiggeva attraverso la sua narrazione), e la dovizia di particolari atti a far cogliere ai fruitori del testo, rimasti in patria, la magnificenza degli abiti, la ricchezza degli arredi, la raffinatezza dei tessuti e l'insolita manifattura dei gioielli turchi. La scrittura di Lady Montagu ricalca modelli e scenari de *Le Mille e una notte* di cui, come il biografo Halsband mette in evidenza, era stata avida lettrice nella traduzione francese di Antoine Galland, pubblicata in volumi a partire dal 1704<sup>18</sup>. Le *Arabian Tales* vengono testualmente citate in una lettera da Costantinopoli indirizzata a Lady Mar (datata 10 marzo 1718), nella quale si narra nel minimo dettaglio lo straordinario incontro con la Sultana Hafise, che indossa una veste ricercata e preziosa, dal valore stimato a circa centomila sterline:

Now do I fancy that I have entertained you all this while with a relation that has, at least, received many embellishments from my hand. This is but too like, says you, the Arabian tales; these embroidered napkins, and a jewel as large as a Turkey's egg! You forget, dear sister, those very tales were writ by an author of this country and, excepting the enchantments, are a real representation of the manners here<sup>19</sup>.

Spostando in Turchia l'origine de *Le Mille e una notte* e sostenendo l'assoluta veridicità delle descrizioni in esso contenute, Lady Montagu, come narratrice, sembra calarsi nei panni di una novella Sheherazade.

Come si accennava in precedenza, il tratto delle *Turkish Embassy Letters* su cui la critica ha maggiormente dibattuto è la descrizione del mondo femminile offerta dalla scrittrice. Mettendo in scena donne potenti e volitive, le lettere senza dubbio sconfessano la percezione stereotipata delle turche come languide e lascive, o relegate in uno stato doloroso di prigionia e isolamento negli harem. Tale percezione era condivisa dai "common voyage writers" e persino da Alexander Pope, come attesta una singolare quanto imbarazzante lettera da lui scritta a Lady Montagu prima della sua partenza per Costantinopoli, lettera nella quale il poeta dava libero sfogo alla sua immaginazione, favoleggiando che la viaggiatrice si sarebbe abbandonata ad una "Laziness and lewdness of life" in quella che per lui era una "Land of Jealousy, where the unhappy women converse with none but Eunuchs"<sup>20</sup>. Nonostante il tentativo di avvicinare le culture, tuttavia, anche Lady Montagu sembra incapace di affrancarsi dal consueto modello di teatralizzazione dell'Oriente e, di conseguenza, la Turchia si trasforma spesso in un palcoscenico dal quale poter ammiccare alla *leisure class* inglese, rispecchiandola.

La celeberrima descrizione del bagno turco di Sofia, composta ad Adrianopoli il 1 aprile del 1717, può essere esemplificativa di questa duplice tendenza. In un'ampia stanza delle numerose fontane vengono ritratte duecento bellissime donne, "being in the state of nature, that is, in plain English, stark naked"<sup>21</sup>. Ciò nondimeno, tradendo le aspettative del lettore, Lady Montagu ne esalta l'innocenza, l'estrema purezza: "there was not the least wanton smile or immodest gesture amongst them"<sup>22</sup>. Il tentativo di colmare la distanza tra Asia e Occidente la spinge a promuovere la superiorità della cultura *altra*, come si desume dalle premure che le vengono riservate, pur essendo estranea a quel contesto: "I know no European court where the ladies would have behaved themselves in so polite a manner to a stranger"<sup>23</sup>. Lady Montagu arriva addirittura a paragonare l'*hammam* a una moderna *coffee house* inglese, come luogo di incontro e di scambio intellettuale, operando un accostamento ardito tra uno spazio unicamente maschile e un ambiente esclusivamente femminile, peraltro privato dell'immaginario erotico comunemente associato al bagno turco, un immaginario che mal si accorda col ritratto fumoso e sobrio tipico delle *coffee house*. Non paga, la scrittrice concerta un imprevedibile scambio di ruoli tra la "Land of Jealousy", sulla quale Pope fantasticava, e un Occidente percepito come retrogrado e censore, nel momento in cui, non potendo più tollerare l'estremo calore, viene spinta a slacciarsi la camicia in modo da rivelare la prigione del corsetto:

I was last forced to open my shirt, and show them my stays, which satisfied them very well, for I saw they believed I was so locked up in that machine, that was not in my own power to open it; which contrivance they attributed to my husband<sup>24</sup>.

Malgrado quanto esposto fino ad ora, Lady Montagu sembra incapace di astenersi dal riflettere i gusti della nobiltà britannica sua contemporanea. In armonia con le tendenze neoclassiche del tempo, paragona le bellezze asiatiche alle divinità ritratte da Tiziano o Guido Reni, ne elogia il candore della carnagione, per poi formulare il desiderio segreto che Mr. Gervase, pittore amico di Pope, possa esser lì, invisibile, per ammirare voyeuristicamente e ritrarre indisturbato “so many fine women, naked, in different postures, some in conversation, some working, others drinking coffee or sherbet, and many negligently lying on their cushions”<sup>25</sup>. Oltre ad essere una descrizione connotata da evidente sensualità, non sfugge la preoccupante metamorfosi dell’*altro* in un oggetto raffinato, in un quadro destinato a ornare le pareti di una residenza aristocratica inglese.

Analoghe riflessioni riguardano la presunta maggiore libertà di cui sembrano beneficiare le donne turche, tema in cui si assiste a una rara quanto ambigua coincidenza tra rovesciamento delle percezioni stereotipate e teatralizzazione dell’Oriente. La *schiavitù del velo*, come veniva dipinta dai “common travellers”, ha l’utilissima funzione di dissimulare i tratti del volto, così che “it is impossibile for the most jealous husband to know his wife when he meets her on the streets”<sup>26</sup>. Lungi dall’accostarsi a istanze di tipo femminista, Lady Montagu inneggia al velo come a un espediente che agevoli le donne nel coltivare relazioni parallele. La Turchia si trasforma pertanto nel palcoscenico di una “comedy of manners”, dove si recita una “perpetual masquerade” in cui le donne godono della “entire liberty of following their inclinations without danger of discovery”<sup>27</sup>.

Nelle lettere elaborate immediatamente prima di intraprendere il viaggio di ritorno, Lady Montagu sembra avvertire un senso di inquietudine nei confronti dell’ambiente estraneo in cui si trova. La Turchia è paragonata a una sinistra “Tower of Babel”<sup>28</sup> e, in una lettera del 16 marzo 1718, la scrittrice manifesta il suo sgomento di fronte alla perdita imminente della lingua madre, dimenticata nello sforzo di impadronirsi di turco, arabo e persiano. Utilizzando espressioni che risentono della logica coloniale, Lady Montagu stabilisce per la prima volta, nell’uso dell’aggettivo “insignificant”, un rapporto asimmetrico e gerarchico tra le culture:

I am almost fallen into misfortune so common to the ambitious: while they are employed on distant, insignificant conquests abroad a rebellion starts up at home. I am in great danger of losing my English. [...] As I prefer English to all the rest, I am extremely mortified at the daily decay in my head<sup>29</sup>.

Nelle ultime lettere è evidente la gioia di essere tornata in patria, una terra prediletta che Lady Montagu si sofferma a osservare con “partial eyes”<sup>30</sup>, come lei stessa ammette. La viaggiatrice si spoglia delle vesti turche e le ripone, ritornando a indossare gli abiti consueti, da nobile inglese, ai quali tutto sommato è sempre rimasta fedele. “In short”, come commenta, “there is no perfect enjoyment to this life out of Old England”<sup>31</sup>, e con questo finale affrettato a conclusione di un lungo percorso, cala il sipario sulle *Turkish Embassy Letters*.

## Don Juan a Costantinopoli: un punto di vista estraniato

Valeria Vallucci, Università di Roma Tor Vergata

Il presente studio si propone di esplorare una delle aree più coinvolgenti e tuttavia controverse del *Don Juan* di Lord Byron conosciuta dagli specialisti come “the Harem cantos”. Si intende distogliere l’attenzione dalle problematiche politiche, sociali e sessuali che ruotano attorno all’immagine del serraglio, aprendo a un discorso geopolitico più ampio, che oltrepassi i limiti fisici dell’harem<sup>1</sup>. Comparando l’episodio di Juan a Costantinopoli con l’esperienza di Byron e del suo compagno di viaggi John Cam Hobhouse, si desidera offrire un’interpretazione del punto di vista dell’autore-narratore sulla città ottomana, evidenziando nel testo un atteggiamento di distanziamento geolinguistico e geoletterario che presuppone forse un’alienazione sia emotiva che politica.

Come tutti i viaggiatori occidentali, cui era proibito alloggiare entro le mura, in *A Journey Through Albania and other provinces of Turkey* Hobhouse usa il toponimo “Constantinopole” per riferirsi alla città fortificata nel distretto del Corno d’Oro<sup>2</sup>. Byron opera la stessa scelta linguistica in *Don Juan*, dettaglio che potrebbe apparire insignificante data l’alta occorrenza della parola nell’epistolario<sup>3</sup>. Tuttavia, senza alcuna pretesa di correttezza nel campo della toponomastica<sup>4</sup>, è forse interessante evidenziare che l’endonimo “Stamboul” – preferito, ad esempio, nella composizione di *Childe Harold’s Pilgrimage* e dei *Turkish Tales* – ha un’accezione del tutto locale, un colore etnico, perché adottato prevalentemente dai turchi, come Byron precisa in una nota a *English Bards and Scotch Reviewers*<sup>5</sup>. Una tale scelta, tra due toponimi apparentemente simili, rimanda a quelle che, a volte, Byron attua nelle descrizioni di indumenti orientali tra espressioni locali come “Candiotte cloak” o “ataghan” e termini più generici e occidentali come “turban” o “dagger” (*DJ V*, 68)<sup>6</sup>. Va precisato che, a differenza dei *Turkish Tales*, durante l’ideazione delle parti a tema esotico del *Don Juan*, Byron mostra preoccupazione per la corretta resa dell’Oriente, al punto da plagiare una serie di fonti in grado di conferire una nota di verosimiglianza alla descrizione poetica<sup>7</sup>. In *Don Juan* tale attenzione assume altre forme, una delle quali è la presa in giro dei falsi esperti (Southey e Wordsworth) o degli pseudo-orientalisti pedanti (Hobhouse). Si prenda come esempio la stanza 42 del canto V dove si narra del passaggio di Juan e del compagno Johnson nei giardini del serraglio. Nella prima stesura manoscritta della stanza è possibile notare le alternative valutate da Byron per la parola “jasmine” e tra esse compare “Celan”<sup>8</sup>. Nell’*Oxford English Dictionary* l’unico lemma utile che ha come radice “Celan” è “celandine”, la celidonia, nota “erba perenne con fiori gialli”<sup>9</sup>. Byron deve aver avuto in mente la “Small or Lesser Celandine” che, se fosse stata prescelta per la stesura definitiva, avrebbe alluso a William Wordsworth, l’autore che l’ha immortalata per la prima volta nella letteratura inglese. In “To the Small Celandine”, composta nel 1802 a Grasmere nel Distretto dei Laghi, in un’intima conversazione con il fiore, Wordsworth elogia l’abitante del cottage che, al contrario dei poeti erranti, predilige la propria casa e può godere della bellezza della celidonia che sboccia nel suo giardino<sup>10</sup>. Durante la composizione della stanza Byron deve allora aver pensato di mettere in ridicolo il campanilismo che Wordsworth manifesta in “To the Small Celandine”, ma soprattutto l’inaccuratezza che il poeta laghista

dimostra altrove in materia orientale<sup>11</sup>. Tuttavia, preferisce non infierire sulla celidonia, la sostituisce con il più beckfordiano “jasmine” e decide di celare il pungente attacco a Wordsworth con una più verbosa digressione sulla conoscenza delle piante orientali. Avendo viaggiato e, dunque, disdegnato la reclusione del cottage, Byron è nella posizione di poter descrivere piante e oggetti orientali che mancano nei paesi del Nord. Tale cura dei dettagli, unita alla nota sensibilità nei confronti delle tradizioni, delle lingue e delle specialità dei popoli del Vicino e del Medio Oriente, eleverebbe Byron a grande orientalista.

Tuttavia, tornando all'uso dei toponimi, sarebbe forse opportuno domandarsi perché in *Don Juan* Byron si avvalga esclusivamente del nome “Constantinople”, se davvero si tratta di un termine convenzionale che, per contrasto all'uso di “Stamboul”, porterebbe con sé il valore contrario di “locale”, cioè “straniero”<sup>12</sup>. Dunque, malgrado sia interessato a mantenere il primato di esperto di cose orientali, acquisito durante “gli anni della fama”, in *Don Juan* Byron sceglie di non indicare la città ottomana con il nome che – secondo lui – è caratteristico. Pertanto, ci si chiede se sia possibile che la predilezione per un toponimo rispetto a un altro costituisca il sintomo di una tensione latente. La domanda è giustificata dai recenti studi di geografia culturale che definiscono i toponimi “power-charged semiotic dynamos for making meaning about places”<sup>13</sup>. Sicuramente tale scelta preannuncia un certo distacco dalla metropoli ottomana. Viene a mancare l'intimità con il luogo che presuppone “Stamboul”. L'uso di un termine prediletto dagli stranieri, in un poema come il *Don Juan*, potrebbe essere letto come traccia di un punto di osservazione diverso rispetto a quello sviluppato nei *Turkish Tales*, ovvero l'indizio di una percezione della città dall'esterno, scevra da ogni pretesa di farne parte. Di fatto, sebbene dimostri un'incredibile capacità di adattamento all'ambiente, Juan rimane un “boyish, new, Seraglio guest” (*DJ* VI, 115) e la sua origine forestiera è causa di incidenti diplomatici con la sultana, come il rifiuto categorico del “baciapiede” a cui segue un forzato baciamento (*DJ* V, 105).

All'idea che l'autore-narratore assuma una posa alienata, va aggiunta un'ulteriore osservazione sull'incorniciatura geografica. Byron non si sofferma sui particolari del territorio urbano, di cui distingue, al di fuori di Topkapi, solo la moschea di Santa Sofia (*DJ* V, 3) e il Castello delle Sette Torri (*DJ* V, 150). Manca una descrizione della città *dal basso*, che è presente invece nel caso di Londra all'interno del canto XI. Preferisce, piuttosto, inquadrare la più ampia zona geografica, ovvero il “Ocean stream” (*DJ* V, 3), espressione di derivazione omerica che Byron applica all'area che comprende l'Ellesponto, il Bosforo e l'Egeo costellato dalle isole, come chiosa a margine in alto a destra della brutta copia del canto. Il “fiume oceano” è una vasta zona d'importanza strategica internazionale, una “contact zone” in cui forestieri e nativi, dominatori e sottomessi si incontrano e vivono in uno spazio comune<sup>14</sup>. Nell'immaginario del poeta, grazie alla conformazione degli stretti e dei mari di Costantinopoli, il “fiume oceano” vale anche come metafora sessuale. Non solo l'eco delle Simplegadi marziali (*DJ* V, 5) richiama le forme sinuose di Lesbia, ma in *Don Juan* la stessa parola “ocean”, prescindendo dall'uso comune, presuppone immagini delle parti intime femminili<sup>15</sup>. Dunque Costantinopoli perde il tessuto urbano ma, collocandosi al centro di una mappa corporea godibile, nel mezzo di un movimento di entrata e di uscita, acquista un'immagine geoletteraria di sfruttamento sessuale che si conforma alla prova formativa – la sensualità come strumento di avanzamento sociale – cui è sottoposto il protagonista da Johnson,

Baba e Gulbeyaz. La città-territorio si presenta come il nucleo di una zona di “trazione” erotica, geografica e geopolitica. È una città di ospiti stranieri e di minacce provenienti dall'esterno. Esaminando le due stanze introduttive 3 e 5 del canto V, si può notare come Byron sia capace di plasmare con acuta sensibilità e bellezza la comunione fisica dell'Europa con l'Asia. Tuttavia, il tono idilliaco è immediatamente spezzato a favore dell'effetto cinico-ironico che contraddistingue il poema: il Mar Nero e il Mar di Marmara si scontrano in un turbinio di acque nel Bosforo (v. 36), presidiato da una nave da guerra munita di settantaquattro cannoni e dal contenuto gastrico di alcuni passeggeri sconsolati (vv. 19, 39). Tali elementi di disturbo rinnovano la sensazione di tensione latente.

La tensione geopolitica che si vuole qui evidenziare si sviluppa su un asse verticale raffigurato dal vento che dal Mar Nero soffia verso sud (v. 33). Marcando nel testo l'estensione del Bosforo da nord (il Mar Nero) a sud (Dardanelli), Byron sposta l'attenzione dalla presunta preoccupazione per l'Oriente (Costantinopoli come porta dell'Asia e soprattutto dell'India) all'ansia per una contingenza più imminente, vissuta in prima persona, derivante dalla situazione politico-diplomatica tra le nazioni amiche e nemiche dell'Impero ottomano. È forse utile precisare che, all'epoca, il Mar Nero costituiva la via d'accesso della Russia, mentre i Dardanelli e l'Egeo la via d'accesso della Gran Bretagna che, avendo il controllo delle isole ioniche, si considerava un paese confinante con l'Impero ottomano<sup>16</sup>. Pertanto, questo punto di osservazione *distaccato* della metropoli ottomana, sia dal punto di vista linguistico che geoletterario, è probabilmente anche un'espressione delle problematiche relative alle relazioni diplomatiche tra Gran Bretagna, Impero ottomano e Russia durante la guerra russo-turca nel periodo che va dalla Pace di Tilsit (1807) alla Pace di Bucarest (1812).

Byron e Hobhouse giungono a Costantinopoli a bordo della *Salsette*, una fregata con trentasei cannoni, che ha il compito di riaccompagnare l'ambasciatore Robert Adair in Inghilterra<sup>17</sup>. Adair sta per concludere le negoziazioni per la Pace dei Dardanelli (1809-1810) con il ministro degli Esteri turco, Vahid Effendi. Il progetto della Gran Bretagna è quello di creare un grande blocco di forze anti-napoleoniche, basato sul mantenimento dell'alleanza con l'Impero ottomano e l'apertura delle trattative di pace tra l'Impero ottomano e la Russia. Essendo la Gran Bretagna e l'Impero *storici alleati*, tale pace intende rappresentare la distensione dei rapporti e garantire l'accesso delle navi da guerra inglesi negli stretti. Tuttavia, la clausola “free use of the Straits” viene abrogata e la pace viene siglata in condizioni esasperate. Gli ufficiali inglesi sono costretti a procrastinare gli incontri diplomatici a causa dello scoppio della Rivoluzione dei giannizzeri. Le informazioni vengono raccolte tra mille difficoltà: alcune voci parlano di sequestri e incendi nella zona residenziale inglese<sup>18</sup>. Dal canto loro, i turchi temono che una riconciliazione con la Gran Bretagna possa equivalere a una dichiarazione di guerra alla Francia. Non sono del tutto convinti, come sostengono gli alleati, che qualche cessione territoriale alla Russia possa giovare all'Impero e, contemporaneamente, indebolire Napoleone. Intanto, a nord, sulle sponde del Danubio, si combatte la guerra russo-turca. Mentre l'esercito russo minaccia l'invasione di Costantinopoli assediando Schumla, la sua roccaforte, l'Impero ottomano si ostina a non sottoscrivere la tregua<sup>19</sup>. Tutto questo ha prodotto una tensione generale cui Byron allude sia in *Don Juan* che in *Childe Harold's Pilgrimage* (II, 76).

L'attesa di Byron e Hobhouse fuori dallo stretto dei Dardanelli dura più del previsto, oltre un mese: le correnti degli stretti ostacolano il passaggio e il firmano del sultano tarda ad arrivare<sup>20</sup>. Byron anela a Costantinopoli da lontano, ma una volta in città non è avido di informazioni e notizie, né si immerge in una scrittura ispirata come fa il suo compagno<sup>21</sup>. È infastidito dal fatto che almeno cinquanta stranieri prima di lui abbiano composto una guida o un libro di viaggio sulla città<sup>22</sup>. Inoltre, senza l'aiuto dell'ambasciatore, la città risulta quasi inaccessibile. Non è un luogo dove desideri rimanere a lungo, avendo presto esaurito le attività da svolgere<sup>23</sup>. Deve essere stato questo umore a spingere alcuni critici a considerare l'esperienza turca di Byron "un viaggio di scarso successo", dove l'unico evento degno di nota è la celebre emulazione di Leandro con la traversata dell'Ellesponto<sup>24</sup>. Eppure l'esperienza a Costantinopoli è ricca di eventi interessanti collegati alle dinamiche del conflitto russo-turco. Si respira aria di guerra in ogni angolo della città. In una lettera alla sorella Augusta, Byron scrive "on the borders of the Black-Sea, we heard only of the Russians"<sup>25</sup>. La paura per l'invasione russa è l'unico reale tormento dei turchi e, di conseguenza, degli ufficiali inglesi con cui Byron e Hobhouse trascorrono le giornate. Con loro vanno a ispezionare la flotta turca e salgono a bordo del *Sultan Selim*, uno dei vascelli più belli del mondo, poco prima che si avvii a perlustrare il Mar Nero per tenere sotto controllo l'avanzata russa. Di fatto, per i turchi l'idea che dal Mar Nero i russi possano attraversare il Bosforo e attraccare sotto le mura del palazzo sultanale rappresenta – secondo Hobhouse – "no less an object of horror than the fall of Egypt"<sup>26</sup>. Si aggiunga poi la partecipazione di Byron e Hobhouse all'udienza del sultano Mahmud II, dove appaiono in uniforme accanto all'ambasciatore Adair, il quale assicura la propria collaborazione, augurandosi che la guerra contro la Russia si concluda a favore dell'Impero ottomano<sup>27</sup>. Byron deve aver sentito tremendamente il peso della sua uniforme. Deve aver desiderato vivere la città più intensamente e interagire con i turchi del luogo. Sebbene si parli molto del suo rapporto con la Grecia, di fatto le sue simpatie andavano tutte ai turchi<sup>28</sup>!

Tornando alla definizione linguistica e geoletteraria della Costantinopoli del *Don Juan*, la percezione di distanziamento è simile a un *wide shot*. La perdita di familiarità con gli elementi indigeni suggerisce l'intenzione di rappresentare la città in relazione alle condizioni geopolitiche e politiche circostanti. L'occhio che scruta dall'esterno la metropoli ottomana è di difficile identificazione a causa della nota capacità byroniana di lavorare con i punti di vista, ma rappresenta certamente lo sguardo di chi necessita un allargamento di prospettiva per potersi relazionare alla guerra e manipolarla con un'incredibile vena sarcastica. Si può pensare che tale punto di osservazione appartenga al Juan travestito da Juanna che, proprio per la sua estraneità, è percepito come una grave minaccia alla bellezza, al trono e al potere di Gulbeyaz (*DJ VI*, 36). Oppure al narratore occidentale e moralista con preoccupazioni prettamente insulari e dunque distanti dalla realtà ottomana. Oppure al Byron deluso e frustrato dagli ostacoli a lui opposti dalle contese internazionali che troppo spesso, in diverse località, guastano la possibilità di una vita serena tra amori, incontri e letture.

## **L'Asia orientale**

## Kipling fra Oriente e Occidente: il suo soggiorno in Birmania

Daniela Coramusi, Università di Roma Tor Vergata

Quando Rudyard Kipling si imbarcò dal porto di Calcutta il 9 marzo 1889, in compagnia di due amici americani, il Prof. Alec Hill e sua moglie Edmonia, stava cominciando un lungo viaggio attorno al mondo, che lo avrebbe condotto in Malesia, Singapore, Hong Kong, Giappone, Stati Uniti e Canada, per poi approdare a Liverpool.

Stava per abbandonare definitivamente l'India, dove era nato nel 1865, e che aveva lasciato all'età di sei anni, per poi tornarvi fra i diciassette e i ventiquattro anni.

Il piroscafo fece un breve scalo in Birmania. Era la prima terra non indiana appartenente al Raj che Kipling vedeva nella sua vita.

La curiosità per quel paese era nata in precedenza, quando aveva seguito con interesse le imprese dell'esercito inglese nella terza guerra anglo-birmana, terminata con l'annessione della intera nazione all'Impero britannico nel 1886.

Il giovane Rudyard era allora giornalista presso la "Civil and Military Gazette" di Lahore, e avrebbe voluto seguire le spedizioni militari che avevano il compito di sedare le ribellioni scoppiate nella Birmania settentrionale. Gli fu negato il consenso a lasciare la redazione, ma una nuova opportunità di vedere e scrivere della colonia gli sarebbe stata offerta molto presto.

Al momento di lasciare l'India, infatti, gli fu chiesto di comporre degli articoli di viaggio per "The Pioneer", il secondo giornale presso il quale lavorò: dalla raccolta di questi pezzi giornalistici nacque poi il libro *From Sea to Sea: Letters of Travel*.

In una sua recensione su "The Athenaeum", del luglio 1920, Virginia Woolf riconosce a questa produzione di Kipling solo due pregi: una grande abilità nella scelta del lessico e una sincera passione nel trattare gli argomenti. Per il resto, le immagini di quel viaggio le appaiono artificiose, superficiali, espresse con una scrittura pesante e involuta. L'opera viene da lei definita: "curiously sterile and depressing"<sup>1</sup>.

Questo giudizio implacabile si può condividere solo parzialmente, e appare decisamente troppo severo e ingeneroso se applicato alle pagine riguardanti la Birmania.

Qui l'autore giunge con una tale carica di aspettative, curiosità, conoscenze, da infondere allo scritto vivacità e leggerezza, nonostante qualche ingenuità giovanile. D'altra parte, quella superficialità, che la Woolf individua come caratteristica intollerabile, potrebbe, al contrario, leggersi come scaltrezza compositiva, acquisita molto presto da un corrispondente ancora alle prime armi: Kipling, infatti, sa attrarre il pubblico di un giornale offrendogli, all'interno di una brillante relazione di viaggio, parecchie interessanti informazioni su una terra ben poco conosciuta.

Dopo alcuni giorni di navigazione nel Golfo del Bengala, la nave penetra all'interno del territorio birmano, risalendo il fiume Irrawady per un breve tratto. La zona circostante si presenta immediatamente misteriosa e minacciosa; l'Irrawady gli appare un fiume di scarsa bellezza, grigio e limaccioso, e soprattutto carico di una forte valenza negativa: lungo quel corso d'acqua sono morti numerosissimi giovani inglesi, mentre compivano il loro dovere nel consolidamento della conquista

coloniale.

Poco dopo, però, compare all'orizzonte la grande Pagoda d'oro di Rangoon, che diventa immagine esaltante della vastità dell'Impero:

The golden mystery upheaved itself on the horizon beautiful winking wonder that blazed in the sun, [...]. Under what new god, thought I, are we irrepressible English sitting now?<sup>2</sup>

Come molti, Kipling non resiste al fascino di quel fantastico edificio sacro, ma per lui il tempio dorato conferma soprattutto i valori della conquista imperiale, legittima i sacrifici, giustifica le perdite umane: “As it stood overlooking everything it seemed to explain all about Burma”<sup>3</sup>.

Eppure la Pagoda, che sembrerebbe quasi spiegare tutto sulla Birmania, rimane inaccessibile nel suo mistero, e parla al turista sbigottito, dicendogli: “This is Burma, and it will be quite unlike any land you know about”<sup>4</sup>.

Dopo essersi quindi unito agli innumerevoli viaggiatori che tante volte, prima di lui, avevano definito la Birmania affascinante e insieme indecifrabile, Kipling affronta improvvisamente un tema non precedentemente trattato: quello della diversità fra India e Birmania. Dopo di lui, altri autori, come Fryniwyd Tennyson Jesse o Maurice Collis, indicheranno nella scelta di governare allo stesso modo due nazioni così dissimili per storia, cultura e religione, una delle cause fondamentali del deteriorarsi dei rapporti fra la colonia e il governo di Londra. I politici si mostrarono sempre particolarmente lenti o privi di buona volontà nel cercare di risolvere un problema individuato invece con straordinaria precocità dall'autore, che così riferisce un'osservazione della sua guida: “This place isn't India at all. They ought to have made it Crown colony”<sup>5</sup>.

Nella necessità di mantenere sempre viva l'attenzione del lettore, Kipling passa abilmente dalla nota politica alle osservazioni sulla vita comune: usa la sua famosa capacità di captare le caratteristiche di un territorio anche attraverso i sensi, seguendo le indicazioni del suo direttore di redazione che, come riportato dallo scrittore nell'autobiografia, gli raccomandava: “every word should tell, carry weight, taste and, if need were, smell”<sup>6</sup>.

E a quest'ultimo proposito, una delle più divertenti pagine birmane riguarda gli effluvi poco gradevoli all'olfatto occidentale che si spandono dal “napi”, una crema di pesce, considerata dagli abitanti un piatto prelibato:

“What is it?” I asked; and the man said “Napi”, which is fish pickled when it ought to have been buried long ago. [...] everybody who has been within downwind range of Rangoon knows what *napi* means, and those who do not will not understand<sup>7</sup>.

Dall'olfatto si passa alla vista. Lo sguardo curioso si sposta rapidamente lungo le strade che brulicano di gente, e offre al lettore istantanee piene di luce e colore:

I went up a street [...] attracted by the colour that was so wantonly flashed down its length [...] With women, the scarf, petticoat, and jacket are of three lively hues [...] you get your colours dashed down in dots against a background of dark timber houses set in green foliage. There are no canons of Art anywhere, and every scheme of colouring depends on the power of the sun above<sup>8</sup>.

Con queste osservazioni, Kipling decide di aderire al pregiudizio secondo il quale il gusto dei birmani per il colore è puramente istintivo e casuale e non rispecchia alcuna scelta consapevole; perpetua il luogo comune che definisce l'arte birmana rozza e non destinata a durare nel tempo.

Osservando la gente che si muove placidamente per le strade e si scambia sorrisi, non manca di confermare un'ulteriore credenza diffusa: i birmani sono un popolo indolente, furbo e poco incline al lavoro. Ciononostante, il giovane scrittore confida di provare ormai affetto per loro: "Personally I love the Burman with the blind favouritism born of first impression. When I die I will be a Burman"<sup>9</sup>.

Le sensazioni negative dei primi momenti si sono trasformate in una specie di innamoramento, espresso addirittura nel desiderio di rinascere birmano. A tal proposito si deve però osservare che l'augurio ripropone esattamente le parole di un altro autore, James George Scott, che si esprimeva in modo analogo in *The Burman, his Life and Notions*, del 1882.

Nel suo girovagare, Kipling si avvicina alla Shwedagon Pagoda, ma non vi entra poiché sostiene che, a causa del poco tempo a disposizione, non sarebbe in grado di acquisirne una accurata conoscenza, data la sua totale inesperienza sia riguardo ai riti che all'architettura religiosa del luogo, e conclude: "Everything was incomprehensible to me"<sup>10</sup>.

Osservazioni simili vengono ripetute in occasione della visita alla Pagoda di Moulmein, pochi giorni dopo, quando comunque sottolinea di provare istintivamente grande ammirazione per il culto orientale.

Questa insistita proclamazione di ignoranza riguardo al Buddismo appare decisamente un po' sospetta, se sostenuta da uno scrittore come Kipling. Suo padre, John Lockwood Kipling, fu profondo conoscitore di arti e religioni orientali, e fu, dal 1875 al 1894, direttore del museo di Lahore dove Rudyard bambino probabilmente vide le statue e i reperti buddisti di cui scrive nel primo capitolo di *Kim*. E ancora, nel primo capitolo della autobiografia, *Something about Myself*, ci ricorda una sua vacanza a Londra, quando con sua madre e sua sorella abitò a Brompton Road, di fronte a quello che allora si chiamava *South Kensington Museum*<sup>11</sup>. In una precocissima e libera iniziazione all'arte, fu lasciato vagabondare per interi pomeriggi nelle immense sale del museo. Rimasero impressi nella sua mente, insieme al piacere dell'esperienza, numerosi oggetti osservati: fra armi, carrozze, strumenti musicali e gioielli, il primo ad essere nominato nella lista è: "the big Buddha with the little door in his back"<sup>12</sup>.

Con tali precedenti formativi, la reiterata confessione di incompetenza sulla religione orientale risulta quasi una sorta di civetteria intellettuale: il desiderio di presentarsi al pubblico come uno dei tanti ingenui turisti sulle cui menti le immagini delle terre straniere si imprimono come su una *tabula rasa*. Ne deriva una relazione di viaggio leggera e piacevole, capace di attrarre un pubblico di ogni tipo, poiché qualsiasi nozione troppo colta viene consapevolmente evitata.

Allo stesso tempo, però, il giornalista sembra suggerire implicitamente che la superiorità culturale britannica può fare a meno di conoscenze troppo specifiche, quando ci si trova di fronte a una popolazione simpatica e spensierata, ma pur sempre arretrata e incolta.

Infine, questo rifiuto della cultura libresco è probabilmente espressione del dilemma che interessò Kipling per molti anni: quello fra contemplazione e azione, fra riflessione intellettuale e attività pratica. L'autore giunse ad elaborare una sintesi

fra i due estremi: ogni intervento fattivo sulla realtà deve comunque essere sostenuto da una appropriata formazione culturale. Kim, ad esempio, potrà partecipare in modo conveniente alla vita solo quando avrà terminato un adeguato percorso educativo. Alla fine degli anni '80, però, lo scrittore non aveva ancora trovato una soluzione definitiva al suo dubbio intellettuale. In un racconto del 1890, *A Conference of the Power*, non a caso di argomento birmano, oscilla di continuo fra l'ammirazione per un gruppo di coraggiosi reduci che hanno prestato servizio nelle campagne di "pacificazione" della colonia e quella per un coltissimo scrittore, Mr. Cleever, che discute a lungo con loro. Da una parte, i soldati, a seguito della loro esperienza guerresca, hanno quasi perso ogni umanità; dall'altra, l'intellettuale, sepolto fra i libri, ha smarrito il contatto con la concretezza.

Kipling, durante la permanenza in Birmania è ancora pervaso dalla entusiastica convinzione che l'esperienza diretta sia sempre la migliore maestra, che osservare la gente, mescolarsi ad essa sia molto più utile alla comprensione di una cultura di qualunque dotta dissertazione di una guida turistica.

E così eccolo passeggiare per le vie di Rangoon fissando i lineamenti fieri di un birmano, il sorriso timido di una donna incuriosita, le mani di un bambino tese verso di lui, in una serie di quadri vivaci e indimenticabili, che si susseguono anche nella tappa seguente, a Moulmein.

Qui, i primi esseri animati che scorge non sono persone, ma animali: un branco di elefanti passeggia in piena libertà lungo le rive del fiume Salween, sono pigri come gli abitanti della città e scappano per dispetto quando si tenta di fotografarli. Kipling non perde l'occasione per collegare questa visione al grande testo che sottende una vasta parte della letteratura europea di argomento orientale: *Le Mille e una notte*<sup>13</sup>. Per farlo, opera una forzatura geografica, sostenendo che il marinaio Simbad era proprio a Moulmein quando, nel suo settimo viaggio, scoprì un enorme cimitero di elefanti. In realtà, l'episodio si svolge nell'isola di Sarandip, ossia a Ceylon.

La visita della città lo conduce verso la pagoda che si erge su una collina: ai piedi della scalinata che conduce al tempio, Rudyard osserva una incantevole fanciulla di cui dice di innamorarsi all'istante. L'incontro è fugace e costituito solo da uno scambio di sguardi, eppure è destinato ad avere una grande influenza sulla futura popolarità dello scrittore. La rielaborazione di quella esperienza gli suggerisce una ballata che tratta del ricordo nostalgico di un soldato inglese per la sua amata birmana: le immagini di un oriente gradevole e stereotipato si susseguono su un ritmo accattivante. Nella famosa *Mandalay* risuona il ritornello:

On the road to Mandalay,  
Where the flyin'-fishes play  
An' the dawn comes up like thunder  
Outer China 'cross the Bay!<sup>14</sup>

La poesia, acclamata dai critici, uscì presto dai salotti letterari per circolare per mezzo mondo: fu messa in musica e cominciò ad essere suonata nei music-hall di Gran Bretagna e Stati Uniti. Molti turisti, soprattutto americani, cominciarono ad andare in Birmania, e in particolare a Mandalay, diventata improvvisamente una meta di richiamo, anche grazie ai versi della poesia.

Nelle sue memorie, l'autore stesso si diverte a ridicolizzare gli eccessi cui

possono giungere dei viaggiatori ottusi: racconta di quando ricevette il telegramma del capitano di un vapore della Irrawady Flotilla, tormentato da un gruppo di turisti americani che gli chiedevano informazioni sulla poesia; disperato, aveva deciso di attingere notizie dall'autore stesso.

A conferma del dilagare e del prolungarsi della moda, si possono leggere le piacevolissime pagine della scrittrice Beth Ellis, che nella sua relazione di viaggio *An English Girl's First Impressions of Burmah*, del 1898, durante la sua sosta a Mandalay viene disturbata da frotte di americani che cantano in continuazione la canzone, sia di giorno che di notte, impedendole di dormire.

La permanenza di Kipling in Birmania non ispira solo questa fortunata poesia, ma anche altre, soprattutto di argomento militare.

Tra i racconti, invece, degno di nota è *Georgie Porgie*, storia dell'infelice amore tra un inglese e una nativa, trattato, però, in tono lieve e ironico. Il tema dell'assoluta integrità della donna, contrapposta alla falsità dell'uomo costituisce un contributo interessante e originale, ma abbastanza misconosciuto, al grande filone della letteratura europea relativo all'amore fra un occidentale e una orientale.

Indubbiamente, la produzione birmana di Kipling risente ancora di una certa immaturità artistica, ma offre un'angolazione privilegiata per osservare l'evoluzione del pensiero dello scrittore sull'Impero, e il suo desiderio di portare a conoscenza fatti poco noti, come per esempio la campagna militare birmana, da lui definita: "one of the least known and appreciated of any of our little affairs"<sup>15</sup>.

Se da una parte, dunque, Kipling non disdegna di riproporre luoghi comuni e preconcetti relativi alla colonia e alla sua popolazione, dall'altra è in grado di aprire vie di riflessione del tutto originali, e soprattutto di creare un nuovo *corpus* di immagini letterarie, che non potrà più essere ignorato da tutti coloro che in seguito decideranno di scrivere su quella terra, siano questi sostenitori o detrattori dello scrittore.

Ci sono, per esempio, autori che ribadiscono l'impossibilità di un rapporto profondo fra inglesi e birmani, come fa Somerset Maugham in un racconto intitolato appunto *Road to Mandalay*, in cui ripresenta, questa volta in chiave drammatica, lo stesso tema di *Georgie Porgie*. Ce ne sono altri, invece, che ribaltano puntualmente le sue visioni imperialistiche: primo fra tutti George Orwell. Nel suo *Burmese Days*, le affermazioni colonialiste di Kipling, ripetute in modo ossessivo, rivelano la loro caducità sullo sfondo della realtà birmana; o ancora, un'altra opera orwelliana, *Road to Wigan Pier*, analisi della condizione dei minatori e degli operai del nord dell'Inghilterra, richiama nel titolo la gradevolezza della famosa ballata, per poi capovolgerla in senso tragico.

Kipling, che con la sua statura lasciò un'eredità controversa ma determinante, fu quindi capace, ancora giovanissimo, di esercitare un'influenza imprescindibile su quella circoscritta, ma assai interessante produzione artistica che possiamo definire letteratura inglese di argomento birmano.

## Visual Haiku in the Art of Georgia O’Keeffe

Deborah Jenner, Ecole du Louvre, Paris

Georgia O’Keeffe created equivalents of haiku in her sublime flower, still life and landscape paintings, each as delicately composed and tightly structured as a poem. By isolating a heightened consciousness experience in touch with the seasons. O’Keeffe’s art, as haiku, triggers a glimpse of *Satori*. Student of Arthur Dow, whose mentor had been Ernest Fenollosa, and then wife of the photographer Alfred Stieglitz, O’Keeffe found herself at the heart of New York’s latest artistic and literary movements. In tracing what led her to create her unique style of painting, we see a whole other branch of Fenollosa’s Asian influence blossoming in XX century American art.

In the decade before O’Keeffe’s birth, Japan started recruiting young Harvard graduates to learn about the West. Ernest Fenollosa (1853-1908) was invited to teach Political Science, Economics and Philosophy at the Imperial University at Tokyo in 1878. Once there, he began, for his own pleasure, to learn about indigenous ancient temples, shrines and art treasures, many of which in a neglected state. This led to his carrying out the first inventory of Japan’s national treasures. His research spurred a revival in the Nihonga (Japanese) style of painting. Fenollosa went on to help found the Tokyo Fine Arts Academy and the Imperial Museum. Then, the Emperor of Japan felt it was time the American scholar taught the West about Japanese culture. Before leaving Japan, Fenollosa put together a superb collection of Asian art by getting a Boston physician, Charles Goddard Weld, to finance each acquisition and donate it to the Museum of Fine Arts in Boston where Fenollosa would return in 1890 to become the curator.

The same year, a young artist, Arthur Dow, moved back to the United States from Paris having fled the Beaux Art’s relentless sketching from a model. He also rejected the *japonisme* of Whistler and the Impressionists. Yet, in Boston upon seeing some colored wood block prints of Hokusai, Dow found his catalyst for a whole new approach to art based on rhythm, harmony and purely abstract relations of tone and line or *visible music*. Fenollosa’s triad of line, *Notan* (Japanese for dark/light) and color formed the basis of Dow’s compositional theories. Soon, Dow’s own colored woodblock prints would form an *epoch-breaking* show curated by Fenollosa in the Boston Museum’s Far East Asian wing.

Arthur Dow and Ernest Fenollosa formed a partnership with a mission to link the East and the West in a new universal aesthetic. Dow encouraged subject matter that expressed the local surroundings yet insisted on Japanese brush and ink to emancipate artists from dull, tedious pencil sketching of Europe. He introduced the Sung Dynasty masters’ approach of contemplation, *becoming* the bamboo, and only then painting it directly, naturally. In this way, images became crisp and alive portraying a vivid experience through a few suggestive traits. Large areas were left untouched. However, instead of simply seen as a background, such *emptiness* was charged with a remarkable presence unifying the work. The approach, when translated into oil painting or photography, juggled the subtle asymmetry of tonal masses.

To Dow, all art was harmonious spacing to set off a sense of serenity. This was pushed to extremes with broad, asymmetric, empty areas and one-corner compositions. He incorporated the equally radical cropping with a close-up foreground against a flattened, distant horizon that gives Japanese prints their immediacy. His instructed students began by putting a line down on paper to divide the pictorial space, an act not unlike the first fold in origami. This demonstrated symbolically how multitudes are created from the universal One. Next, *Notan* blocked out reversible dark and light zones unrelated to the shadow or modeling found in Renaissance chiaroscuro. Such dark-light patterns render visible the dynamic exchange between form and emptiness underlining universality behind impermanence. Dow's larger philosophical agenda was to educate the public to make choices, in life as in art, that deliver harmonious results.

Dow became the country's most prominent art educator securing a chair at Teachers College, Columbia University in 1904. His manual, *Composition*, would be the set textbook of American art schools for over 40 years. Its 1898 publication praised Japanese art over 60 times with as many illustrations. Ukiyo-e had the bonus appeal of being an art of the masses – popular, accessible and affordable. The Fenollosa-Dow method linked practical exercises in art making and art appreciation with a broader elevation of the quality of life for everyone convinced that the future depended on a deeper appreciation of beauty in everyday life. Art was hailed as an inner, ethical necessity, as both nourishment for the soul and a tremendous social force. The integration of art and life perceived by Dow and Fenollosa was fundamental to Japanese culture. Dow idealized the Japanese culture as *perfect taste* permeated with beauty. In the early 1900s, Dow's successor at the Boston Museum and Fenollosa's former student in Japan, Okakura Kakuzo, wrote *The Awakening of Japan* and *The Book of Tea* to guide Americans in Japanese culture. Dow immediately included them in his *Composition* course.

As Dow's student at Columbia Teaching College in the 1910s, Georgia O'Keeffe, went on to apply his method as an art teacher herself in schools in Virginia, South Carolina and Texas from 1912-18. She took up his credo of *filling a space in a beautiful way* with art as an exercise preparing one to make any kind of choice in daily life. Her attraction for Japanese art is foremost in its reflection on the beauty of nature and the fact that it is rooted in the real world elevating the so-called insignificant through simplicity and poetic expression. *The Book of Tea* greatly inspired O'Keeffe's immaculate still lifes. They perfectly express the hygiene, temporality and microcosmic sensuality of *Chado* or tea ceremony, introduced by Kakuzo. His writings also introduced O'Keeffe to *Kado*, or the spiritual path through flower arranging. Her over 300 flower paintings, often close-ups of a single blossom, are not unlike those offered as an object of contemplation during the tea ceremony. O'Keeffe's interest in Japan went much further. Back in 1915, she had spent hours studying rare Japanese prints, Chinese scrolls and the Nôh Theater before creating her proper form of expression. Her early charcoal series, *Specials*, evokes whirlpools of energy, water jets and trembling flames from *The Scroll of Hells* illustrated in Fenollosa's *Epochs of Chinese and Japanese Art: An Outline History of East Asiatic Design*. She did not just copy Asian art but created an authentic American style of painting that embraces Eastern mysticism.

Her marriage to the photographer Alfred Stieglitz, only reinforced links with the East. In 1924, the latest successor of Fenollosa at Boston Museum, Ananda

Coomaraswamy, offered Stieglitz the world's first permanent exhibition of photography ever in a museum by hanging 28 of his prints along the corridor of the Asian wing. Indeed, his black and white prints echo the delicate, monochrome, Sung scrolls hung nearby. But it were the Japanese who had already become the reference for quality to the detriment of the French in Stieglitz's revue, *Camera Work*, from 1908 when Matisse was scorned for not having captured the spirit of the Japanese but only "the coldness of the moral vivisector"<sup>1</sup>. Stieglitz's principle writer, Sadakichi Hartmann, was half Japanese and an old friend of Dow. His article in January 1910 "A Branch of Cherry Blossoms" praised the Japanese for their intuitive sense and rare power to convey what is beautiful and true. The same year, Hartmann's manifesto for *Camera Work* declared the Japanese era for modern art. He insisted on its suggestive splendor pointing out that the aim of art was not to *create* an illusion but to *suggest* one.

This opened the way for a shift from European illusionist art towards the sort of suggestiveness found in haiku that conjures up a vivid picture of an isolated event at a particular moment. O'Keeffe was introduced to haiku when she befriended the Oriental languages translator and poet Witter Bynner, during her first visit to Mabel Dodge's ranch in Taos in 1929. Georgia would carry volumes of haiku (consecrated to the appropriate season) on camping trips to be read aloud. She painted equivalents of haiku through an intuitive aesthetic of minimalism, asymmetry, emptiness, purity and intimate awareness of Nature. In the 1930s, O'Keeffe started sharing her time between New York with Stieglitz and New Mexico where she could meditate and paint. Widowed in 1946, she settled permanently out west. In 1978, Allen Ginsberg visited her Ghost Ranch home and presented her his *Mostly Sitting Haiku*. Henry Clifford (The Metropolitan's curator of Asian art), Alan Priest, Thomas Merton, and Alan Watts also visited her there. Her New Mexican homes became a pilgrimage destination for those seeking spiritual awareness.

Many parallels can be drawn between haiku and the art of O'Keeffe. O'Keeffe delicately composed her modest canvasses in as restrictive a manner as haiku's with just 17 syllables to invoke the grandeur of Nature to the attentive heart. Haiku shuns modifiers and metaphor. It erases both anger and nostalgia. Haiku is a mind's view without a priori or emotion. Personal pronouns are avoided. It reveals the thing itself without any screen or filter. And, in doing so, it unveils the Infinite. In the same way, O'Keeffe's art speaks for itself with no bravura to blur our impression. She simply let the objects do their part in a minimalist presentation, yet precise in detail. She avoided picture frames so that the viewer is directly confronted with the intimacy of the pictorial plane. As in haiku, she gives precision with, for example, a definite number of petals in a flower. With O'Keeffe, the blossom splendidly expresses itself charged with flux of energy. Viewing its large petals, we can feel their movement living texture. Her sense of season as well as sense of humor make each canvas a delight. O'Keeffe would jump from seemingly unrelated objects or leap from time-space points without transition. Yet her inconsistencies were never surrealistic. As with haiku, she simply painted the impossible in an ordinary way. Her witty juxtaposition of deer horns and desert flowers in the foreground with whole mesas along the distant horizon attest to this encapsulating of non-dualistic reality. Haiku is self-effacing, so it enables us to grasp the thing-in-itself. Rejecting solidification, images appear as though ripples or bubbles on the surface of a silent pond. They recall the perpetual renewing of life. The moon, the sun, storms, waves, mountains,

rivers and flowers are often the central theme as well as little details and insignificant events. The haiku, for example, “Rounded beach under the rain / Gray water and gray sand / Blending without edge” echoes her minimal landscape, *Night Wave* and *Storm Cloud, Lake George*, O’Keeffe painted such poetry so that we will start to notice the Mystery in the commonplace.

O’Keeffe did several pictures of banana plants in 1934 while visiting the Caribbean recovering from a serious depression. It seemed part of her therapy. Basho, the venerated founder of the XVII century school, *Haikai*, is a pen name signifying banana plant. As a Zen monk, he lived in a banana grove hermitage. As R.H. Blyth explained in 1949, haiku can be a way to return to our Buddha Nature as a cherry blossom, as a falling leaf. O’Keeffe’s painting of a black door with a single green leaf floating down (1956) is also very much in this spirit. Trivialities surprise us with their *here-and-now* grandeur. Haiku takes us off our guard. It strips the spirit, undermines thinking modes and sweeps away prejudice. Images of haiku are non-judgmental, amoral completely free of mental and emotive bias. They set off a sort of intuition as immediate as the perception of color. O’Keeffe’s art may not look Buddhist, in subject matter or style, but it is. Just as the Buddha meditating is observing how his own mind reacts so does the art of O’Keeffe when she, for example, paints the sensation of dipping her feet in a pond.

O’Keeffe’s appreciation of the Japanese culture never wavered. During World War II, although her house was right down the road from Los Alamos Atomic bomb laboratory, she displayed the Japanese flag on her living room sofa causing the FBI put her under surveillance. Just after Hiroshima, she repainted her blue and white composition, *Pelvis against the sky*, in radioactive hues of orange and yellow. In the 1950s and 1960s, she travelled extensively around the Far East. O’Keeffe painted a view of Mount Fuji (1960) pearl white against a pink sky, presented as a *bodyscape* with the same delicate sensuality as Fenollosa’s poem’s entitled “Fuji at sunrise” (1893), “[...] With calm white breast and snowy shoulder bare. / High o’er her head a flush all pink and rare [...]”<sup>22</sup>.

O’Keeffe adored a mountain near her home called Padernal. When elderly and blind, she would meditate facing it content in knowing that it was there. She would also sit in the sun to enjoy feeling the light against her skin while having her favorite books read aloud to her. O’Keeffe’s private library included R.H. Blyth’s *Haiku in 4 volumes* (who unlike Henderson, would always insist on the spiritual experience from haiku), Laurence Binyon’s *The Flight of the Dragon*, Alan Watts’ *Zen*, Bernard Rudofsky’s *The Kimono Mind – an Informal Guide to Japan and the Japanese*, a number of Arthur Waley’s translations of classic Japanese literature as well as rare editions of Japanese woodcuts by Unobu, Lorusai, Shunsho. In 1988, shortly after her death, Tokyo’s National Museum of Art honored O’Keeffe with a solo exhibition. In the catalogue, Barbara Rose underlined Georgia’s fascination with Japanese civilization and life-long interest in Zen Buddhism. Her art, like haiku, celebrates life as the expression of the Spirit rendered visible. They both play with levels of meaning: on the surface, a set of simple images; underneath a philosophy or lesson of life. O’Keeffe’s charming, delicate painting marks a turning point for American culture towards the Orient in the wake of Fenollosa.



Pechino, La Città Proibita (*Gù Gōng*), baldacchino di letto imperiale (Foto L.U.)

## A Tradition of Witnessing: the Path from Haiku to Objectivism

Fiona McMahon, Université de Bourgogne, Dijon

“The seeing eye, ‘the haiku spirit’” is how the Objectivist poet Charles Reznikoff describes the primary quality he ambitions to achieve as a writer in 1932<sup>1</sup>. The concern to express an engagement with the phenomenal world through observation is one that Reznikoff shares with different generations of American poets, past and present. In the context of the 1930s, the implicitly modernist concern for actuality expressed in Reznikoff’s writing readily finds a counterpart in the work of other poets published under the Objectivist banner – Louis Zukofsky, George Oppen and Carl Rakosi. Though exhibited to varying degrees, the impetus behind Objectivist poetics may be tied to an experiment that holds the lyric and its constraints up to the light of the socio-economic and predominantly urban environment of the day. In doing so, it strengthens the rhetorical ties that poetry bears with the visual arts and most distinctly in the American context, with the developments in photography throughout the Depression era. Furthermore, the engagement of these poets, along with others associated with the inception of Objectivist poetics – William Carlos Williams, Basil Bunting and a latecomer to historical canons, Lorine Niedecker – puts into play variations upon a practice that aims to restore the ethical dimension of poetic text, and in doing so, as Louis Zukofsky was to argue, the “power of the individual word”<sup>2</sup>. As a result, the poet’s commitment to craft came to be identified with an equal scrutiny of experience and of language.

When a wider historical net is cast, the emphasis upon a visual quality in poetry may be explained in light of the example set by the Imagists, whose poetry, from two decades earlier, lays the foundations of the literary lineage to which the Objectivists may be most readily attached. The honing of extraneous sensibilities and formal traditions demonstrated by poets such as Ezra Pound, T.E. Hulme, F.S. Flint and H.D., to name some of the principal poets associated with Imagism, was key in the awakening to writerly craftsmanship among Anglo-American poets in the years preceding World War I and in the subsequent interwar period. This awareness is partly what defines the community of writers known as the Objectivists. Furthermore, it suggests that a poet such as Charles Reznikoff is not alone when drawing a parallel between the rules governing haiku and a vibrant rethinking of the relationship between the lyric and the visible world among Anglo-American poets in the first decades of the XX century. Working from this premise, it will be suggested that the imaginative and formal approaches of the Objectivist “seeing eye” may be considered from the perspective of a broader cultural framework that is in part determined by a history of borrowings from Eastern poetics.

If we were to attempt to ascertain when this history became relevant for the poetry characterized as Objectivist, one contribution that may be measured is the bridge to free verse experimentation provided by Eastern poetics. This was explored in the main thanks to efforts at translation among Imagist poets. For example, the English poet F.S. Flint’s translations of haiku from the French in 1908<sup>3</sup> and Ezra Pound’s discovery during the same period of both H.A. Giles’s *A History of Chinese Literature* (1901)<sup>4</sup> and Fenollosa’s Japanese and Chinese manuscripts represent early stages in what is widely considered the appropriation and recrafting of

aesthetic experience inherited from the East. As Robert Kern remarks in reference to Ezra Pound's efforts at rendering the pictorial quality of Chinese characters, modernism would acquire its share of these longer poetic traditions, in particular through the definition of an aesthetic mode of "presentation" over "interpretation" and with the experience of reading conceived as a "seeing" or a "direct encounter"<sup>5</sup>.

Whether from the vantage point of Pound's *Cathay* (1915) in London or of Harriet Monroe's *Poetry* magazine in Chicago, an avid interest in Chinese and Japanese literature may be viewed as symptomatic of the search for an exemplary poetic craft thought to be an alternative to symbolic vagaries of the preceding century<sup>6</sup>. In one respect, a pattern of influence is apparent through the manner in which the rhetorical effects of English-language lyric poetry were weighed against the linguistically reductive and pictorial frames inherited from the East. Similarly, poets sought a cleansing of poetic modalities that was articulated through tropes pertaining to vision and craftsmanship. As a result, experimentation became allied with the poem's attention to the external world. In turn, expressiveness came to be understood as an ideal realized in a moment of contact with reality. Through a selection of examples drawn from Imagist and Objectivist poetry, it will be charted how the posture of the poet as a recorder of images encounters that of the poet as witness. As they merge, it is to be considered how a subtle shift in positioning transpires in the poet's conception of language and of the role his craft is to play in society. While language retains its vocation as a means to articulate experience, it is employed in a guise that accommodates the display of external realities to which the poet is witness. Poetic vision changes direction, with a turning outward, away from the ego-centered subject towards the *particulars*, as Louis Zukofsky might say, of the material world.

As part of this evolution, modernist literary history would have us remember the resolve exemplified first in Imagist and later in Objectivist techniques to place the experience of perception at the heart of poetic craft. Ezra Pound's theory of the image, derived in part from his understanding of the Chinese ideogram, was influential in this regard. As such, it offers up a starting point from which to discuss witnessing as a poetic function. Particularly influential was the equation relating perception and "phanopoeia", the process explained as "a casting of images upon the visual imagination"<sup>7</sup>. This was to direct the course of subsequent efforts to consider the poet visually literate and to approach the lyric as a visually-inflected art.

The notion that poetry is a recording of a visual projection also recalls an earlier modernist equation, elaborated in this instance by T.E. Hulme. In a talk given in 1908<sup>8</sup>, Hulme draws a relationship between a poetry of images and a method of "direct" communication. This hypothesis would be reaffirmed in the rules governing Imagism that were outlined in *Poetry* magazine in 1913 by F.S. Flint and Ezra Pound<sup>9</sup>. For T.E. Hulme, poetry "appeals to the eye" and "arrests your mind all the time with a picture"<sup>10</sup>. In this respect, it fulfils a role deemed contrary to that of prose, which is dismissed as a conventional language overladen with stale figures of speech. This is not to suggest however that Hulme's reasoning points to an objective record of experience through a means of "direct" communication; rather what his theory upholds is an eloquent projection of the mind's image. Taking up a parallel with French Impressionist painting, he explains: "We still perceive the mystery of things, but we perceive it in an entirely different way – no longer directly in the form of an action, but as an impression [...]"<sup>11</sup>. In this manner, the visual is called upon

as a guarantor of a spiritual design against what is perceived as the failure of the epic – “the form of an action” and thus of the narrative mode in a poetic framework.

The responsibility transferred to poetry, once again in Hulme’s wording, as a “a kind of spiritual clay” that “mould[s] images” “into definite shapes”<sup>12</sup> is equally apparent in Pound’s definition of the image as “[...] that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”<sup>13</sup>. Through the image there lies the promise of an instantaneous impression in which an abstract response to the world is made manifest. To explain this degree of rhetorical authority attached to the image, Imagism looks to the past, invoking a kind of cultural pluralism that embraces sweeping categories far removed from the European model of free verse learned from French Symbolism – the “classic” and the “oriental”. If we focus on the latter, in the anthology *The New Poetry*, first compiled in 1916 by Harriet Monroe and Alice Corbin Henderson, there is a sense of a pervading yet indistinct influence that is reflected in the introductory comments. We learn from Monroe, for instance, that at the turn of the XX century, “a few airs from Japan blew in” and along with them, the “stark simplicity and crystal clarity of the art among Japanese poets”<sup>14</sup>. When describing the achievements of Imagism, Monroe observes “something of the oriental directness of vision and simplicity of diction, also now and then a hint of the unobtrusive oriental perfection of form and delicacy of feeling”<sup>15</sup>. The contents of the same anthology demonstrates a conscious reconfiguration of Asian literary culture that transpires for example in the themes and in the mood of Amy Lowell’s “Chinoiserie” or in the more whimsical apostrophizing of John Gould Fletcher in “The Blue Symphony”, whose appeal to “the old pagodas of my soul” evokes a tenuous communion between a Western concept of spirituality and Buddhism<sup>16</sup>.

The consensual view defended in each successive edition of Monroe and Henderson’s anthology between 1917 and 1932 puts forth the argument that Oriental poetry represented a model enabling the Imagists to renovate the form and diction of Anglo-American poetry. This is a lasting and a prevalent view, which is reiterated for example in Glen Hughes’s 1930 *Imagist Anthology*, with a reference to the “effectiveness of the oriental miniature”<sup>17</sup>. In addition to its emulation of the immediacy ascribed to Eastern aesthetics, the minimal scale of the Imagist poem – the most oft-quoted example being Ezra Pound’s “In a Station of the Metro” – suggests a lineage with Japanese haiku that would carry over into the critical narrative explaining the foundations of Objectivist poetics. A similar welding of Western and Eastern aesthetic experience is apparent in the currency awarded to the notion that “brevity”, as H.A. Giles was to say, is “[...] the soul of a Chinese poem”<sup>18</sup>. Accordingly, the ideal of a condensed “poetry of the instant”<sup>19</sup> is taken up after the example of Pound by poets as different as D.H. Lawrence, Richard Aldington or Charles Reznikoff and Lorine Niedecker in their crafting of poems of a reduced aesthetic and discursive compass.

There is no doubt that out of Anglo-American modernism grew multiple variations of the condensed lyric. However their ties with the haiku, the most frequently quoted Eastern analogy, fail to hold up under the scrutiny of the canonical Japanese haiku idiom. To begin, examples from Imagism show that a reduced medium does not preclude the domination of subject over object. In fact, against the background of the early XX century, as in the following poem by Richard Aldington, subjective consciousness takes precedence over the objectivity of the scene:

Evening

The chimneys, rank on rank,  
Cut the clear sky;  
The moon  
With a rag of gauze about her loins  
Poses among them, an awkward Venus—

And here am I looking wantonly at her  
Over the kitchen sink<sup>20</sup>.

Reduction in this poem takes the form of a narrow focus on the urban world that is built upon a consciously literary language. Instead of entering into a union with nature as in Eastern poetics, human consciousness is immersed in a subjective reality that is reflected onto the outside world. The failure of this union is highlighted by the juxtaposition of myth, through the figure of an “awkward Venus”, and domestic banality. Rhetorical emphasis is placed upon the allegorical dramatization of the distance that separates the urban from the natural and the subject from the universe. As this distance looms into view across the blank of the page, emotion spills over into lewd sentiment: “And here am I looking wantonly at her / Over the kitchen sink”. Indeed when humankind’s relationship to nature is depicted, it may be through the lense of a struggle, wherein the rural vies with the urban<sup>21</sup>. With Aldington, “The chimneys” “cut the clear sky”, while in Carl Sandburg’s poem “The Harbour”, extracted from the same anthology of Imagist poems<sup>22</sup>, the persona’s connection with nature is conceptualized as a release from a confining and baneful environment:

Passing through huddled and ugly walls,  
By doorways where women haggard  
Looked from their hunger-deep eyes,  
Haunted with shadows of hunger-hands,  
Out from the huddled and ugly wall,  
I came sudden, at the city’s edge,  
On a blue burst of lake,  
Long lake waves breaking under the sun  
On a spray-flung curve of shore;  
And a fluttering storm of gulls,  
Masses of great gray wings  
And flying white bellies  
Veering and wheeling free in the open<sup>23</sup>.

While, as in the latter examples, the urban context may be conspicuously bracketed by patterns of pathos in some Imagist poetry, it is afforded elsewhere the restraint suggested by the paradigm of the condensed modernist lyric. This is particularly apparent when a celebratory mood resonant with Eastern poetics filters through to the urban poetry of Objectivist writers. For example, the objects pictured in Charles Reznikoff’s poems may come to denote an idealized world in which the urban everyday is imbued with a sense of the marvellous. This can entail, as in the following poems, first an epigrammatic mode that quietly undercuts the allegorical

conventions of pastoral lyricism to display the beauty of the urban scene:

This smoky winter morning—  
do not despise the green jewel shining among the twigs  
because it is a traffic light<sup>24</sup>.

Then, in the same 1934 volume of poems (*Jerusalem the Golden*), the staging of a harmonious relationship gives voice to a subdued subjective consciousness, with no hint in this instance of a hierarchical order governing the urban and the natural:

Suburban River: Winter

The street lights  
begin to shine  
on the snow;  
the river is  
flowing  
in cakes of ice;  
from the luminous twilight  
falls  
a handful of snowflakes<sup>25</sup>.

What is significant for a comparison with Eastern poetics is that there arises out of the poet's imagination an image shaped as a projection of objective reality. Though centered upon the perception of an urban setting, a reader of classical Japanese poetry may concede there is a haikulike resemblance. Indeed, Reznikoff's poem brings to light a strain of receptivity in Objectivist poetry that has been opposed to the metaphoric mode of Imagism in the assessment of North American English-language haiku<sup>26</sup>. For example, in a study dating from 1999, the poetic consciousness that Bruce Ross equates with Japanese haiku and weighs against examples from North American poets could be said to match Louis Zukofsky's conception of writing, defined as "thinking with things as they exist"<sup>27</sup>. This is close to the haikulike receptivity Bruce Ross admires for example in "The Red Wheelbarrow" by William Carlos Williams<sup>28</sup>. Ultimately, the key difference that Ross attributes to the Objectivists is summed up as the effort to have consciousness guided by the external world so that in a sense "reality preside[s] over poetry and the imagination"<sup>29</sup>.

"Between Walls", a later poem by Williams, published in the collection *Poems 1938*, calls forth the characteristics of a perceptual poetics that distrusts metaphor, aiming to adopt what Zukofsky was to call the "clear physical eye against the erring brain"<sup>30</sup>. One consequence of this strain of hierarchical representation is that poetic imagination unfolds as a process of mediation. Offering the imprint of observation, the poem aspires to function as a medium through which the prosaic ingredients of reality come into focus. Thus if there is an inner experience to be explored, it is derived from the description of the external world:

the back wings  
of the

hospital where  
nothing

will grow lie  
cinders

in which shine  
the broken

pieces of a green  
bottle<sup>31</sup>.

In a more radically reduced format, Charles Reznikoff's 1934 poem manifests a documentary attention to reality of a similar concreteness:

Among the heaps of brick and plaster lies  
a girder, still itself among the rubbish<sup>32</sup>.

As with William Carlos Williams, the photographic projection of the detail observed in the urban scene complies with the stance of the objective witness often attributed to Charles Reznikoff. Aesthetic value is derived from the literalism of the perceived world within which poetic horizons appear to be enclosed. However in both instances, the accuracy of the poem's framework is coupled with an understated commentary – an invitation to ponder the immutability of the object in a context of mutability and destruction: “still itself”. In this, both poems attest to a heightened awareness of the contingency of life through the medium of the objective world. From the perspective of an Eastern aesthetic experience, we are reminded of the response of the Haiku poet to the ephemeral nature of existence and of the invitation, as with Bashô for example, to be an empathetic witness: “Come, see / real flowers / of this painful world”<sup>33</sup>. In the thinking of Zen Buddhism, receptivity to the “pathos of things” suggests an equal awareness of their existential solitude<sup>34</sup>.

The activity of witnessing with the Objectivists requires a similar level of absorption in the world. In his recent discussion of Charles Reznikoff, the “attentive witness”, Michael Heller compares this empathetic awareness to the “act of the saint or bodhisattva, or to the Talmudist's insistence on living for others”<sup>35</sup>. If there is a spiritual horizon to reach through the immersion of the poet in the world, the steadfastness of a visual imperative directs the Objectivists along that path. It may be defined by, as Michael Heller has argued, the solitude of the “moral witness”<sup>36</sup>, but it is also inseparable from the need for inquiry in response to the pathos of the world:

There are things  
We live among 'and to see them  
Is to know ourselves'.

Occurrence, a part  
Of an infinite series,

The sad marvels;  
[...]<sup>37</sup>

As in the above poem, “Of Being Numerous”<sup>38</sup> by George Oppen, poetic consciousness is placed within the framework of an ongoing investigation grounded in the activity of witnessing. Poetry is approached as a method for knowledge, described by Oppen as both “a test of truth” and “a test of sincerity” arising out of “moments of conviction”<sup>39</sup>. For Oppen, this method claims a historical lineage that begins with Imagist technique, an ever-present and yet indistinct premise, understood as “intensity of vision”<sup>40</sup>.

It is apparent how a relationship between vision and an epistemological impulse threads its way through the historical phases of Objectivist writing. In George Oppen’s 1962 poem “From Disaster”<sup>41</sup>, it takes the form of a plea – “Ultimately the air / Is bare sunlight where must be found / The lyric valuables”<sup>42</sup>. As the poem unfolds, the relevance of an ethical reflexion takes shape through an expository mode that witnesses the formation of contemporary urban environment. As such, the landscape is assigned a relationship to the material and abstract functions of poetic craft as they are joined in measuring the distance travelled “From Disaster”:

Ultimately the air  
Is bare sunlight where must be found  
The lyric valuables. From disaster

Shipwreck, whole families crawled  
To the tenements, and there

Survived by what morality  
Of hope

Which for the sons  
Ends its metaphysic  
In small lawns of home<sup>43</sup>.

The poem demonstrates a willingness to assign rhetorical meaningfulness to a physical reality circumscribed by misfortune and hope. The world revealed is a humble one that we are urged to consider as a model for a lyric idiom devoid of artifice and aggrandizement: “[...] where must be found / The lyric valuables”. In this plea, it might be argued, we are reminded of Charles Reznikoff’s autobiographical verse “Early History of a Writer”, which tells of the discovery of words “for their daylight meaning”<sup>44</sup>. Language in this sense is firmly attached to the discovery of the *materials* of the world, to borrow yet again from the lexicon of George Oppen. The articulation of this endeavour with language is a theme encountered in classical haiku and whose expression may suggest, as in the following example, a seemingly unshakeable resolve:

The word at last,  
No more dependencies:  
Cold moon in pond,  
Smoke over the ferry<sup>45</sup>.

A similar resolve is echoed in the theoretical literature of Objectivist poetry. The latter production demonstrates that the welding of a reflexion on the nature of reality

and the shaping of a nominalist lyric is thoroughly steeped in principles underpinning an ethical view of culture as a whole. For instance, from Zukofsky's 1931 "Program", it may be gathered that the task awaiting the poet is to sharpen his response to the world and that he may affect the means to do so in his reassessment of the faculty of the word. As Zukofsky was to explain in his discussion of Charles Reznikoff "[...] the economy of presentation in writing is a reassertion of faith that the combined letters – the words – are absolute symbols for objects, states, acts, interrelations, thoughts about them. If not, why use words?"<sup>46</sup>.

For Oppen, poetic craft is qualified according to a taxonomy of an equally spiritual flavour. It is described as an "act of faith"<sup>47</sup> that entails testing the poet's response to the reality of the perceived world and whose realization similarly resides in a nominalist approach. The importance that Zukofsky and Oppen attach to individual words recalls once again the metaphysical weight of the haiku poem – the revelatory residing, as in Oppen's poem "From Disaster" in a radically reduced universe, in a place "Which for the sons / Ends its metaphysic / In small lawns of home". Here, an ontological presence comes alive in the finite space of the urban or the suburban world. In other words, if the "sons" of the dispossessed seek out a meaning in the "disaster" they have survived, it is to be found in an environment whose scope suggests a limited experience of socio-economic bearing. At the same time, the awareness this poem occasions is underscored by a speculative comment that signals how a testing of experience amalgamates in Objectivist poetics with a secular ethic – what is called "sincerity" and "faith" by Zukofsky and Oppen or what Oppen in particular refers to as the "life of the mind"<sup>48</sup>. Lyric awareness is thus achieved at a cost, for it entails a search that places the object of contemplation – the "small lawns of home" – under moral scrutiny.

The meaning to be found in the everyday context of Oppen's "small lawns of home" is measured against the background of "disaster". This final image stands out as a metaphor of recovery, however modest, a kind of stopping place or denouement for the afflictions of modern society. Through its sheer ordinariness, the image conjured up by "small lawns of home" lays claim to lyrical value against which abstractions such as hope and despair may be weighed. In this respect, the relationship the poet entertains with the world suggests an aesthetic experience whose design is both revelatory and interrogative, akin to what Michael Heller has aptly named a "process of skeptical homage"<sup>49</sup>. Along with this may be remembered the empathy guiding the Objectivist eye, in observation and in celebration.



Pechino. Un sentiero nel *Giardino della Grande Vista* (Foto L.U.)

## Chinese Literature in English Translation: the Chinese Scholar in *The Dream of the Red Chamber* by Cao Xueqin<sup>1</sup>

Chiara Palumbo, University of Rome Tor Vergata

The XVII century Chinese novel *The Dream of the Red Chamber* written by Cao Xueqin is not simply what may be called a novel of manners, as it deals with the multicoloured world of the Chinese society of the time, but it is generally considered *the* Chinese novel, which brings within its pages the experience of life with all that a human mind and heart can be involved in. Thus, it can be said that one of the main features is the extreme and passionate humanity shown by the characters populating the novel. The characters are, in fact, endowed with a psychological relevance that makes them, to a certain degree, *real* men and women with their own vital complexity, more than *fictitious* people just playing a *role*.

It is the whole Chinese universe the one we are presented with: society – with its traditional rules of behaviour, moral progress, political effort, education, religion and its concept of family – is in evidence through the amounts of details on places and people that the author gives to the reader. The aforesaid typical aspects of Chinese culture are the fundamental bases of a State that is eager to reach a perfect social order, the same order the characters themselves in the novel are searching for while interacting among one another.

The themes dealt with, the realistic description of the events, the so-called vulgar style, chosen to write this novel, give a *natural* touch to the story. By this, I mean that the reader is given the chance to get closer to the novel itself and to have a deep insight of what it is showing and suggesting. That is the reason why *The Dream of the Red Chamber* has gained the place of honour among the works of art in the history of Chinese literature.

The novel is divided into 120 chapters and, apart from the scholars' discussions about who really wrote the last 40 chapters, it can be supposed that the whole novel was approximately written between 1754 and 1764 and that it was already circulating in those years in handwritten copies of either 80 or 120 chapters. The first printed edition appeared in January 1792 and was published by Gao E and Cheng Weiyuan with the title of *The Story of the Stone*. This was considered the primary model to the main editions that later on were published.

The novel began to elicit literary interest from the English people around the mid-nineteenth century when a first attempt at translating the story into English is found in *The Chinese Speaker* (Presbyterian Mission Press, Ningpo, 1846), where the British consul Robert Thom translated a few extracts giving them the name of *The Dreams of the Red Chamber*. More than twenty years later, E.C. Bowra, another Englishman, was busy in translating the first eight chapters that were published in *The China Magazine* (Noronha & Sons, Hong Kong, 1868-1870) entitled *The Dream of the Red Chamber*. A translation of the first two volumes was then written by Bencraft Joly (Kelly & Walsh, Hong Kong, 1892-1893). Later on Chi-Chen Wang worked on an abridged version in English (Doubleday, New York, 1929): *Dream of the Red Chamber*, while Florence and Isabel McHugh proposed a translation into English from Franz Kuhn's German translation of the novel dated 1932: *The Dream of the Red Chamber: A Chinese*

*Novel of the Early Ch'ing Period* (Pantheon Books, New York, 1958; Routledge & Kegan Paul, London, 1958). Last, but undoubtedly noteworthy in this list of main editions of the novel, is the integral translation in five volumes by David Hawkes and John Minford entitled *The Story of the Stone* (Penguin Classics, Harmondsworth, 1973-1986). Still nowadays other translations keep being published or re-edited in the United States and in Great Britain.

It is curious, indeed, to note that the first translations into English of the novel were made in China during that very century of political and social unrests started with the Opium War (1839-1842), followed by the Taiping Rebellion (ca. 1847-1864), the war against France in 1885 and against Japan (1894-95). To a certain extent, China was mainly forced to open up to the West, thus losing that stability, order and independence that had characterized this Eastern country for such a long time. It can be rightly asserted that China was not willing to interact with Western Countries as the Good, according to the Confucian thought, dwelled in the past tradition. In other words, in order to preserve the social, political and economical balance it was necessary not to have contacts with the West. China has been usually seen as a country cut off from the world with a tendency towards seclusion while, on the other hand, there was Imperialism that was pushing Great Britain, above all, towards a relation with this country mainly based on an imperialistic *one-way* trade with China. By this, I mean Europe in general, and Great Britain in particular, appeared to be the only ones to benefit from the commercial exchange with China, as we can read in the "Letter of Advice to Queen Victoria" written in 1839 by Lin Zixu, the Chinese Commissioner in Canton. He affirms that, in actual fact, "[...] articles coming from the outside to China can only be used as toys. We can take them or get along without them. [...] The goods from China carried away by your country not only supply your own consumption and use, but also can be divided up and sold to other countries, producing a triple profit"<sup>2</sup>. The British wished for more interaction with China, especially for economical reasons, but after all the Western impulse to get to know better this far away country that so deeply had fascinated the Europeans with its tea, silk, spices, its habits, its landscape was undeniable. Hence, when a translation came to the foreground, it stood not only as a means of better knowing that Eastern culture, but also as a way of controlling it.

*The Dream of the Red Chamber*, in this context, gives a picture of a whole Chinese world, rich of realism and humanity, which probably increased, at the time, the English interest in that exotic culture, and therefore a need for a translation. Indeed the novel highlights those elements so peculiarly belonging to the Chinese mind, such as the idea of family characterized by those features at the base of the society in eighteenth century China and in which the figure of the scholar is set as well.

The Jia family is, in actual fact, the real protagonist of this novel: it is the core all the events revolve around. The Chinese family system was based on a hierarchical structure usually with a male ancestor as a chief and with his descendants and their families living together in the same place. Family relationships were so important that it happened the whole family could live on a single member's fame; in other words, it was needed just for one to succeed and the family he belonged to naturally obtained that same reputation and

honour. That's why it was so important for Bao-yu, the young heir of the Jia family, to study and pass the civil service examination to get a place in the Chinese bureaucracy, but most of all to "be a credit to the family"<sup>3</sup>.

The origin of the examination system in China can be traced in the Han Dynasty (206 B.C. - 220 A.D.) when the ruling family institutionalised a series of exams to select its officials by the degree of their knowledge of Confucian Classics and their ability to write compositions in a rigid literary style called eight-legged essays. According to his exam results, the candidate could earn a different place in the social and political ladder; however, once introduced in the scholar-official class, he could enjoy all the privileges of this rank. As Confucius had taught, the purpose of education was twofold: to gain an individual wisdom and to become a moral guide to the world. Hence, the primary importance of erudition and the following recruitment of the officials that was carried out by a system of meritocracy through the civil service examinations, which took a definite shape in the fifteenth century when it turned out to embody the main access to the administrative career. This system was, to the general opinion, considered as a means by which Confucian values could be spread over, and respect and seriousness to a "rule" to follow could be inculcated, so as to aim at a social harmony and a political stability. In short, this meant moulding the scholars' *forma mentis* so that, through a common instruction, they tended to formulate the same ideas and opinions regarding different topics. Therefore, the mentality coming out from this system was mainly conservative and conformist, leaving little room to those brilliant wits of artists who were almost feared as potential causes of unrest.

In this last category, we may place Bao-yu whose wide intelligence, sharp wit and extreme sensibility have led him to be more interested in poetry than in the Classics, to his father's sad regret. Since the beginning, in fact, we are presented with Jia Zheng, the boy's father, as a man of "soul-searching integrity"<sup>4</sup> – quoting the words of Cao Xueqin – who wishes his son could reach not only fame and success for himself, but for the entire family as well. This man is clearly concerned with his son's studies because, first of all, he is worried about his family future and he stresses the utmost importance and care of his clan as a whole before the individual in these words:

The boy spends all his time loafing about in the garden – it simply won't do [...] *If he should fall by the wayside, the whole future of the family could be threatened* [...] Bao-yu's present state of idleness is thoroughly unsatisfactory, and in my opinion the best solution would be for him to resume his studies at the Family School<sup>5</sup>.

On the other hand, Bao-yu's scale of values seems quite different from the others'. What really matters to him, as far as the author tells the reader, is human relationships: feeling and emotion interacting with reason and sense are what he is searching for in order to enrich his heart, his soul, so as to be able to say his life has been worth living. He is no ordinary boy, actually as he is the incarnation of a divine stone come to the earth to experience mortal life, thence we may find the reason of such an extraordinary personality in his very original nature. He is not interested in reaching a good social and political position in the society he

lives in: these things don't mean anything to him – that's why he is not keen on studying and doesn't like to perform everything he is supposed to as a boy belonging to a wealthy family of scholar-officials. An example can be found in his following words:

[...] What use are my fine clothes but to cover up the dead and rotten wood beneath? What use the luxuries I eat and drink but to fill the cesspit and swell the stinking sewer of my inside? O rank and riches! How you poison everything!<sup>6</sup>

He may appear as a “good-for-nothing son”<sup>7</sup> as Jia Zheng calls him, someone who just wants to fool around, but he is far from being superficial and silly because what he is really and deeply concerned with is neither fame nor reputation, which can be considered as earthly things, but the possibility of enlightening and enriching his soul. He seems, in conclusion, focused more on his *inside* than on his *outside*.

In another passage, he frankly expresses his idea on school that, once again, goes against the general opinion:

I can hardly believe it! Yes, Father did banish me to *that place* [school] – what an ordeal! I don't know how I stuck it out! I thought I'd never see you all again! But now, one glimpse of you has raised my spirit from the dead!<sup>8</sup>

In this vent to his cousin Dai-yu, Bao-yu reveals his opinion on school as a place where he is banished and stuck and his spirit dies. He does not even utter its name but he just calls it “that place”, as if he was almost disgusted by school, which is actually an “ordeal”, a very unpleasant experience. He is also very critical towards the scholars who, in his mind,

[...] not content with botching together a few classical tags, [...] try to hide the fact that they haven't got a single original idea of their own by churning out a lot of far-fetched purple passages – and then pride themselves on having been “subtle” and “profound”<sup>9</sup>.

This aversion to the scholars has been previously stressed by the author:

Bao-yu had always hated meeting or making conversation with senior males of the scholar-official class and detested all occasions which involved dressing up, such as visits of congratulation and condolence and the various other formal exchanges to which members of that class devote so great a part of their time<sup>10</sup>.

From this attitude, the reader can perceive a sense of disdain and almost derision towards the scholar-officials' way of living, which does not look like the model the young Jia wishes to look up while, on the contrary, it plays a relevant part in most of the cases set in a “world” that does not seem to belong to Bao-yu instead.

In his *rebellious* – let us say – view of the examination system and all that it concerns, Bao-yu expresses his right to be original and a need to go beyond those

schemes imposed by the Chinese culture. Though he is presented, on the one hand, as a boy criticizing and challenging the system, on the other hand, he accepts to willingly take up the so called four arts that a scholar should be practice of: music, painting, calligraphy and chess. The reason of this interest can be supposedly found in the chance given to the scholar, by the practise of those arts, of stimulating his own creativity and natural imagination instead of conforming his mind to the general way of thinking based only on books.

The author tells the reader that Bao-yu and his cousins spend time in the Garden in:

the most amiable and delightful occupations, such as: reading, practising calligraphy, strumming on the qin<sup>11</sup>, playing Go<sup>12</sup>, painting, composing verses, embroidering in coloured silks, competitive flower-collecting, making flower-sprays, singing, word games and guess-fingers<sup>13</sup>.

Beside the four arts a scholar should work on, Bao-yu presumably enjoys also *arts* that are more typically female, in a way, such as “embroidering” or “making flower-sprays”. In this youth there is a sensitive soul that is eager to get closer to the female sensitivity as women, in his view, are regarded almost as superior beings. However, it cannot be asserted with certainty that this attitude was common to all the scholars, as we have to bear in mind that Bao-yu is an extraordinary boy, different from the average.

The Chinese scholar, as he has been dealt with so far in this paper, comes out to be rather an eclectic figure that focuses on several fields of interest, not only being a master of Confucian Classics but also of painting or even of the game of chess. In this particular view, the Chinese scholar-official shows firstly the importance of education, which his own political *status* depends on, and embodies, secondly, the twofold role of politician and literate.

For all that has been said, the Chinese culture presents us with a type of scholar whose main features are far from the ones of a Western scholar. While the latter is known, to a certain degree, to be focused on a too theoretical knowledge, the previous does concern himself with ideas and principles – let us say – but he gives much importance to and cares about practical experience as well. It seems to me, we are talking about another *level* of knowledge, maybe higher; by this I want to say that it is not simply a matter of learning to do or speculate on something, but learning, above all, to be someone of a higher moral rank. The figure of the Chinese scholar appears to be, in actual fact, characterized by different facets, just as those of a precious stone. All things considered, was not Bao-yu, in conclusion, but a “precious stone” himself?

## Italo Calvino e il Giappone

Riccardo Rosati, VersOriente

Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, e non vedere più quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli. Viaggiare non serve molto a capire [...] ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo<sup>1</sup>.

Gli scritti che Italo Calvino dedica al Giappone furono pensati per un lettore probabilmente poco o nulla iniziato alla yamatologia, seppure curioso verso la millenaria cultura dell'Arcipelago. Essi si iscrivono nella lunga tradizione della letteratura di viaggio che vede esponenti illustri in quasi tutte le letterature occidentali. Nel testo calviniano si percepisce forte la presenza dell'autore, che accompagna il lettore in un suggestivo percorso fatto sì di parole, ma principalmente di immagini e raffinate suggestioni.

Prima di inoltrarci nella analisi della opera, vorremmo subito soffermarci brevemente su una questione in parte problematica. In altre parole, alcuni studiosi orientalisti potrebbero pensare che le opinioni espresse da un non addetto ai lavori quale è Italo Calvino possano portare scarso contributo al dibattito accademico e non di settore. Il nostro auspicio è proprio quello di dimostrare, ove possibile, il contrario. Il lavoro di Calvino, malgrado non formato da una adeguata conoscenza linguistica e storico-artistica del Giappone, ha comunque contribuito in buona misura a destare viva curiosità verso l'Estremo Oriente e le sue tradizioni, e va anche ricordato che si tratta di una opera di divulgazione; dunque non di taglio scientifico, ma che può pur sempre essere oggetto di uno studio scientifico. Inoltre, il solo fatto che uno scrittore come Calvino abbia espresso cotanto interesse verso il Giappone rappresenta, per il critico e lo studioso, un fatto di rilievo e perciò la analisi di questi scritti può trovare il proprio spazio nella letteratura di settore.

*La forma del tempo* (1975-82), pubblicato infine in *Collezione di Sabbia* (1984), ha avuto una storia editoriale abbastanza intensa: rimaneggiato, scomposto e riassembleto, questo testo ebbe una prima stesura come le impressioni di viaggio del signor Palomar<sup>2</sup>: uno dei personaggi più intriganti partoriti dalla fervida fantasia dell'autore. Tale aspetto sarà importante nel sostenere il nostro ragionamento e specialmente l'idea di una vocazione *narrativa* nella saggistica di Calvino, segnata nel periodo maturo e post-politico.

“Quando mi trovo in un ambiente dove posso godere dell'illusione di essere invisibile, sono davvero felice”<sup>3</sup>. Questa citazione, presa da *Eremita a Parigi* (1994, postumo), pone l'accento sul sempre malcelato desiderio di Calvino per un certo anonimato dello scrittore, aspetto che spiega anche il motivo della sua riluttanza nell'apparire in televisione<sup>4</sup>. Non diremmo certo nulla di nuovo se affermassimo che il narratore ligure si considerava più un uomo di scrittura che di parola. Tuttavia, il suo tentativo di essere in qualche modo invisibile come autore, nel suo incontro con il Giappone, non viene soddisfatto. Il risultato che ottiene è però quello di una grande accuratezza nelle descrizioni. Difatti, spesso le pagine scritte da Calvino sembrano essere prossime alla sequenza di foto di un reportage: proprio alla stregua

di un fotografo, egli rende la sua presenza poco percettibile, mentre nel suo animo imperversano sensazioni contrastanti.

C'è da dire che egli non giudica la propria *ignoranza* sul Giappone come un fattore negativo, tutt'altro: "Nuovo nel paese, sono ancora nella fase in cui tutto quel che vedo ha un valore proprio perché non so quale valore dargli"<sup>5</sup>. Egli non è interessato al giudizio, ma al racconto; non concentra la sua attenzione sulla spiegazione di ciò che vede, per dedicarsi esclusivamente all'imprimere immagini e suoni su carta. In *La forma del tempo* dunque la complessità letteraria cede il posto a una prospettiva di taglio antropologico. Seppur inusuale in un autore così vicino al valore morale della letteratura, le parole qui perdono il loro primato in favore di una poetica del vedere.

L'incontro di Calvino col Giappone è per certi versi problematico: la coatta modernità di questo paese lo lascia sovente stordito e perplesso, talvolta lo irrita persino, ciò malgrado egli non demorde mai nella sua volontà di capire questa cultura per lui così remota: "Così il tempio Manju-in, che un incompetente come me giurerebbe che è zen e invece non lo è [...]"<sup>6</sup>. Tale affermazione spiazzava il lettore e ancor di più lo studioso, visto che raramente un autore fa leva sulla propria *ignoranza* per dare autorevolezza alla sua riflessione. Essa desta ancor più stupore, se consideriamo che queste sono parole tratte da un testo il cui intento principale è proprio quello di descrivere il Giappone al lettore. Calvino fa dunque sfoggio della sua inesperienza in materia, affermando: "un incompetente come me", in modo quasi provocatorio. Sembra voler lanciare una sfida alle proprie capacità intuitive e percettive, che dovrebbero così spingerlo oltre l'ostacolo della lingua e delle semplici nozioni. Pur tuttavia, sta proprio in questo raffinato meccanismo narrativo uno dei segreti della efficacia di Calvino come narratore di culture. Sarebbe a dire che egli abbandona qualsiasi idea di superiorità dell'autore verso il lettore, perforando in tal modo la barriera comunicativa che solitamente li separa. La sua ingenuità, nella sua accezione di libertà di pensiero e schiettezza, abbatte il filtro affettivo che ogni lettore utilizza per schermarsi dalla *invasività* dell'autore. Lo scrittore italiano ripropone con forza la lezione socratica che ci ricorda che l'unica cosa di cui possiamo esser davvero certi è quella della nostra ignoranza. Egli rispetta fino in fondo la cultura che sta descrivendo, anche quando non la condivide, un esempio ci viene fornito dalla sua accalorata descrizione del rapporto tra una anziana signora e la sua giovane accompagnatrice, durante il viaggio in treno da Tōkyō a Kyōto. Questo episodio, del quale ritorneremo a parlare poco più avanti, mostra la frustrazione di Calvino nel non riuscire a capire quello che vede e i meccanismi profondi della società nipponica.

L'autenticità della osservazione consente all'autore di mantenere sempre una posizione di coerente dubbio verso ciò che descrive. In altre parole, sebbene Calvino venga spesso nel contempo ammaliato e stordito dal Giappone, egli riesce a raccontare ciò che vede in modo efficace, palesando i suoi sentimenti, permettendo così al lettore di individuare gli elementi puramente soggettivi e parziali del discorso. Tale espediente ci sembra un interessante caso di libertà letteraria, ove al lettore è permesso scegliere se condividere o meno le sensazioni del narratore, senza però dover rinunciare al piacere della lettura del testo.

È utile rammentare che il tentativo di Calvino nel descrivere il suo soggiorno in Giappone ha origine dalla sua vocazione di viaggiatore e narratore di altri popoli<sup>7</sup>, e ha come scopo primario quello di fornire al lettore una visione generica sì, ma pur

sempre esaustiva del paese descritto. L'autore mette al centro del suo interesse il lettore, proponendosi di fornirgli informazioni e sensazioni di luoghi lontani. Così facendo, egli si inserisce nella più vasta esperienza dei racconti di viaggio redatti da occidentali sull'Oriente. Calvino crea pagina dopo pagina un dialogo continuo, arricchendo come detto le sue riflessioni di sensazioni personali (non celando talvolta persino momenti di irritazione). La sua opera rivela fin da subito una marcata vocazione narrativa, aspetto che la rende talvolta difficilmente classificabile, essendo a metà tra la saggistica e il racconto di viaggio, sebbene in questo ultimo genere letterario sia sempre estremamente difficoltoso, e spesso inutile, demarcare un limite netto tra saggistica e narrativa. Il confine tra quello che oggi solitamente definiamo *fiction* e *non-fiction* in Calvino sembra quasi svanire. Una descrizione dal vero subisce inevitabilmente la influenza della fantasia di chi la traduce in linguaggio scritto, con il risultato che le immagini vengono raccontate in modo non fedele a quello che è stato percepito dagli occhi.

Il viaggio dell'autore ligure assume fin dall'inizio la forma di una riflessione piena di dubbi e di interrogativi. A tal proposito, è utile ora citare l'episodio del treno di cui si parlava sopra: "Che cos'è la ragazza per la signora? Una nipote, una cameriera, una dama di compagnia?"<sup>8</sup>.

Il desiderio di Calvino di tracciare i contorni culturali di un Giappone visto attraverso gli occhi di uno straniero porta con sé un tentativo più sincero della solita interpretazione o traduzione da parte di un autore di una determinata cultura, cosa che però avviene spesso in testi di questo genere. Riteniamo infatti che sia stimolante per un lettore poco esperto di questioni orientali, condividere e comprendere i disagi espressi da Calvino nel confrontarsi con una società a lui aliena. Tale aspetto evidenzia ancora una volta la problematica collegata alla possibilità di portare avanti una efficace e non ipocrita analisi interculturale, senza cadere in stereotipi, falsità e incomprensioni. Sappiamo infatti che il confronto culturale è sovente influenzato dalla parzialità della scrittura, poiché il narratore è sempre in una posizione di forza. Quando però costui palesa il fatto di parlare solo per se stesso, come fa Calvino, allora questa annosa questione può almeno in parte essere aggirata.

Ora intendiamo affrontare un aspetto cruciale non solo in *La forma del tempo*, ma in buona parte della produzione saggistica di Calvino. Quella che vogliamo qui chiamare *saggistica narrativa* si riferisce essenzialmente a una tematica quasi esclusivamente stilistica, dove non solo entra in gioco la dicotomia tra produzione accademica e di massa, ma anche la differenza tra divulgazione e mediazione. L'autore ligure ha come caratteristica il tradurre nozioni in emozioni, scrivere dunque per immagini. Questa, che è da considerarsi una vocazione più che il frutto di una scelta creativa predeterminata, nasce dal suo amore per la cultura e la storia, quella con la esse minuscola e che Michel Foucault descrive come negletta e schiacciata da quella "ufficiale"<sup>9</sup>. Calvino è palesemente rapito dalla *microstoria* di popoli, culture e luoghi e si imbarca in molte sue opere alla riscoperta del lascito della Umanità, cercandolo nelle cose concrete: oggetti, libri, quadri, edifici, come se stesse rovistando in un vecchio baule. Il suo interesse, ma sarebbe meglio dire curiosità, non si perde quasi mai nella pura speculazione o nella astrazione della interpretazione, difatti egli reitera in *La forma del tempo* proprio la inutilità della spiegazione: "Ogni interpretazione lascia insoddisfatti; se c'è un messaggio, è quello che si coglie nelle sensazioni e nelle cose, senza tradurle in parole"<sup>10</sup>. Ciò che gli sta

a cuore è la storia e le sue tracce contraddittorie nel quotidiano, dunque quella archeologia dell'umano<sup>11</sup> che fa di Calvino un eccezionale indagatore di esperienze, talvolta giudicate dalla critica erroneamente banali, dunque rese invisibili. In verità, grazie al suo sguardo discreto, Calvino le ripropone come importanti testimonianze del passato. Proprio su questo tema egli scrive in *La redenzione degli oggetti* (1981): “[...] ogni uomo è uomo-più-cose, è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il se stesso che ha preso forma di cose”<sup>12</sup>.

Possiamo dunque constatare come il mondo intellettuale di Calvino sia, segnatamente negli scritti più maturi, costellato, quasi saturo, di “cose”: ovvero, egli percepisce il mondo in funzione del tangibile che ne connota la storia. Va da sé che nel caso del Giappone, edifici, giardini, abiti, negozi, fanno tutti parte di un universo del concreto, popolato di elementi scomposti. Egli legge e tenta di comprendere questa cultura attraverso la osservazione del mondo materiale:

C'è una cosa che mi sembra di cominciare a capire, qui a Kyoto: attraverso i giardini, più che attraverso i templi e i palazzi. La costruzione di un natura padroneggiabile dalla mente perché la mente possa ricevere a sua volta ritmo e proporzione dalla natura: così potrebbe definirsi l'intento che ha portato a comporre questi giardini<sup>13</sup>.

Ricordiamo che Calvino alterna affermazioni che sono frutto di curiosità e ammirazione, a momenti di perplessità verso l'intricato universo dei rituali e costumi giapponesi. Così facendo, egli riesce a catturare l'attenzione del lettore, il quale si trova intrappolato in una struttura estremamente simile a quella di un romanzo. Dunque, la scrittura<sup>14</sup> in *La forma del tempo* altro non è che un esempio di saggistica narrativa: una tipologia letteraria a sé stante e indipendente, in cui il linguaggio è importante tanto quanto la nozione che si intende trasmettere.

È utile ribadire come Calvino posizioni il proprio occhio intellettuale al centro del suo ragionamento; l'onestà del suo sguardo altera poco o nulla di ciò che vede, poiché quello che conta per lui sono sempre e comunque il viaggio e l'occhio che lo racconta. L'autore mostra chiaramente di essere affascinato dalla cultura con la quale si sta confrontando, sospinto dall'afflato che ha verso il consolidamento nella coscienza popolare della traccia umana presente nella storia. Il passo è breve per comprendere quanto il Giappone, con la sua tradizione millenaria, così preziosa di aneddoti, leggende e peculiarità, possa aver alimentato l'animo indagatore di Calvino. Il suo spirito enciclopedico lo spinge a trovare un posto per ogni cosa che vede, così da creare una ininterrotta continuità storica. Storia e storiografia hanno infatti un ruolo primario nella visione culturale dello scrittore. Se la maggior parte dei suoi primi saggi, spesso apparsi sotto forma di atti di conferenze e articoli di giornali, affronta questioni politiche e sociali collegate al senso di responsabilità morale dell'intellettuale (ci riferiamo per la precisione al periodo neorealista della sua produzione narrativa), con il passare degli anni egli diventa sempre più attento a tematiche squisitamente letterarie e sperimentali. Proprio a cavallo tra gli anni '70 e '80, nasce in lui una chiara vocazione a salvaguardare l'elemento storico quale valore inviolabile per comprendere il corso degli eventi e prevederne le evoluzioni.

Quando arriva a confrontarsi col Giappone, malgrado sia sprovvisto di fondamentali nozioni su questa cultura, è proprio la ricerca dell'elemento storico e del suo posto nella tradizione che lo aiuta a *vedere* bene anche quello che sa di non

poter comprendere, né tanto meno spiegare al lettore. Calvino si lascia ammaliare e stregare dal vincolo indissolubile che lega il Giappone al suo passato. L'attenzione della sua mente regala al lettore preziose suggestioni, in cui la cultura di questo paese sembra quasi rivelarsi senza remore, ponendo in essere un momento di riflessione utile anche allo studioso di settore, il quale può cercare di confrontare i risultati delle proprie analisi con le sensazioni espresse da Calvino.

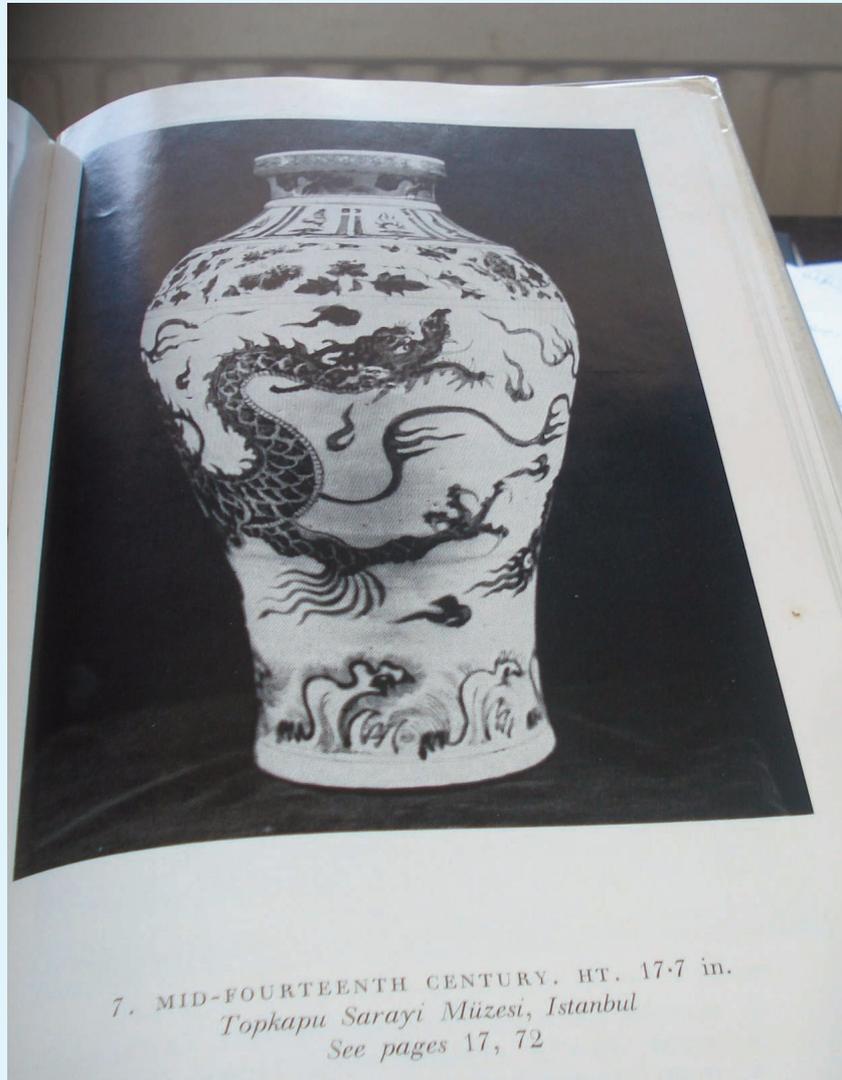
Il discorso ininterrotto presente nell'opera qui presa in esame non soltanto semplifica in parte le complessità della cultura nipponica, ma stimola principalmente la curiosità del lettore. Se nella Accademia è utile spiegare, nella saggistica calviniana la parola, come simbolo del ragionamento, viene vista talvolta persino come pernicioso: "Ma sono cose che a volerle spiegare troppo si sciupano"<sup>15</sup>.

L'aspetto innovativo di questi scritti risiede nella interpretazione in chiave moderna del racconto di viaggio, dove sovente la narrazione romanziata prende il posto del tono didattico. La saggistica narrativa in *La forma del tempo* si guadagna spazio pagina dopo pagina, spingendosi verso territori letterari poco esplorati, ricercando ostinatamente il filo della continuità storica. Per Calvino, è la curiosità che motiva la ricerca. In tal modo si giunge alla conoscenza, la quale non è semplice nozione, mero elemento enciclopedico, ma piuttosto esperienza pratica vista e vissuta e che non richiede necessariamente di essere spiegata per comprenderne la valenza. Così facendo, Calvino va ben oltre il ruolo di semplice erudito, per affermarsi come *uomo di coscienza*, consapevole di più cose non perché le conosca, ma perché le riesce a vedere. Qui troviamo infine la principale differenza tra *La forma del tempo* e i tanti scritti che trattano lo stesso tema a opera di *puri* orientalisti: quella calviniana è una opera di divulgazione che più che analizzare, intende raccontare. Strano a dirsi, ma il suo autore si accorge con sorprendente facilità delle contraddizioni del Giappone di oggi e della spinosa questione del rapporto col suo passato: "Un vecchio cartello avverte trattarsi dell'ultimo superstite del Bosco dei Novantanove, forse proprio il novantanovesimo [albero], a dimostrare che la geografia del sublime ieri [...], ha davvero un rapporto con quella del prosaico oggi"<sup>16</sup>.

Da *elencatore* di cose, Calvino ricerca i frammenti persi della storia, allo stesso modo di un archeologo che a volte trova più utile per la propria ricerca un semplice coccio piuttosto che una statuetta di pregio, poiché ciò che importa è che l'oggetto narri la storia umana e non la propria. L'ambizione tassonomica del narratore sanremese, che ricorda in qualche modo alcune visioni di Borges, sembra perciò voler creare una elencazione dell'umano. Lo spirito della ricerca che anima lo scrittore durante la sua esperienza in terra giapponese mira a individuare la traccia della continuità storica che si materializza gradualmente davanti al suo sguardo. Il passato è dunque un valore assoluto per Calvino, da qui il suo grande interesse per i classici letterari delle varie culture. Egli sembra essere così vicino, come mentalità, all'Oriente classico, dove lo studio dei grandi scritti del passato è alla base di ogni sapienza.

Giungendo alla fine di questa analisi, è forse giusto collocare in qualche modo la serie di saggi che Calvino dedica al Giappone in un contesto più ampio. Parte della critica accademica considera *La forma del tempo* uno dei picchi saggistici dell'autore nella sua fase disimpegnata, oltre che chiaro esempio dei suoi ultimi orientamenti creativi. Qui Calvino affina la vocazione narrativa della sua saggistica, riuscendo a condensare in pochissime pagine, e in modo armonioso, emozioni,

giudizi e informazioni. La semplicità del suo linguaggio evidenzia la conoscenza di una serie di stratagemmi e stilemi perfezionatisi nei secoli propri della cosiddetta letteratura di viaggio. La lezione appresa da Calvino da questa secolare tradizione letteraria è la seguente: se l'autore non mostra un forte interesse e, specialmente, coinvolgimento verso ciò che sta descrivendo, questo inevitabilmente finisce per smorzare quel senso della meraviglia, che è cuore e animo di ogni scoperta. Qui troviamo la chiave di volta di questi scritti, ovvero Calvino ammette di non conoscere il paese di cui sta parlando, ma non dimentica mai il dato principale, il Giappone è un paese diverso, e questa è senza dubbio una buona ragione per saperne molto di più: “Solo gli aceri che fanno spuntare dove meno ci s’aspetta le loro foglie rosse, solo qualche tetto dalle tradizionali ali concave ricordano che il Giappone è un paese ‘diverso’”<sup>17</sup>.



7. MID-FOURTEENTH CENTURY. HT. 17.7 in.  
*Topkapu Sarayi Müzesi, Istanbul*  
*See pages 17, 72*

Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi, Vaso cinese della metà del XIV secolo raffigurante il drago dell'Imperatore (Schuyler Cammann, *China's Dragon Robes*, The Ronald Press, New York, 1952)

## **Il Noir cinese**

## ***Chinatown* (1974)**

David Winner, writer

The whole point of *Chinatown* is that it is not Chinatown.

You could even say it was the movie's principal selling point.

The film's genesis was a lunch in Los Angeles in late 1972. Robert Evans, the producer who had just made *The Godfather*, was looking for a killer first solo project and had invited his script-writing friend Robert Towne.

Evans offered Towne a huge amount of money to fix a bad Truman Capote script for the movie version of *The Great Gatsby*. But Towne wasn't interested. Instead, it was Towne who persuaded Evans to commission the first draft of a new story of his own.

This, according to Evans's memoir *The Kid Stays In The Picture*, was Towne's immortal pitch:

Towne: It's about how Los Angeles became a boomtown – incest and water! It's set in the thirties. A second-rate shamus gets eighty-sixed by a mysterious broad. Instead of solving the case for her, he's the pigeon. I'm writing it for [Jack] Nicholson.

Evans: Sounds perfect. What's it called?

Towne: *Chinatown!*

Evans: What's that got to do with it? You mean it's set in Chinatown?

Towne: NO!! *Chinatown* is a state of mind! It's Jake Gittes' *fucked-up state of mind!*

Evans: I see... [Meaning: "I don't see at all"]<sup>1</sup>

Towne had got the idea after talking to a retired vice cop who had sold him a dog. (An enormous sheepdog called Hira, since you ask, who would one day get a screenwriting credit of her own, for a Tarzan movie.)

Back to the vice cop. He had once worked in Chinatown and piqued Towne's imagination by telling him that the Chinatown police never did anything because they had no idea what was going on. They didn't know who was a crook and who wasn't, or, indeed anything else.

This struck Towne as a potentially fantastic metaphor. In his mind, Chinatown now ceased to exist as a geographic location and became instead a symbol of dread and danger. It might even be worked up as a metaphor for capitalism, the city of Los Angeles, movie-making, the state of the world...

Towne, a native Angelino, was unusually well-versed in the lore and history of his city and must have known Chinatown's particular and peculiar coloration.

One aspect of this was fierce American anti-Chinese prejudice, especially in the late XIX and early XX centuries. In 1865, for example, the New York Times called the Chinese "a population befouled with all the social vices, with no knowledge or appreciation of free institutions or constitutional liberty, with heathenish souls and heathenish propensities"<sup>2</sup>. The Federal Exclusion Act of 1882 had blocked Chinese

immigration, especially the immigration of Chinese women, and was not rescinded until 1943.

In Los Angeles, economic conflict with white workers and propaganda about the *Yellow Peril* produced vicious twists all the city's own. An anti-Chinese pogrom in 1871 – before LA was even a city – killed 20 Chinese men in *Nigger Alley*, the ratty little street of wooden houses which constituted the first, tiny Chinatown. Early XX century politics in LA seethed with anti-Chinese sentiment. The city deployed oppressive taxes to try to force the Chinese out of their main trades – the laundry and fresh vegetable businesses. Chinese were not allowed to be citizens or own property. Racial segregation was routine in town planning. This oppression and exclusion is why Chinatown came into being in the first place.

The original Chinatown was on a tiny patch of land later expropriated for Union Station. By reputation the area was one of the baddest parts of town. It was certainly the most melancholy. It had few women but several brothels, slender resources and no functioning sewage system. Its *hospital* was a hellhole where the poorest of the poor came to die. Disease, poverty, crime and tong fights were endemic.

All this helped make the Chinese *inscrutable* to the white population of LA. Strange and lurid fantasies soon began to swirl. Not only was Chinatown regarded as a source of vice and social and medical infection. It was also widely believed that the Chinese had secretly built under their streets a vast underground red light district full of bars and whorehouses in tunnels.

In the collective unconscious of the City of Angels, Chinatown had become the Id.

Six months after his lunch with Evans, Towne delivered the first long, complex script of *Chinatown*. The story was full of corruption, death, incest, murder, water, oranges, fish, adultery, drought, megalomania, sadism, water again, the nature of evil, detection... and there was not a single scene in Chinatown.

Evans didn't understand the script. It was, he remarked, "all Chinese" to him.

Evans' colleagues and friends didn't understand it either and begged him to drop the project. But Evans believed in Towne, and in Jack Nicholson. Not only did he decide to press on, he also persuaded director Roman Polanski to get involved, and invited him to Los Angeles for the first time since the ritual murder of his wife Sharon Tate by the Manson *family* three years earlier.

Polanski considered Towne's script too long and full of unnecessary characters. But he thought there was something brilliant at its core.

Evans therefore persuaded Polanski and Towne work together on the script. They agreed, but the collaboration soon turned into war. Towne fought for every line, every character and considered Polanski's habit of taking Polaroids of pubescent girls diving into the local swimming pool across the street "distracting". Polanski complained of Towne: "His script stinks, his dog smells, I should have stayed in Paris"<sup>3</sup>.

The question of the *real* Chinatown became a battleground. Polanski insisted at least one scene must take place in Chinatown or audiences would feel cheated. Towne wanted to keep the Chinese element purely metaphorical. Someone suggested a compromise: "maybe it's enough if they eat Chinese food".

In the end, Polanski won. Sort of.

One scene – the finale – would be set in Chinatown, outside 1712 Alameda Street (a location to be created on the back lot at Paramount). Otherwise, Towne's vision

prevailed: the Chinatown in *Chinatown* would be a metaphor for the “fucked-up” state of mind of central character Jake Gittes, the private detective.

The completed film contained a few Chinese minor characters (all servants), an off-colour, racist Chinese joke told by Jake (making him look a fool); and a number of doom-laden hints and about a trauma in Jake’s past when he worked as a cop in Chinatown. (We never learn details about this traumatic experience, but Jake confesses: “I was trying to keep someone from being hurt. I ended up making sure she was hurt”.)

Incredibly, in Towne’s original version the film *Chinatown* has a happy ending: Jake gets the girl and virtue triumphs. Fortunately, Polanski held out for the precise opposite. In his rewrite, absolute evil triumphs absolutely. Towne was outraged, bore a grudge for decades and regarded the change as “ruinous... immoral... demented”. But it was no surprise Polanski saw Los Angeles as a place of darkness. As a child, Polanski had survived Nazi-occupied Poland; in LA his pregnant wife was tortured to death by a hippy psychopath with a swastika tattooed on his face.

*Chinatown* thus became what we know it today: a film noir in colour; a detective story which subverts all conventions of the detective story. The hauntingly beautiful, faintly Chinese-looking Faye Dunaway plays a femme fatale who is the exact opposite of all other femme fatales.

The story is set in 1937 against the backdrop of a water scandal which is based on real events of 30 years earlier. These events involved the ruthless, visionary engineer William Mulholland (famous for the street called Mulholland Drive and the movie *Mulholland Drive*).

History sees Mulholland as the “father of Los Angeles”. He headed the water and power department (which features heavily in *Chinatown*) and, like Marcus Agrippa in ancient Rome, brought water to the city from far away by means of an aqueduct.

In the film the real Mulholland undergoes a kind of Manichean, schizophrenic fictional transformation: he becomes two characters. One is the selfless, honest (and soon murdered) Hollis Mulwray, head of LA’s water and power department, and husband of the Faye Dunaway character.

The other is the man who murders Mulwray: his depraved, megalomaniac, biblically-named father-in-law and former partner, Noah Cross. In the film’s most famous scene we learn that Cross incestuously raped his daughter, Faye Dunaway.

Jack Nicholson plays Jake, the detective, with a charm and charisma that recalls Humphrey Bogart as Philip Marlowe. In *The Big Sleep*, Marlowe gets the girl. In *Chinatown* Jake gets the girl too. He gets her killed.

Jake may think he knows what he’s dealing with, but, believe me, he doesn’t. He is as doomed as Oedipus. This is because Noah Cross isn’t merely a crook or a killer. He’s the embodiment of metaphysical evil. What he did to his daughter he will now do to the city. He gets away with everything. They’ll name streets after him.

The final line is sensational. With it, the word *Chinatown* becomes what Towne had wanted it to be: a symbol of dread, a place where bad things happen, where knowledge is impossible and where good intentions are futile.

Jake unwittingly brings about a re-enactment of his traumatic past. Faye Dunaway gets shot through the eye (shades of Oedipus again) and her monstrous father Noah Cross triumphs in every way. Jake, who suddenly understands everything but can do nothing, is led away, utterly destroyed, enveloped in darkness. His friend feebly attempts to comfort him: “Forget it Jake; it’s Chinatown”.

When the film was released audiences and critics were stunned. Towne won an Oscar for *his* script. *Chinatown* passed into legend as the most perfectly balanced, multilayered, classically-constructed scripts ever written, which it probably is.

Years later Towne persuaded Evans to let him do a second Jake Gittes movie called *The Two Jakes*. Jack Nicholson starred again, and directed. And another hauntingly-beautiful, faintly Chinese-looking actress, Meg Tilly, played the femme fatale who turns out not to be a femme fatale. The film was ferociously complicated, entirely faithful to Towne's vision... and deeply dull.

So what do modern Chinese Americans think of their Chinatown as a symbol of all that's unknowable, dangerous and screwed-up?

In his book *Thinking Orientals: Migration, Contact and Exoticism in Modern America*, Professor Henry Yu of UCLA provides a rather poetic and angry answer to that question in a short chapter entitled "A Scene From Chinatown"<sup>4</sup>. It tells the story of Beulah Ong Kwoh, an American woman born and raised in Stockton, California who had an English literature degree from UCLA and a master's degree from the University of Chicago. Kwoh later became an actress, playing, among other things Elvis Presley's adopted mother and wise housekeeper on the long-running TV soap *General Hospital*. In *Chinatown* she plays Faye Dunaway's maid and has just one line. Jack Nicholson asks her where Faye Dunaway is, and the articulate, eloquent, highly-educated Kwoh answers in heavily-accented English: "She no here".

You can feel Yu's anger burning off the page. On the other hand, *Chinatown* presents a far from negative image of its Chinese characters. They may not have impeccable English accents, but they're good people.

The only purely virtuous people in the movie are the Mulwrays (murdered Hollis and the Dunaway character). The only glimpse of living Chinatown is their house for most of their decent and loyal staff are Chinese (although the gardener is Japanese). At the end of the movie, we understand that while Chinatown is a metaphorical place of dread and evil, that evil is brought by the rich white folks. The Chinese onlookers are simply innocent, bewildered spectators.

And what of the actual, physical Chinese Chinatown in which that single scene in Chinatown is set? This turns out to be mythical.

This week I tried to locate 1712 Alameda Street and found what should have been obvious: it doesn't exist. At least not in Chinatown. When I searched for 1712 Alameda, Google Earth took me to an ugly freeway 30 miles away, near Long Beach. There's a 1712 *West Alameda Avenue*, but it's in Burbank.

The all Chinese, all-mysterious 1712 Alameda Street didn't exist in 1937 either. That's because, by then, Chinatown had gone.

In 1933 the city authorities started evicting the residents and knocking down Chinatown to build Union Station. The modern, thriving New Chinatown (which is now quite old) was about a mile further north, just west of *North Alameda Street*, but not on it.

In fact, the Chinese population relocated to *two* new Chinatowns. One, still going strong, was the brainchild of a Chinese American engineer called Peter SooHoo. I'll say more about him in a moment.

The other was more bizarre. It was called 'China City'. It was full of real Chinese people – but it was inspired by a Hollywood movie. It was, in fact, a Disney-style theme park long before Disney did that sort of thing.

Surrounded by a low wall called (inevitably) *The Great Wall of China City*, it featured rickshaws and “China-burgers” and was designed to pull in tourists. The whole inauthentic thing was built around genuine Hollywood movie sets created a couple of years earlier for a film called *The Good Earth*.

This film, which was designed to improve China-US relations in the era of Japanese aggression, featured Jewish actor Paul Muni as the Chinese main character and was filmed entirely “on location” in and around Los Angeles. Critics hailed it the *most authentic* view of Chinese life ever seen on film. China City was damaged by fires in 1938 and 1950 and then demolished, though it is fondly remembered by the Chinese people who lived there.

Much more successful in the long run was Peter SooHoo’s *New Chinatown*. It, too, was themed with dragons, temples and picturesque Chinese architecture for the tourists. But it was Chinese-owned, and it has endured.

The cliché has it that truth is stranger than fiction. In this case fiction seems stronger than reality. In turn-of-the-century Chinatown Alameda Street was where William Mulholland (Noah Cross / Hollis Mulwray in *Chinatown* the movie) had his office. Peter SooHoo, creator of today’s Chinatown, was the first Chinese engineer to work for the city’s Department of Water and Power, the organisation which features so powerfully in *Chinatown*.

I like to think he worked directly under Hollis Mulwray.

## Detecting Shanghai: the representation of China in contemporary British and American detective fiction

Elizabeth Allen, Regent's College, London

In 1929 the Ten Commandments of Detective Fiction were set out by Ronald Knox, Catholic priest, writer of detective fiction and member of the Detection Club, whose other members included such legendary novelists as Agatha Christie, Dorothy Sayers and G.K. Chesterton. Like the Old Testament commandments, these were formulated in terms of Thou Shalt Not. Among the prohibitions for the writer of detective stories were “supernatural or preternatural agencies”, “more than one secret room or passage” and, what for this paper is the crucial forbidden element, the appearance in the story of any Chinaman<sup>1</sup>. The eminent contemporary British detective writer, P.D. James comments that while this last is puzzling, it might be explained by the idea that Chinamen “inclined to murder would be so clever and cunning in their villainy that the famous detective would be unfairly hampered in his investigation”<sup>2</sup>.

While literature, film and popular song in English abounds in instances of China as the exotic Other, this idea of the Chinese villain as both superlatively evil and superlatively cunning had its powerful origins in a figure who lurked in the Limehouse area of the London Docklands, or rather in its ghostly double of Chinatown<sup>3</sup>. Here, for the first half of the XX century, could be found super villain Fu Manchu, creation of Sax Rohmer<sup>4</sup>. This Yellow Peril with the massive intellect has had his imitators, not least of whom is Agatha Christie's Li Chang Yen, who controls the entire East and who, with the other members of *The Big Four*, plans world domination by means of a scientific invention the nature of which is not revealed. Grandiloquently, he is the man “behind [...] everything”<sup>5</sup>. Although Christie's great villain does not venture West, but remains pulling strings from his palace in Peking (and is, of course, rendered all the more fearsome by his silence and absence), his “heathen” henchmen coerce the upright Englishman Captain Hastings, (a stolid, unimaginative Watson side-kick to Christie's celebrated Hercule Poirot) through routes leading away from the safe centre of London inexorably eastward into “the heart of Chinatown”<sup>6</sup>. References to the Chinese are linked to an extreme and refined violence, and to the exotic, the unknown and the unknowable. Hastings comments that the districts through which he is taken are not familiar to any respectable Londoner but rather are those “whose existence he had never dreamed of”<sup>7</sup>. The lawyer Ingles, the demeanour of whose Chinese manservant is, inevitably, “impassive”, declares: “We don't understand the East: we never shall”<sup>8</sup>.

But the texts of Rohmer and Christie are, of course, implicated in an outdated ideology of difference. A young Asian-American on-line reviewer of the Christie novel declares herself uncomfortable with the view it presents of “Orientals” but “finds it difficult to take offence because it was 1927 when she published this book”<sup>9</sup>. On the evidence of this website, the novel is still being devoured by young readers who for the most part appear impervious to its crude stereotyping. But what can be said of more recent representations of the East in popular detective fiction? Are we still being offered China as the site of mystery and terror? In this paper I deal with two very different novelists who take Shanghai as the location for their account

of contemporary crime, English writer Andy Oakes and the Chinese-American Qiu Xiaolong.

Although the differences in the representation of Shanghai in their works are stark, they have in common an insistence that their concern is to offer readers what they perceive as the actuality of a society in transition. Qiu Xiaolong tells an American interviewer that he feels an “obligation to write about the change taking place in the country where I have lived for thirty years”<sup>10</sup>. His approach to his material is explicitly that of a maker of documentaries: he wants to “get back to China [...], not only to absorb the current culture there, but to study it for future books”<sup>11</sup>. Andy Oakes, who lived in Shanghai for two years thirty years ago, has a more overtly political agenda: “My main interest is in identifying abuses of human rights in China”<sup>12</sup>. In their insistence on positioning themselves essentially as moral agents, the two novelists are far from unusual among their peers. Another British popular novelist, Simon Lewis, sets his 2008 novel *Bad Traffic* in an England seen solely from the perspective of a non-English speaking Chinese detective who has come to search for the daughter who has disappeared, kidnapped by a gang trafficking unsuspecting Chinese immigrants into lives of sordid danger and prostitution. Lewis, like Oakes, understands his choice of subject as a moral imperative and his role not as presenting a fictionalised version of existing uninterrogated public discourse but as an actor: “Investigating the world of illegal immigrants and the snakehead gangs who abuse them [...] is a huge and important subject”<sup>13</sup>.

Currently in the UK, such claims for the genre are made frequently by critics and reviewers as well as practitioners. The detective novel is routinely hailed as the New Realism, the genre best able to represent and to demonstrate the connections between disparate social strata and to “ask their readers big questions about morality and human nature”<sup>14</sup>. The mantle of the novelist as crusader has been taken up by this once despised genre, and the detective novelist is understood as the new Dickens, venturing into the darkness of corruption, hypocrisy and despair which defines the contemporary globalised society which they take as their subject. It is the detective novelist who is able to represent society more fully by moving readily between the disparate social strata, demonstrating an understanding that the reviled Underworld and the apparently respectable Overworld of the powerful are inextricably linked by elements more profound than mere coincidences of plot. The perceived parallel with Dickens is plain: as John Holloway writes of *Little Dorrit*, Dickens’s notes on its composition insist on the metaphor of “weaving” the “threads” into a pattern where “everything is related to everything”<sup>15</sup>. Thus he represents “an interrelatedness that was universal, that was the very fabric of life... the whole idea of a great unified fabric”<sup>16</sup>. No longer is the detective novel, we are given to understand, the delightful puzzle of the murder in the country vicarage beloved of W.H. Auden, but a complex representation of contemporary society driven by moral intent<sup>17</sup>.

In the novels of Oakes and Qiu Xiaolong it is easy to identify a Dickensian anger and outrage. Both show us a Chinese society in transition, with resultant anomie and criminal activity generated by the disturbing shifts in value and practices which the society is undergoing. As reading experiences, however, they are very different indeed. Oakes’s two novels with a Shanghai setting – two more are planned – adopt a style which might be labelled Chinese noir, an epithet which the author declares

himself pleased to accept. In this wild, dark Shanghai even a sunrise or a smile are occasions of violence, the sun “netted and struggling in a gauze of fog”, and the smile “a black slit in a hessian sack”<sup>18</sup>. Dialogue between detective Sun Piao and a woman visitor from the United States to whom he is, against his better judgment, attracted, crackles with sexual tension like the exchanges between Bogart and Bacall.

Shanghai, as constructed by Qiu Xiaolong in his series of, to date, six novels is, at least in terms of much quotidian experience, a more peaceful place. While Oakes’s river is a “choking black cord”<sup>19</sup> which throws up hideously mutilated corpses, the river by which Xiaolong’s detective Chen sits to flirt and sip a latte, is peopled only by a “sampan swaying on the tide” with a “half naked baby” smiling up<sup>20</sup>. In this latte version of Shanghai, the gentle and cultivated Chen is reminiscent less of the tough guy noir heroes pounding the mean streets and more of the gentlemen detectives of Dorothy Sayers or P.D. James, men who read, or even write, poetry. Chen’s great literary passion is T.S. Eliot and he is himself a published Modernist poet. The series is in important ways about strategies of reading, a feature particularly strongly developed in *Red Mandarin Dress*, with its references to “the deconstructive turn”<sup>21</sup> and reader-response theory and which plays meta-fictional games with a sustained analogy of reading/interpreting and detecting. “Who-ever is in power gains control of the perspective”, asserts the villain during his trial<sup>22</sup>. While one suspects that this literary game is intended to appeal to a western audience – perhaps to those of us still mildly embarrassed to be seen using our academic skills on a popular form and relieved to find it structured in post-modernist terms? – it can be read as an insight into contemporary Chinese scholarship, where to adopt a postmodernist theoretical approach was not politically neutral. In the 1990s “the most active scholars were those who used deconstructionism, postcolonialism and other postmodernist theories to critique the modernization project”<sup>23</sup>. Rather than merely an agreeable game, Chen’s writing is an aspect of the socio-political critique which the novels offer.

Yet despite the fact that Oakes and Xiaolong have adopted different generic conventions for their representations of contemporary Shanghai, they do establish common ground. Both understand this transitional Chinese state as riddled with corrupt practices, by politicians and officials at all levels, with, to quote the cover of *Red Mandarin Dress*, a state and a city threatened by the power and violence of the many emerging “Mr. Big Bucks”<sup>24</sup>. Both identify as a specific problem the Red Princes and Princesses, children of the old Communist Party elite now coming to adulthood in a liberalized society which allows them to indulge their baser desires unconstrained by the austerity of the Communist era. Since both writers have set themselves the task of representing a society whose day-to-day social values and practices will be alien to most of their readers, each has to decide how to represent the culturally and linguistically unfamiliar, effectively to perform an educative function. Oakes has coped with this by “placing explanations to prime the reader for what comes next in the action. For example the danwei system”<sup>25</sup>. His reader does indeed become more sensitive to the crucial differences signalled by the impossibility to translating such Chinese concepts as “renao”<sup>26</sup> into English or the English concept of privacy into Chinese, while Xiaolong allows us to read the surveillance of the Residents’ Committees system from a viewpoint not automatically conditioned by western individualism<sup>27</sup>.

The authors, then, share a desire to raise our awareness of injustice and its roots, to educate about the nuances of Chinese cultural practices through defamiliarisation. But have they, constrained as they must be by the pressures of generic convention and expectation, escaped the curse of Fu Manchu and the Evil Empire of the East? Although the ideologies which govern the conventions have inevitably changed, there are highly traditional elements to be found in both writers. Their cops, despite their differences, are both romantics who yearn to restore justice and put their lives at risk to do so, a traditional figure not only in the western detective form but in the Chinese too, where this figure makes an early appearance in the form of Judge Bao, a creation of the late Ming dynasty of the XVI century, who, in a series of stories, “punished on his own authority, circumventing official obstruction of justice”<sup>28</sup>.

Oakes is straightforward about the practical pressures of writing popular fiction. When I asked if his publishers were enthusiastic about the Chinese subject matter, he declared that they were but “the problems have been with length and to some extent with plot. From my editors there is always pressure to cut to the bone and move the action very fast”<sup>29</sup>. While the human rights issue remains core, he says he is happy to accept that what he offers is “a damned good read”<sup>30</sup>. Xiaolong too, despite his meta-fictional allusions, operates well within the conventional parameters of the thriller. The jacket of his *A Case of Two Cities* (2008) invites the reader to experience a corruption whose “tentacles have spread through the police force, the civil service, the vice trade”<sup>31</sup>. Here we are in the territory of the conspiracy thriller par excellence, aware that the construction of a sense of ubiquitous corruption has become a detective novel staple in countries closer to home than China, two popular English-language examples being the Italian-located works of Michael Dibdin and Donna Leon.

Both Oakes and Xiaolong, then, are working to agendas which at the least severely qualify any claims that might be made for them as social realists. It is equally clear that, although Xiaolong’s American interviewer, in categorizing him as a “Chinese enigma”<sup>32</sup>, reverts to an outmoded version of Orientalism, neither novelist is working within a dominant discourse peopled by slit-eyed inscrutable modern-day Fu Manchus. Yet the ideology which structures *Dragon’s Eye* and *Citizen One* draws heavily from the well which nourished the success of Sax Rohmer: a horror of the unknown and ill-understood which the texts seek to focus on particular loci and people but which evade the specific and spread into a global paranoia.

The surface plots are standard narratives of greed, at personal or government level: in *Dragon’s Eye* the smuggling of cultural artefacts; in *Citizen One*, deception around a grand project of genetic crop modification. But in the dark shadow lurking behind these plot-lines are other, more powerful, stories. Here young women are raped and tortured, organs harvested from prisoners condemned for the purpose of providing this service. These are stories of the terrifying vulnerability of the body sliced open for pleasure or profit, its parts transferred to the bodies of the rich and powerful from East and West, spreading disease across continents. The text’s core fear is of the instability of boundaries, whether national (culture stolen and re-appropriated), natural (genetic mutation), or of the body (dismembered, dehumanized), its parts taking their revenge by infecting the world. The often cited words of Yeats’s “The Second Coming”, “Things fall apart, the centre cannot hold”<sup>33</sup>, seem particularly applicable to Oakes’s China. We have long learned

suspicion of an author's intentions and Oakes's declared target of human rights abuse is clearly inadequate to his performance. Popular forms, like the thriller and detective novel, may offer an exceptionally ready insight into contemporary fears. In the new millennium it is no longer the super-villain from the mysterious East who is perceived as threatening a western reader, but rather what may come to us from any direction in a globalised world experienced as disconnection, discontinuity, hybridity and fragmentation. A specific paranoia is no longer adequate: only a global paranoia will meet the case.

## **L'Asia minore e le ville romane**



Fontana di Diana Efesia – Villa d'Este – Tivoli – Su cortese disponibilità della Soprintendenza per i Beni A. P. per le Province di Roma, Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo

## Figure asiatiche nella Villa d'Este – La statua di Diana Efesia

Laura Ferracci, Università di Roma Tor Vergata

Nel 1550, subito dopo la sua nomina a governatore di Tivoli, il cardinale Ippolito II d'Este decise di realizzare nella cittadina un palazzo con giardino che in breve tempo divennero famosi per le bellezze che custodivano. L'incarico dei lavori venne affidato all'architetto napoletano Pirro Ligorio che realizzò, su uno scosceso pendio che guarda verso la campagna e la città di Roma, un giardino allietato da fontane gorgoglianti, fresche grotte, ninfei, piante fiorite, frutti succosi e meccanismi idraulici, che hanno reso il giardino di Villa d'Este uno dei più noti d'Europa<sup>1</sup>.

Infatti, la fama della villa crebbe costantemente durante i secoli, come testimoniano i numerosi riferimenti a essa nei diari scritti da quanti intraprendevano il viaggio di studio e piacere noto come *Grand Tour*. Una delle prime testimonianze del grande impatto suscitato dai giardini di Tivoli nell'immaginario dei viaggiatori di tutta Europa, risale addirittura al 1593. Nel suo diario, Fynes Moryson, autore del primo *travelogue* pubblicato in Europa, riferendosi a Villa d'Este ha scritto: "For it resembles a terrestrial paradise, by reason of the fountains, statues, caves, groves, fishponds, cages of birds, nightingales flying loose in the grove, and the most pleasant prospect"<sup>2</sup>.

Ai numerosi visitatori che ancora oggi passeggiano nei viali della Villa d'Este, può facilmente sfuggire la vista di una fontana ubicata nella zona pianeggiante del giardino, a ridosso del muro di cinta, conosciuta col nome di Fontana di Diana Efesia. L'elemento principale di questa piccola fontana, contornata da una rigogliosa spalliera di rose, è una statua che riproduce appunto Diana Efesia, realizzata nel 1568 dallo scultore Gillis van den Vliete probabilmente su disegno di Pirro Ligorio. La statua è sormontata da un arco con concrezioni calcaree e dalle sue mammelle zampilla l'acqua che ricade nel bacino sottostante.

Diana Efesia era una divinità preellenica, adorata nella città di Efeso, in Anatolia. La dea venerata ad Efeso era legata ai culti della fertilità e, al momento della conquista dell'Anatolia da parte dei greci, venne da questi ultimi accomunata ad Artemide, Diana presso i romani, dalla quale deriva il nome dell'Artemision, il tempio a lei dedicato, considerato una delle sette meraviglie del mondo antico.

Probabilmente l'immagine alla quale è ispirata la statua tiburtina è una delle copie più famose dell'antico simulacro della dea e cioè una statua in alabastro e bronzo, risalente al II secolo d.C., che attualmente si trova nel Museo Nazionale di Napoli e che faceva in origine parte della collezione dei Farnese.

Tutte le copie della Diana Efesia che ci sono giunte, e quindi anche quella nel giardino di Tivoli, rappresentano, con qualche piccola differenza, la dea eretta, col capo cinto da un polos (tipico copricapo delle divinità femminili) a forma di torre, ai lati del quale emerge un disco decorato con leoni alati. Essa indossa un pettorale, ornato solitamente da immagini dello zodiaco, e una ghirlanda dalla quale pendono delle ghiande. La sua veste è ricoperta lungo le gambe e i fianchi da leoni, tori, cavalli alati, sirene alate, rosette, api, sfingi. La particolarità della raffigurazione è nelle numerose file di mammelle che ricoprono il busto della dea.

Presso gli umanisti questa divinità divenne il simbolo della Madre Natura che genera, attraverso l'intervento divino, tutte le cose.

Originariamente la statua era collocata al centro di una delle fontane principali del giardino di Villa d'Este, cioè nella Fontana dell'Organo. Quest'ultima, insieme a quelle della Civetta e dei Draghi, costituiva una delle maggiori attrazioni per i visitatori che giungevano a Tivoli per ammirare i giardini tiburtini. Esse infatti emettevano suoni che riproducevano, nell'ordine, le melodie di un organo, il cinguettio degli uccelli e gli scoppi di pezzi di artiglieria.

Nei diari di viaggio del XVII secolo sono presenti numerosi riferimenti alle tre fontane e alla meraviglia che suscitavano nei viaggiatori i quali potevano ascoltarne i suoni. Essi erano particolarmente affascinati dal fatto che tali ingegni idraulici erano in grado di riprodurre suoni naturali, come il cinguettio degli uccelli. Ellis Veryard, a proposito della Fontana della Civetta, sottolinea ad esempio la naturalezza con la quale i finti uccellini smettevano di cantare all'apparire della civetta, per poi ricominciare il loro canto quando questa scompariva. È inoltre interessante notare che Veryard chiama la Fontana dell'Organo "Grot of Nature", probabilmente proprio per la presenza della statua di Diana Efesia, detta, come si è accennato prima, Madre Natura<sup>3</sup>.

Il meccanismo sonoro originale della Fontana dell'Organo, ripristinato nel 2003 dopo numerosi anni di restauro, era stato realizzato dai fontanieri francesi Luc Le Clerc e Claude Venard tra il 1566 e il 1568. Secondo le descrizioni che ci sono pervenute, lo spettacolo iniziava con squilli di tromba, seguiti da una melodia, probabilmente dei madrigali. Forti getti d'acqua che cadevano dall'alto e spruzzavano dal basso creavano un effetto simile a un diluvio. Al termine del diluvio, un tritone iniziava a suonare una buccina prima piano, poi forte, poi di nuovo piano. Gli elementi che costituivano questo meraviglioso meccanismo erano in buona parte immersi nell'acqua. Per questo motivo l'organo si rovinò e venne completamente ricostruito nel Seicento. Nel XVIII secolo cessò definitivamente di funzionare<sup>4</sup>.

A nascondere in parte le 22 canne dell'organo originale, unico elemento del meccanismo non immerso nell'acqua, era stata posta proprio la statua di Diana Efesia.

In base alle più recenti interpretazioni dei miti narrati nel giardino, secondo le quali esso sarebbe l'attuazione di un vasto e complesso programma iconologico elaborato da Pirro Logorio insieme al cardinale Ippolito II e ai letterati che componevano la sua corte, Diana Efesia avrebbe avuto la funzione di conciliare, con la sua presenza, le acque impetuose con il suono della musica dell'organo idraulico. Inoltre presiedeva, dalla sua posizione originale, alla distribuzione delle acque nel giardino sottostante la Fontana dell'Organo<sup>5</sup>.

Nel 1611, durante i lavori di sistemazione del giardino ordinati dal cardinale Alessandro d'Este (uno dei successori di Ippolito) la statua venne rimossa dalla sua collocazione originale, spostata nella zona del giardino nella quale è possibile ammirarla attualmente e sostituita con un tempietto ottagonale all'interno del quale l'organo idraulico era al riparo dall'acqua.

## Notes

### Tradurre in Turchia

Rıza Tunç Özben

<sup>1</sup> Il saggio ricorre ai dati presentati in Saliha Paker, *Turkish Tradition*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di Mona Baker, Routledge, Londra e New York, 1998, pp. 571-580 (trad. it. *Traduzioni e traduttori nel mondo turco*, Aracne, Roma, 2007).

<sup>2</sup> Trattato a sfondo morale che contiene consigli per i sovrani.

<sup>3</sup> Una serie di riforme eseguite nel 1839 e indirizzate a occidentalizzare l'Impero ottomano.

<sup>4</sup> Metrica quantitativa usata nella letteratura ottomana d'arte e basata sugli schemi di suono, determinati dalla lunghezza (chiusura) e dalla brevità (apertura) delle sillabe.

### L'Armenia di Cilicia vista da un armeno costantinopolitano alla corte dei Savoia

Marco Bais

<sup>1</sup> Cfr. G. Uluhogian, "Un armeno al servizio del re di Sardegna. Premesse per una ricerca sul barone Deodato Papasian", in *Bazmavep*, vol. 164, 2006, pp. 494-514.

<sup>2</sup> Biblioteca Comunale Ariostea, Fondo Papasian, I P/1° G 1, fasc. II (citato secondo il *Catalogo* del Fondo Papasian, curato da G. Nasci, 1996-97).

<sup>3</sup> A. Zambianchi, *Sulla monomania di cui fu affetto il Barone Diodato Papassiano*, s.e., Torino, 1869, p. 3. Cfr. anche: T. Riboli, *Monomania da cerebro-spinite parziale o allucinazione magnetica nella persona del Barone Diodato Papassiano*, s.e., Torino, 1868, pp. 3-4.

<sup>4</sup> Cfr. G. Uluhogian, pp. 502-03.

<sup>5</sup> Deodato Papasian, *Illustrazione d'alcune antichità Armene esistenti in Piemonte*, ms. *Varia* 301, Biblioteca Reale, Torino.

<sup>6</sup> Biblioteca dei Mechitaristi, San Lazzaro, Venezia, ms. 2826.

<sup>7</sup> V. Langlois, *Le Trésor des chartes d'Arménie ou Cartulaire de la chancellerie royale des Roupéniens*, Casa Editrice Armena, San Lazzaro, Venezia, 1863, pp. 105-109.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 126-128.

<sup>9</sup> Cfr. G. Uluhogian, *Un'antica mappa dell'Armenia. Monasteri e santuari dal I al XVII secolo*, Longo Editore, Ravenna, 2000, p. 164 n. 733.

<sup>10</sup> Cfr. A. Mirzoyan, *Skevra masnat'upə/Le reliquaire de Skevra*, Prelature Armenienne/Azgayin Arajnordaran, New York, 1993.

<sup>11</sup> Cfr. G. Uluhogian, "Un armeno al servizio del re di Sardegna", pp. 506-507.

<sup>12</sup> J. de Saint-Martin, "Décret ou privilège de Léon III, roi d'Arménie, en faveur des Génois, en l'année 1288; tiré des Archives de Gènes", in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi et autres bibliothèques*, 11, 1827, I.re partie, pp. 97-122.

<sup>13</sup> Cfr. M. Bais, "Il privilegio ai Genovesi di Lewon III di Cilicia (1288) nelle carte del barone Deodato Papasian", in *Rassegna Armenisti Italiani* 10, 2007, pp. 15-21.

<sup>14</sup> V. Langlois, pp. 154-161, ma anche *Id.*, “Mémoire sur les relations de la république de Gênes avec le royaume chrétien de la Petite-Arménie pendant les XII et XIV siècles”, in *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, serie II, t. 19, 1861 [Scienze morali, storiche e filologiche], pp. 291-307.

<sup>15</sup> E. Dulaurier, *Recueil des historiens des croisades. Documents Armeniens*, I, Parigi, 1869, pp. 745-754.

<sup>16</sup> S. de Sacy, “Pièces diplomatiques tirées des archives de la république de Gênes”, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi et autres bibliothèques*, 11, 1827, p. 19.

<sup>17</sup> *Historiae patriae monumenta – Liber Jurium Reipublicae Genuensis*, I, Torino, 1854, col. 574 e segg.

<sup>18</sup> M. Bais, pp. 15-21.

<sup>19</sup> Significativo un episodio narrato da L. Alishan, *Sissouan ou l’Arméno-Cilicie*, Casa Editrice Armena, San Lazzaro, Venezia, 1899, 115 n. 1: “Quand en 1853, j’ai eu l’occasion de le (*scil.* Papasian) voir à Turin et d’obtenir de lui un exemplaire de ces figures (*scil.* del reliquiario di Skevra), tout en me les donnant il me recommanda de ne point rendre publique la chose”.

## La scrittura di Annemarie Schwarzenbach tra Europa e Oriente

Lia Secci

<sup>1</sup> Melania G. Mazzucco, *Lei così amata*, Rizzoli, Milano, 2000. Al libro venne assegnato il Premio Napoli.

<sup>2</sup> I carteggi con i Mann si trovano negli archivi delle biblioteche di Monaco e di Berna. Le lettere a Klaus e a Erika sono state pubblicate in Annemarie Schwarzenbach, *Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben*, Centaurus, Pfaffenweiler, 1998. Tramite i figli, la Schwarzenbach incontrò varie volte Thomas Mann, che nei suoi diari apprezza sia la persona sia gli scritti, e a più riprese tentò di agevolarne la pubblicazione.

<sup>3</sup> Era la terzogenita dell’industriale della seta Alfred Schwarzenbach e di Renée Wille, figlia di un generale dell’esercito svizzero e di una discendente dei Bismarck. La madre, oltre che cavallerizza provetta, era appassionata di opera lirica e riceveva nella sua villa cantanti, compositori, direttori d’orchestra. Alexis Schwarzenbach, un pronipote della scrittrice, ha dedicato una monografia ricca di documenti di prima mano alla famiglia: *Die Geborene. Renée Schwarzenbach-Wille und ihre Familie*, Scheidegger & Piess, Zurigo, 2004.

<sup>4</sup> Il romanzo *Freunde um Bernhard*, Amalthea Verlag, Vienna, 1931; rist. Lenos Verlag, Basilea, 1993.

<sup>5</sup> Dal diario del marzo 1942 *Beim Verlassen Afrikas*, p. 79, citato da Dominique Laure Miermont, *Annemarie Schwarzenbach ou le mal d’Europe*, Editions Payot & Rivages, Parigi, 2004, p. 353, n. 49. La Miermont cita in francese senza riportare l’originale tedesco, inedito. Trad. it. di Tina D’Agostini, *Una terribile libertà. Ritratto di Annemarie Schwarzenbach*, Il Saggiatore, Milano, 2006, p. 275, n. 48. Annemarie Schwarzenbach sarebbe morta a 34 anni nel novembre 1942.

<sup>6</sup> Klaus Mann, *Alexander, Roman der Utopie*, Fischer, Berlino, 1929. Trad. it. *Alessandro: romanzo dell’utopia*, Il Melangolo, Genova, 2005.

<sup>7</sup> Annemarie Schwarzenbach, *Winter in Vorderasien. Tagebuch einer Reise*, Rascher

& Cie. A.G. Verlag, Zurigo, 1934; nuova ed. Lenos Verlag, Basilea, 2002.

<sup>8</sup> Annemarie Schwarzenbach, *Bei diesem Regen*, Lenos Verlag, Basilea, 1989. I racconti in origine erano diciotto, ma alcuni sono andati perduti. Trad. it. *La gabbia dei falconi, Tredici racconti orientali (1934-1935)* a cura di Melania G. Mazzucco, BUR, Milano, 2007. La postfazione della curatrice “La gabbia dei falconi, il romanzo impossibile di Annemarie Schwarzenbach”, pp. 167-232, è il saggio italiano meglio documentato su questo periodo della produzione dell’autrice.

<sup>9</sup> La Maillart era una campionessa di sci e si era distinta come velista alle Olimpiadi del 1924. Aveva pubblicato *Parmi la jeunesse russe – De Moscou au Caucase*, Editeurs Fasquelle, Parigi, 1932; *Des monts célestes aux sables rouges*, Editions Bernard Grasset, Parigi, 1934; *Oasis interdites. De Pékin au Cachemire*, Editions Bernard Grasset, Parigi, 1937.

Sul viaggio con Annemarie Schwarzenbach scrisse *The Cruel Way*, William Heinemann, Londra, 1947 (trad. it. *La via crudele. Due donne in viaggio dall’Europa a Kabul*, EDT, Torino, 1993), che comparve dopo la morte della compagna di viaggio e con tagli imposti dalla madre. Il titolo del libro fa capire quanto fossero stati difficili i rapporti fra le due viaggiatrici.

<sup>10</sup> Annemarie Schwarzenbach, *Istanbul*, in *Winter in Vorderasien*, pp. 9-14.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ankara*, *ivi*, pp. 15-24; qui p. 18.

<sup>14</sup> Annemarie Schwarzenbach, *Ankara*, in *Auf der Schattenseite*, a cura di Regina Dieterle e Roger Perret, Lenos Verlag, Basilea, 1990, pp. 24-26. Trad. it. di Tina D’Agostini, *Dalla parte dell’ombra*, Il Saggiatore, Milano, 2001, pp. 38-40.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>16</sup> D.L. Miermont, p. 109.

<sup>17</sup> Annemarie Schwarzenbach, *Winter in Vorderasien*, p. 66 (3 gennaio 1934).

<sup>18</sup> In Annemarie Schwarzenbach, *Alle Wege sind offen. Die Reise nach Afghanistan (1939/1940)*, a cura di Roger Perret, Lenos Verlag, Basilea, 2000, pp. 9-27. Trad. it. di Tina D’Agostini, *La via per Kabul*, Il Saggiatore, Milano, 2002, pp. 9-28. Gli altri due articoli *Therapia* e *Trebisonda: addio al mare*, erano comparsi nella “National-Zeitung” del 3 aprile 1940, e in “Der Bund” del 31 ottobre 1939.

<sup>19</sup> Annemarie Schwarzenbach, *Balkan-Grenzen*, in *Alle Wege sind offen*, p. 13.

<sup>20</sup> *Therapia*, *ivi*, p. 14.

### ***The Turkish Embassy Letters* di Lady Mary Wortley Montagu**

Elisabetta Marino

<sup>1</sup> Cfr. Isobel Grundy, *Lady Mary Wortley Montagu*, Oxford University Press, Oxford, 1991, pp. 1-6.

<sup>2</sup> Cit. in Anne Secor, “Orientalism, gender and class in Lady Mary Wortley Montagu’s *Turkish Embassy Letters*”, in *Cultural Geographies*, Volume 6: 4, Arnold Publishers, 1999, p. 378.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 379.

<sup>5</sup> Cfr. Robert Halsband, *The Life of Lady Mary Wortley Montagu*, Clarendon Press, Oxford, 1959, pp. 10-28.

<sup>6</sup> Cfr. Lady Montagu, *The Turkish Embassy Letters*, Virago, Londra, 1994, pp. 74-75 e 102.

<sup>7</sup> Dervla Murphy, *Embassy to Constantinople. the Travels of Lady Mary Wortley Montagu*, New Amsterdam Books, New York, 1988, p. 29.

<sup>8</sup> Si distinse principalmente nella poesia, pur cimentandosi anche nella saggistica.

<sup>9</sup> Nelle pubblicazioni successive si aggiunsero altre sei lettere.

<sup>10</sup> Cfr. Lisa Lowe, *Critical Terrains: French and British Orientalisms*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, p. 51.

<sup>11</sup> Cfr. Meyda Yegenoglu, *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 78-93. Yegenoglu si riferisce principalmente all'harem e l'*hammam*.

<sup>12</sup> Ahmed Al-Rawi, "The Portrayal of the East vs. the West in Lady Mary Montagu's *Letters* and Emily Ruete's *Memoirs*", in *Arab Studies Quarterly* (ASQ), Volume 30, 2008, pp. 15-30.

<sup>13</sup> Lady Montagu, *Letters of the Right Honourable Lady Mary Wortley Montagu*, Payne & Cook & Hill, Londra, 1767.

<sup>14</sup> Cfr. Lady Montagu, *The Turkish Embassy Letters*, p. 85.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 95. Gli abiti acquistati in Turchia accompagnarono Lady Montagu anche nel suo soggiorno in Italia, nel 1839, dopo la rottura del matrimonio con Montagu. Nel corso della sua vita, Lady Montagu si fece ritrarre più volte in vesti turche.

<sup>16</sup> Lady Montagu si cimentò persino nella traduzione di versi turchi, facendosi aiutare da un interprete.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 69, 74, 86, 118, solo per citarne alcune.

<sup>18</sup> Cfr. R. Halsband, p. 70.

<sup>19</sup> Cfr. Lady Montagu, *The Turkish Embassy Letters*, p. 118.

<sup>20</sup> Cfr. R. Halsband, p. 63.

<sup>21</sup> Cfr. Lady Montagu, *The Turkish Embassy Letters*, p. 59.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 59-60.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 59. La lettura di questo passo delle *Turkish Letters* ispirò il pittore francese Jean Ingres nel suo dipinto intitolato *Le Bain Turc* (1862).

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Il discorso legato alla classe sociale emerge anche in questa lettera. L'abitudine di avere quattro mogli è per Lady Montagu tipica degli strati inferiori: "there is no instance of a man of quality that makes use of this liberty, or of a woman of rank that would suffer it". Gli equivalenti turchi degli aristocratici hanno delle amanti "just as it is with you" (*Ibidem*).

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 122-123.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 165.

## **Don Juan a Costantinopoli: un punto di vista estraniato**

Valeria Vallucci

<sup>1</sup> Sul tema del travestimento e del rapporto di Juan con le donne dell'harem, tra i

molteplici studi, si è letto: J.P. Donovan, “Don Juan in Constantinople: Waiting and Watching”, in *The Byron Journal*, XXI (1993), pp. 14-29; C. Franklin, “‘Quiet cruising o’er the ocean woman’: Byron’s *Don Juan* and the Woman Question”, in *Studies in Romanticism*, XXIX (1990:4), pp. 603-31; M. Kelsall, “Byron and the Women of the Harem”, pp. 165-73, e A. Richardson, “Escape from the Seraglio: Cultural Transvestism in *Don Juan*”, pp. 175-85, in *Rereading Byron: Essays Selected From Hofstra University’s Byron Bicentennial Conference*, a cura di A. Levine e R.N. Keane, Garland, New York, 1993; S.J. Wolfson, “‘Their she condition’: Cross-dressing and the Politics of Gender in *Don Juan*”, in *ELH*, LIV (1997:3), pp. 585-617, e “*Don Juan* and the shiftings of gender”, in *Palgrave Advances in Byron Studies*, a cura di J. Stabler, Macmillan, Londra, 2007, pp. 257-80.

<sup>2</sup> J.C. Hobhouse, *A Journey Through Albania, and other provinces of Turkey*, Cawthorn, Londra, 1813, pp. 824-25. Si confronti E.G. Bourne, “The Derivation of Stamboul”, in *The American Journal of Philology*, VIII, n. 1, 1887, p. 80.

<sup>3</sup> *Byron’s Letters and Journals* (abbreviato in *BLJ*), vol. XII, a cura di L.A. Marchand, Murray, Londra, 1982, p. 77.

<sup>4</sup> Si rimanda a D.J. Georgacas, “The Names of Constantinople”, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, LXXVIII, 1947, pp. 347-67.

<sup>5</sup> “Stamboul is the Turkish word for Constantinople”, *Lord Byron: The Complete Poetical Works* (abbreviato in *CPW*), a cura di J.J. McGann, Clarendon Press, Oxford, 1980, p. 417.

<sup>6</sup> *Don Juan, Cantos I-V: A Facsimile of the Original Drafts*, vol. II, a cura di A. Levine e J.J. McGann, Garland, New York, 1985, pp. 299-300.

<sup>7</sup> *Byron and Orientalism*, a cura di P. Cochran, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2008, pp. 103-9.

<sup>8</sup> Levine e McGann, p. 291.

<sup>9</sup> *Il Dizionario della lingua italiana* a cura di Tullio De Mauro, Paravia, Torino, 2000, p. 427; *OED*, vol. II, Clarendon Press, Oxford, 1989, p. 1017.

<sup>10</sup> W. Wordsworth, *The Complete Poetical Works of William Wordsworth*, a cura di A.J. George, Houghton Mifflin, Boston, 1904, pp. 279-80.

<sup>11</sup> *BLJ* IV, p. 325; *DJ* III, 32.

<sup>12</sup> *DJ* IV, 91; VII, 59; IX, 7; XIII, 23.

<sup>13</sup> *Critical Toponymies: The Contested Politics of Place Naming*, a cura di L.D. Berg e J. Vuolteenaho, Ashgate, Farnham, 2009, p. 7.

<sup>14</sup> F. Turhan, *The Other Empire. British Romantic Writings about the Ottoman Empire*, Routledge, New York, 2003, pp. 112-13.

<sup>15</sup> Alcuni esempi: *DJ* I, 70; II, 148; II, 173; V, 134; IX, 56 (brutta copia); IX, 66. Si legga H. Gardner, “Il mare in *Don Juan*”, in *Giornale di Bordo. Saggi sull’immagine poetica del mare*, a cura di A. Lombardo, Bulzoni, Roma, 1997, p. 199. Si rimanda a [http://www.internationalbyronsociety.org/images/stories/pdf\\_files/don\\_juan5.pdf](http://www.internationalbyronsociety.org/images/stories/pdf_files/don_juan5.pdf) per il riferimento a Marziale.

<sup>16</sup> R. Adair, *The Negotiations for the Peace of the Dardanelles, in 1808-9*, vol. I, Longman, Londra, 1845, pp. 36-44.

<sup>17</sup> *BLJ* I, p. 235.

<sup>18</sup> R. Adair, vol. I, p. 58; vol. II, pp. 310-11.

<sup>19</sup> A. Cunningham, *Anglo-Ottoman Encounters in the Age of Revolution*, a cura di E. Ingram, Frank Cass, Londra, 1993, pp. 103-43.

<sup>20</sup> Cfr. <http://www.hobby-o.com/smyrna.php>.

<sup>21</sup> *BLJ* I, pp. 241, 246, 248, 253.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 242-44.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 246, 255.

<sup>24</sup> R.A. Cardwell, "Byron and the Orient: Appropriation or Speculation?", in *Byron and Orientalism*, p. 157; S. Minta, *On a Voiceless Shore: Byron in Greece*, Henry Holt, New York, 1998, p. 144.

<sup>25</sup> *BLJ* II, p. 84. Si veda anche *BLJ* I, pp. 249, 254.

<sup>26</sup> J.C. Hobhouse, p. 1023.

<sup>27</sup> Cfr. <http://www.hobby-o.com/constantinople.php>.

<sup>28</sup> P. Cochran, p. 289.

### **Kipling fra Oriente e Occidente: il suo soggiorno in Birmania**

Daniela Coramusi

<sup>1</sup> Virginia Woolf, "Mr Kipling's Notebook", recensione a R. Kipling, *Letters of Travel, 1892-1913*, in "The Athenaeum", 16 luglio 1920, in Virginia Woolf, *Books and Portraits*, a cura di Mary Lyon, Panther Books, St Albans, 1979, pp. 80-83.

<sup>2</sup> Rudyard Kipling, *From Sea to Sea and Other Sketches, Letters of Travel*, 1889, <http://whitewolf.newcastle.edu.au/words/authors/K/KiplingRudyard/prose/FromSeaToSea>, N. 2.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> R. Kipling, *Something about Myself, for my Friends Known and Unknown*, Mc Millan and Co. Limited, Londra, 1937, p. 206.

<sup>7</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Si tratta dell'attuale "Victoria and Albert Museum".

<sup>12</sup> R. Kipling, *Something about Myself*, p. 19.

<sup>13</sup> Per una approfondita analisi dell'influenza che *Le Mille e una notte* esercitò sulla letteratura inglese coloniale, cfr. Lina Unali, *Stella d'India, Temi imperiali britannici, modelli di rappresentazione dell'India*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1993, e in particolare pp. 48-50.

<sup>14</sup> R. Kipling, *Mandalay*, in *Barrack Room Ballads*, First Series, 1892, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext01/barba10.txt>.

<sup>15</sup> R. Kipling, *From Sea to Sea*.

### **Visual Haiku in the Art of Georgia O'Keeffe**

Deborah Jenner

<sup>1</sup> James Huneker, "Henri Matisse at the Little Galleries: Selected Reviews of April Exhibition" in *Camera Work*, n. 23, July 1908, p. 11.

<sup>2</sup> Ernest Fenollosa, *East and West. The discovery of America and other poems*, T.Y. Crowell and company, New York, Boston, 1893, p. 76.

### **A Tradition of Witnessing: the Path from Haiku to Objectivist Poetry**

Fiona McMahon

<sup>1</sup> Charles Reznikoff, *Selected Letters of Charles Reznikoff 1917-1976*, Black Sparrow Press, Santa Rosa, Ca., 1997, p. 185.

<sup>2</sup> Louis Zukofsky, *Prepositions: The Collected Critical Essays*, Expanded Edition, University of California Press, Berkeley, 1981, p. 13.

<sup>3</sup> See F.S. Flint, “Haïkî: Les épigrammes poétiques du Japon”, in *Les lettres*, April 1906, pp. 189-98, for translations of haiku from Paul-Louis Couchoud’s French versions. Quoted in “Book of the Week: Recent Verse”, *New Age*, 11 July 1908, pp. 212-13. Rpt. in *Sages et poètes d’Asie*, Calmann-Levy, Paris, 1916.

<sup>4</sup> Xie Ming, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry: Cathay, Translation and Imagism*, Garland, New York, 1999, p. 9.

<sup>5</sup> Robert Kern, *Orientalism, Modernism, and the American Poem*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966, p. 5.

<sup>6</sup> See “A Retrospect”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, Greenwood Press, Inc., Westport, CT, 1979, p. 11, for the description Ezra Pound provides of the XIX century in his 1918 collection of essays, *Pavannes and Divagations*: “[...] a rather blurry, messy sort of a period, a rather sentimentalistic, mannerish sort of period”.

<sup>7</sup> Ezra Pound, “How to Read”, in *Literary Essays of Ezra Pound*, Greenwood Press, Inc., Westport, CT, 1979, p. 25.

<sup>8</sup> T.E. Hulme, “A Lecture on Modern Poetry” (London, Nov. 1908), in *The Collected Writings of T.E. Hulme*, ed. by Karen Csengeri, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 49-56.

<sup>9</sup> See F.S. Flint, “Imagisme”, in *Poetry* 1.6, March 1913, p. 199, for the first of the rules outlined in Ezra Pound’s essay, “A Few Don’ts by an Imagiste”: “Direct treatment of the ‘thing’, whether subjective or objective”.

<sup>10</sup> T.E. Hulme, pp. 55-56.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>13</sup> E. Pound, *Poetry* 1.6, March 1913, p. 200.

<sup>14</sup> Harriet Monroe, Introduction to *The New Poetry. An Anthology of Twentieth-Century Verse in English*, ed. by Alice Corbin Henderson and Harriet Monroe, 1917, 1923, 3rd edition, The Macmillan Company, New York, 1947, p. xlv.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> The complete line from “The Blue Symphony”, the first of eleven “symphonies”, each named after a colour, reads as follows: “Old pagodas of my soul, how you glittered across green trees!”. See *Poetry* 4.6, ed. by Harriet Monroe, Sept 1914, p. 211, for the first printing of “The Blue Symphony”, before its publication in *The New Poetry*, 1917, 1923, 1932, Macmillan Co., New York, 1947, pp. 182-83. See *The Selected Essays of John Gould Fletcher*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 1989, pp. 58-63, for Fletcher’s views on the shaping influence of Eastern culture, beginning in 1916 with his preface to *Goblins and Pagodas* (pp. 13-21); two essays, one in 1917, “The Secret of Far Eastern Painting” (pp. 221-28) and

the other in 1945, “The Orient and Contemporary Poetry” (pp. 54-82). In the latter essay Fletcher explains that he became an imagist thanks to his discovery of Chinese literature in London starting in 1910, through the translations in H.A. Giles’s *A History of Chinese Literature*.

<sup>17</sup> Glenn Hughes, *Imagist Anthology*, Chatto&Windus, London, 1930, p. xvii.

<sup>18</sup> See Herbert A. Giles, *A History of Chinese Literature*, W. Heinemann, London, 1901, quoted in Xie Ming, *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry*, p. 9.

<sup>19</sup> William Pratt, “The Permanence of Imagism”, in *Homage to Imagism*, AMS Press, New York, 1992, p. 11.

<sup>20</sup> Robert McAlmon, “Evening”, in *Images (1910-1915)*, The Poetry Bookshop, 35 Devonshire Street, Theobalds Road, W.C., 1915, p. 25, quoted in *The Imagist Poem*, ed. by William Pratt, E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1963, p. 77.

<sup>21</sup> Arguing a position that contradicts the Eliotan example of the metaphysical struggle in the urban environment, William Pratt suggests that through a “reconciliation between the man-made and the natural world” Imagism brought about a reconfiguration of the Japanese haiku. This he attributes to Pound’s “In a Station of the Metro” (“The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough) and to the account the poet provided of it in *The Fortnightly Review* in September 1914: “In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective”. See William Pratt, “Imagism and the Shape of English Poetry” in *Homage to Imagism*, p. 82.

<sup>22</sup> W. Pratt, ed., *The Imagist Poem*, p. 106.

<sup>23</sup> “The Harbor” was published in *Chicago Poems*, Henry Holt & Co., N.Y., 1916. A selection from these poems, including “The Harbor”, appeared in *Poetry* magazine in March 1914: *Poetry*, vol. III, n. VI, pp. 191-198.

<sup>24</sup> Charles Reznikoff, *Poems, 1918-1936: The Complete Poems of Charles Reznikoff*, vol. I, ed. by Seamus Cooney, Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1975, p. 116.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 117-118.

<sup>26</sup> See Bruce Ross, “Lost in Translation: Objectivity and Subjectivity in Japanese and American Haiku”, in *If Not Higher. Lectures on the Poetics of Spiritual Presence and Absence*, Peter Lang, New York, 1999, pp. 106-145, for a study of the history of North American English-language haiku. According to Ross, there are four stages that may be traced from the 1913 Imagist manifesto to anthologies dating from the early 1990s. Objectivist poetry as a whole is located in the first generation and is remembered for its evocation of a “poetics of the objectively present image” (p. 115).

<sup>27</sup> L. Zukofsky, “Sincerity and Objectification. With Special Reference to the Work of Charles Reznikoff”, in *Poetry* 37.5, February 1931, p. 273.

<sup>28</sup> Quoted in B. Ross, *If Not Higher*: “so much depends / upon / a red wheel / barrow / glazed with rain / water / beside the white / chickens” (*Spring and All*, 1923), p. 115.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Writing in 1961, Zukofsky defines *Bottom: on Shakespeare* in the following terms: “A long poem built on a theme for the variety of its recurrences. The theme is simply that Shakespeare’s text throughout favors the clear physical eye against the erring brain, and that this theme has historical implications”. See *Prepositions: The*

*Collected Critical Essays*, p. 167.

<sup>31</sup> William Carlos Williams, *The Collected Poems of William Carlos Williams: volume I, 1909-1939*, edited by A. Walton Litz and Christopher MacGowan, Paladin Grafton Books, London, 1991, p. 453.

<sup>32</sup> C. Reznikoff, *The Complete Poems of Charles Reznikoff*, vol. I, p. 121.

<sup>33</sup> *The Penguin Book of Zen Poetry*, edited and translated by Ihemoto, Takahashi and Lucien Stryk, Penguin, London, 1981, p. 87.

<sup>34</sup> The phrase *mono no aware* or “the pathos of things” refers to a level of empathetic awareness that is combined with the emotion of *sabi* in Zen Buddhism, understood as the “loneliness” of individual objects in the world. See Makoto Ueda’s discussion of Bashô in *Matsuo Bashô*, Kodansha International, Tokyo, New York, London, 1982, p. 30.

<sup>35</sup> Michael Heller, “Dantean Reznikoff”, in *Talisman* 34, Winter/Spring 2007, p. 37.

<sup>36</sup> Michael Heller, *Conviction’s Net of Branches: Essays on the Objectivist Poets and Poetry*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1985, p. 62.

<sup>37</sup> George Oppen, *The Collected Poems of George Oppen*, New Directions, New York, 1975, p. 147.

<sup>38</sup> The title poem of the eponymous volume, *Of Being Numerous*, New Directions, New York, 1968.

<sup>39</sup> See L.S. Dembo, “The ‘Objectivist’ Poet: Four Interviews”, in *Contemporary Literature* 10, p. 161. Quoted in M. Heller, *Conviction’s Net of Branches*, p. 6.

<sup>40</sup> L.S. Dembo, p. 161.

<sup>41</sup> G. Oppen, *The Materials*, New Directions, New York, 1962, p. 13.

<sup>42</sup> G. Oppen, *The Collected Poems*, p. 29.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> C. Reznikoff, *The Complete Poems of Charles Reznikoff*, vol. II, p. 168.

<sup>45</sup> By the Sung dynasty poet Koko. See *The Penguin Book of Zen Literature*, p. 53.

<sup>46</sup> L. Zukofsky, “Sincerity and Objectification”, in *Poetry* 37.5, February 1931, p. 279.

<sup>47</sup> See L.S. Dembo, p. 162.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>49</sup> M. Heller, *Conviction’s Net of Branches*, p. 74.

### **Chinese Literature in English Translation: the Chinese Scholar in *The Dream of the Red Chamber* by Cao Xueqin**

Chiara Palumbo

<sup>1</sup> This essay has already been published in *New Asian American Writers and News from UK, Italy and Asia: Literature and the Visual Arts*, vol. II, edited and with an introduction by Elisabetta Marino, SML Telematic Edition, 2007, pp. 53-58. *The Dream of the Red Chamber* has been translated into Italian by Pietro Citati, *Il sogno della camera rossa*, Rizzoli, Milano, 1986.

<sup>2</sup> Lin Zixu, “Letter of Advice to Queen Victoria” taken from Ssuyu Teng and John Fairbank, *China’s Response to the West*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1954, repr. in *Sources of World History, Volume II*, edited by Mark A. Kishlansky, Harper Collins College Publishers, New York, 1995, pp. 266-69:

<http://acc6.its.brooklyn.cuny.edu/~phalsall/texts/com-lin.html>.

<sup>3</sup> Cf. *The Dreamer Wakes*, p. 251. All quotations from Cao Xueqin's novel are taken from the following edition: Cao Xueqin, *The Story of The Stone*, 5 voll., Penguin Books Ltd, Harmondsworth, England, 1973-1986: Vol. 1, *The Golden Days*, 1973; Vol. 2, *The Crab-Flower Club*, 1977; Vol. 3, *The Warning Voice*, 1980; Vol. 4, *The Debt of Tears*, 1982; Vol. 5, *The Dreamer Wakes*, 1986.

<sup>4</sup> *The Dreamer Wakes*, p. 152.

<sup>5</sup> *The Debt of Tears*, p. 44. Emphasis is mine.

<sup>6</sup> *The Golden Days*, p. 178.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>8</sup> *The Debt of Tears*, p. 51. Emphasis is mine.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>10</sup> *The Crab-Flower Club*, p. 194.

<sup>11</sup> The qin was a seven-cord sitar.

<sup>12</sup> This is the game of chess that is here called with its Japanese name of "Go", as usually referred to in Western literature.

<sup>13</sup> *The Golden Days*, p. 460.

## **Italo Calvino e il Giappone**

Riccardo Rosati

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano, 1999, p. 566.

<sup>2</sup> Cfr. Domenico Scarpa, *Italo Calvino*, Mondadori, Milano, 1999, p. 89.

<sup>3</sup> Italo Calvino, *Eremita a Parigi: pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 2002, p. 170.

<sup>4</sup> Un documentario di qualche anno fa presenta proprio un Calvino annoiato e pensoso durante una intervista: *L'isola di Calvino* (2005), diretto da Roberto Giannarelli, scritto da Pierpaolo Andriani e Roberto Giannarelli.

<sup>5</sup> I. Calvino, *Saggi*, vol. I, p. 566.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 582.

<sup>7</sup> Molto famosi sono i suoi "taccuini" di viaggio in USA e URSS. Sullo sguardo di Calvino associato a un discorso politico e antropologico legato a questi testi, si legga l'interessante articolo di Catharine Mee: "The Myopic Eye: Calvino's Travels in the USA and the USSR", in *The Modern Language Review*, vol. 100, (15), ottobre, 2005, pp. 985-99.

<sup>8</sup> I. Calvino, *Saggi*, p. 567.

<sup>9</sup> Foucault parla di un discorso storico dimenticato che non riesce mai a essere parte del ciclo storico ufficiale, visto che è isolato dal legame potere e cultura.

<sup>10</sup> I. Calvino, *Saggi*, p. 583.

<sup>11</sup> Domenico Scarpa definisce così questo aspetto del Calvino saggista in *Collezione di sabbia*: "La storia in disordine, a brandelli, forse era anche questa l'archeologia di cui Calvino andava ragionando nei suoi conversari con Gianni Celati, e questo è certamente il più 'archeologico' dei suoi libri", p. 90.

<sup>12</sup> I. Calvino, *Saggi*, p. 523. In questo saggio Calvino descrive la sua visione dell'opera di Mario Praz, come se fosse una specie di viaggio allegorico all'interno del gusto e degli scritti che il noto anglista ha dedicato al collezionismo. Su questo

stesso tema, cfr. Riccardo Rosati, “La redenzione degli oggetti: Il Museo Mario Praz”, *Nuova Museologia*, 15, 2006, pp. 11-13.

<sup>13</sup> I. Calvino, *Saggi*, p. 574.

<sup>14</sup> Su Calvino saggista, sono interessanti le considerazioni fatte da Alfonso Berardinelli in *La forma del saggio*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 156, 165.

<sup>15</sup> I. Calvino, *Saggi*, p. 586.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 596.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 595.

### ***Chinatown* (1974)**

David Winner

<sup>1</sup> Robert Evans, *The Kid Stays in the Picture*, Phoenix Books, Beverly Hills, 2002, pp. 262-263.

<sup>2</sup> “The Growth of the United States through Emigration – The Chinese”, in *The New York Times*, September 3, 1865, p. 4.

<sup>3</sup> R. Evans, p. 270.

<sup>4</sup> Henry Yu, “A Scene From Chinatown”, in *Thinking Orientals: Migration, Contact and Exoticism in Modern America*, Oxford University Press, New York, 2001, pp. 171-173.

### **Detecting Shanghai: the representation of China in contemporary British and American detective fiction**

Elizabeth Allen

<sup>1</sup> Ronald Know, “The Ten Commandments of Detective Fiction”, <http://www.ronaldknoxsociety.com/detective/html>.

<sup>2</sup> P.D. James, *Talking about Detective Fiction*, the Bodleian Library, Oxford, 2009, p. 14.

<sup>3</sup> John Seed, “Limehouse Blues: Looking for Chinatown in the London Docks 1900-40”, in *History Workshop Journal* 62, Autumn 2006, pp. 58-85.

<sup>4</sup> Sax Rohmer (1883-1959), prolific novelist and short story writer who exploited current fears of the Yellow Peril. His villain is introduced in *The Insidious Fu Manchu* as possessing “the cruel cunning of an entire Eastern race”. See such websites as <http://www.online-lit.com>.

<sup>5</sup> Agatha Christie, *The Big Four* (original publication 1927), Harper, London, 2002, p. 31.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>9</sup> *The Big Four*, [http://www.goodreads.com/book/show/16316.The\\_Big\\_Four](http://www.goodreads.com/book/show/16316.The_Big_Four) (October 10th, 2009).

<sup>10</sup> Caroline Cummins, “Qiu Xiaolong and the Chinese Enigma”, <http://januarymagazine.com/profiles/QiuXiaolong.html> (March 23rd, 2009).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Andy Oakes, interview with the author, Hastings, UK, July 31st, 2008.

- <sup>13</sup> Simon Lewis, “*Bad Traffic*: Simon Lewis on his striking crime novel”, <http://www.crimetime.co.uk/mag/index.php/showarticle/734> (October 6th, 2008).
- <sup>14</sup> Ian Rankin, one of most well-regarded British detective novelists whose subjects include racism and the misuse of power in his native Scotland: “The Birth of the Detective”, *Guardian Review*, April 12th, 2008, p. 7. Val McDermid argues that the crime novel “is the perfect vehicle” to “shine a critical light on the world we live in”, *Books Quarterly*, 34.
- <sup>15</sup> John Holloway, Introduction to *Little Dorrit*, Penguin, London, 1967.
- <sup>16</sup> *Ibidem*.
- <sup>17</sup> In W.H. Auden’s essay “The Guilty Vicarage” he writes: “I find it very difficult to read [a detective story] not set in rural England”, *The Dyer’s Hand*, Vintage, London, 1962.
- <sup>18</sup> Andy Oakes, *Dragon’s Eye*, Pan, London, 2005, pp. 179, 321.
- <sup>19</sup> *Ibidem*, p. 225.
- <sup>20</sup> Qiu Xiaolong, *Death of a Red Heroine*, Hodder, London, 2006, p. 125.
- <sup>21</sup> Qiu Xiaolong, *Red Mandarin Dress*, Hodder, London, 2007, p. 117.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 299.
- <sup>23</sup> Yunxiang Yan, “Managed Globalization: State Power and Cultural Transition in China” in Peter Berger & Samuel Huntington, *Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 60-61.
- <sup>24</sup> Qiu Xiaolong, *Red Mandarin Dress*.
- <sup>25</sup> A. Oakes, interview, July 31st, 2008.
- <sup>26</sup> A. Oakes, *Dragon’s Eye*, p. 232.
- <sup>27</sup> Qiu Xiaolong, *Death of a Red Heroine*, p. 138.
- <sup>28</sup> *China, Crime and Mystery Writing*, <http://www.jrank.org/literature/pages/6432/China-Crime-Mystery-Writing> (November 15th, 2009).
- <sup>29</sup> A. Oakes, interview, July 31st, 2008.
- <sup>30</sup> *Ibidem*.
- <sup>31</sup> Qiu Xiaolong, *A Case of Two Cities*, Hodder, London, 2008.
- <sup>32</sup> Caroline Cummins, “Qiu Xiaolong and the Chinese Enigma”.
- <sup>33</sup> William Butler Yeats, “The Second Coming” in *The collected poems of W.B. Yeats*, Wordsworth Editions, London, 2000, p. 158.

### **Figure asiatiche nella Villa d’Este – La statua di Diana Efesia**

Laura Ferracci

<sup>1</sup> Per una descrizione approfondita del monumento cfr. Isabella Barisi, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *Villa d’Este*, De Luca Editori, Roma, 2003; David R. Coffin, *The Villa d’Este at Tivoli*, Princeton University Press, Princeton, 1960; David R. Coffin, *Pirro Ligorio – The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian (with a Checklist of Drawings)*, The Pennsylvania State University, Pennsylvania, 2004, pp. 83-105; Claudia Lazzaro, *The Italian Renaissance Garden – From the Convention of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, Yale University Press, New Haven and London, 1990, pp.

214-242.

<sup>2</sup> Fynes Moryson, *An Itinerary Containing His Ten Years Travel trough the Twelve Dominions of Germany, Bohemerland, Sweitzerland, Netherland, Denmarke, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland and Ireland*, 4 voll., J. MacLehose and Sons, Glasgow, 1907, (1a ed. 1618) vol. I, pp. 225-226.

<sup>3</sup> Ellis Veryard, *An Account of Divers Choice Remarks Taken in a Journey trough the Low Countries, France, Italy and Part of Spain*, S. Smith & B. Walford, Londra, 1701, pp. 205-207.

<sup>4</sup> Isabella Barisi, *Guida a Villa d'Este*, De Luca Editori, Roma, 2004, pp. 64-68 e Leonardo Lombardi, "La fontana dell'Organo e gli automi musicali idraulici", in I. Barisi, M. Fagiolo, M.L. Madonna, p. 107.

<sup>5</sup> Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, "I miti del giardino di Ippolito", in I. Barisi, M. Fagiolo, M.L. Madonna, pp. 83-94.

## Contributors

Elizabeth Allen is Senior Lecturer in Cultural Studies and Literature at Regent's College, London. She has published on the role of literature in environmental education and is currently working on the representation of women's migration in contemporary fiction and on gender in the works of the critic and novelist Raymond Williams.

Marco Bais, professore associato di Lingua armena al Pontificio Istituto Orientale e docente di Lingua e cultura armena all'Università di Roma Sapienza, si interessa in particolare di storia dell'Armenia, dei popoli e delle lingue caucasiche in epoca tardoantica, e dei rapporti tra il Regno armeno di Cilicia e l'Europa occidentale.

Daniela Coramusi è Dottore di Ricerca in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Roma Tor Vergata. Ha discusso una tesi di dottorato sulle relazioni letterarie anglo-birmane e sulla nuova letteratura birmana. È docente di lingua e letteratura inglese nelle Scuole Statali di secondo grado. Ha pubblicato vari articoli sulle tematiche del rapporto Asia e Occidente.

Laura Ferracci si è laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Roma Tor Vergata con una tesi dal titolo "Viaggiatori inglesi e americani nella Villa d'Este di Tivoli". Dal 2000 è una dipendente del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Deborah Jenner, whose PhD thesis is on *the Spiritual in the Art of Georgia O'Keeffe*, researches links between American, Japanese and Indian art. Recent papers deal with Coomaraswamy, Tagore and US modernism. She has taught Art History at Ecole du Louvre and curated Contemporary Indian art gallery shows in Paris.

Elisabetta Marino è ricercatrice di letteratura inglese all'Università di Roma Tor Vergata. Ha pubblicato una monografia su Tamerlano e un testo sulla letteratura bangladesese britannica. Ha curato tre raccolte di saggi e tradotto alcune poesie di Maria Mazziotti Gillan, riunite in volume. Ha pubblicato studi sulla letteratura inglese, letteratura asiatica americana, asiatica britannica, italiana americana.

Fiona McMahon is Senior Lecturer in North American Literature at the Université de Bourgogne (Dijon, France). Her publications include studies of poetry in the Objectivist tradition and of the relationship between the documentary and the lyric in modernist and contemporary poetry.

Rıza Tunç Özben svolge ricerca nel campo della scienza della traduzione e insegna interpretazione consecutiva e simultanea presso l'Università Boğaziçi di İstanbul. È autore di diversi articoli e saggi sulla traduzione e interpretazione e traduttore di turco, italiano e inglese.

Chiara Palumbo è laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso l'Università di Roma Tor Vergata. Ha conseguito un Master in Letteratura e Informatica presso la stessa Università. Ha frequentato un corso di specializzazione

in Editoria. Ha trascritto e tradotto per la rivista *Testo e Senso* un dramma di Antonio Redondo del 1862.

Riccardo Rosati da anni studia la lingua e la cultura del Giappone. Ha al suo attivo numerosi saggi e articoli su pubblicazioni italiane e straniere e ha preso parte a conferenze in Italia e all'estero. Il suo interesse è rivolto principalmente alla analisi dei fenomeni sociali attraverso varie forme artistiche, segnatamente nella letteratura e nel cinema. È collaboratore scientifico della associazione VersOriente (Roma).

Lia Secci insegna Letteratura tedesca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma Tor Vergata. I suoi studi e le sue pubblicazioni riguardano in particolare il teatro tedesco espressionista, l'opera di Heine, la ricezione di Wagner, la problematica dell'emancipazione femminile nella letteratura tedesca dal '700 a oggi, il teatro contemporaneo di lingua tedesca, i *Singspiele* di Goethe. Ha pubblicato tra l'altro *Il Mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Bulzoni, Roma, 1969; *Dal salotto al partito. Scrittrici tedesche tra la rivoluzione borghese e il diritto di voto (1848-1918)*, Savelli, Roma, 1982; *Effetto Wagner. Dalla struttura alla ricezione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1986; ha curato, con P. Chiarini, *La valigia di Heidelberg. Tendenze della narrativa nell'altra Germania*, Editori Riuniti, Roma, 1987; con B. Brumana e L. Tofi, *Miti Goethiani. Tra letteratura e musica: Ifigenia e Werther*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000; *Metamorfosi della parola tra letteratura e filosofia*. Miscellanea di studi offerta a Luigi Quattrocchi (con la collaborazione di Pamela Parenti), Artemide Edizioni, Roma, 2001; (con Hermann Dorowin) *Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*, ESI, Napoli, 2002; *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Artemide Edizioni, Roma, 2008. Ha tradotto dal tedesco numerosi libri, tra cui *Il tamburo di latta* di Günter Grass, *Gli dèi in esilio* di Heinrich Heine, l'antologia *Il teatro dell'Espressionismo*, *Franziska* di Frank Wedekind, *Il teatro* di Oskar Kokoschka.

Lina Unali è professore ordinario di Letteratura inglese all'Università di Roma Tor Vergata. Studi e insegnamento negli Stati Uniti (Università di Washington a Seattle e Università di Harvard). Docente di Letteratura americana presso l'Università di Cagliari (1969-1982), si è molto interessata ai rapporti interculturali tra Asia e Occidente, soggiornando in India, a varie riprese, dal 1980 al 1985, sotto gli auspici della Nehru University. Nel 1986 corsi di Letterature moderne presso l'Università Nazionale di Taiwan; tre semestri presso l'Università Nazionale Somala di Mogadiscio tra il 1981 e il 1990. Scritti sulla poesia di William Carlos Williams (*Mente e Misura, la poesia di William Carlos Williams*, Roma 1970), su Marianne Moore, sulla storia religiosa della Nuova Inghilterra (*Rivoluzioni a Harvard*, Firenze 1977); sulla scrittura autobiografica americana del '700 (Roma 1979); ha pubblicato i risultati della sua estesa ricerca sulle relazioni tra Asia e Occidente (*Stella d'India, temi imperiali britannici, modelli di rappresentazione dell'India*, Roma 1993); articoli su Jack Kerouac (Il Ponte, 1988), Italo Calvino, D.H. Lawrence e Grazia Deledda. Ha tradotto per l'editore Laterza *Continuities in Cultural Evolution* di Margaret Mead. Si è dedicata allo studio poetico della Sardegna, basandosi principalmente sulle fonti orali (*Il seme dell'acero, Esperienze della Sardegna*, Cagliari 1977); in seguito nel 1990 *La Sardegna del desiderio* (Ripostes); e

*Generale Andalus* (Sassari, 2006). Nel 2009 ha pubblicato il volume di narrativa *Viaggio a Istanbul*.

Ha vinto vari premi letterari per la poesia, per la narrativa e un premio Lawrence per la critica.

Il suo saggio “Americanization and Hybridization in *The Hundred Secret Senses* by Amy Tan” è stato recentemente pubblicato in Harold Bloom’s *Amy Tan* (Chelsea House, New York, 2009).

Nel 2009 ha fondato presso l’Università di Roma Tor Vergata il Centro Studi Asia and the West Asia e Occidente, di cui è Direttore.

Valeria Vallucci è un’allieva della Prof.ssa Lina Unali. È Dottore di Ricerca in Lingue e Letterature Straniere presso l’Università di Roma Tor Vergata. Si è specializzata sul poeta Lord Byron intorno alla cui personalità artistica e letteraria ha già pubblicato alcuni saggi e articoli. Ha il titolo di *operatrice* di lingua e cultura cinese.

David Winner is a writer and journalist best known for books about the connections between football and wider culture, including *Brilliant Orange: the neurotic genius of Dutch football* and *Around The World In Ninety Minutes Plus Extra Time And Penalties*.



Pechino, La Città Proibita (*Gù Gōng*), Anello di Giada (Foto L.U.)

Publicazione telematica 1 ottobre 2010