

eum x quaderni

Heteroglossia n. 10

Cambiamenti nella percezione e rappresentazione dell'esotico

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di Gianna Angelini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia

Quaderno della Sezione Linguistica del Dipartimento degli Studi
su Mutamento Sociale, Istituzioni giuridiche e Comunicazione

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Maria Amalia Barchiesi

Isbn 978-88-6056-192-3

©2009 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Indice

- 7 Hans-Georg Grüning
 Presentazione: l'esotico quotidiano
- 21 Abstract
- 29 Masturah Alatas
 Sandokan's Daughter: Emilio Salgari meets his first Ma-
 laysian reader
- 55 Hans-Georg Grüning
 Europa-Mittelmeer-Orient. Wandel der Wahrnehmung der
 Grenzen Europas
- 77 Bénédicte Postel
 Confins de l'exotisme? Les «zoos humains» de l'Europe et
 des États-Unis ou le destin tragique de celle qui donna le
 goût de ces exhibitions: la vénus hottentote
- 85 Reinhard Sauer
 Kanakisierung und Selbst-Kanakisierung am Beispiel von
 Feridun Zaimoglu. Wahrnehmung und Selbst/Darstellung
 des Exotischen/Exoten
- 115 Hans-Günther Schwarz
 Exotismus, Orientalismus und die deutsche Orientrezeption

- 141 Maria Paola Scialdone
Immer nach Hause»: per una semiotica dell’(anti-)esotico
nella “Wunderkammer” pietistica delle Franckesche An-
stalten
- 175 Maria Amalia Barchiesi
Pasiones y bifurcaciones del exotismo en la narrativa fan-
tástica argentina (Borges, Bioy Casares y Cortázar)
- 201 Karl Alfons Knauth
L’esotismo dell’eteroglossia Americana
- 237 Graciela Nilbet Ricci
I cambiamenti cognitivi e linguistici dell’esotico nella pra-
tica meditativa orientale alla luce delle scienze occidentali
- 263 Gianna Angelini
Immaginario esotico tra ricerca della diversità e sua rap-
presentazione. Il caso della pubblicità
- 299 Angelo Piepoli
L’esotico tra romanzo per ragazzi e narrativa disegnata.
Alcuni esempi da fine Ottocento ad oggi

Hans-Georg Grüning

Presentazione: l'esotico quotidiano

Viviamo in un momento storico dove il fondamentalismo, rifiutando la situazione attuale e reale del mondo, che presenta una sempre meno netta divisione dei popoli e una sempre più evidente mescolanza di etnie, di lingue, dovuta ai flussi migratori, cerca di propagare e realizzare una ormai perduta purezza etnica, culturale e religiosa. In Europa e in primo luogo in Italia, dove l'enfasi del discorso si concentra sempre di più sulle "radici cristiane" o "ebreo-cristiane", questo discorso è sostenuto principalmente dal Vaticano, ma anche da molti partiti politici. La sottolineatura delle "radici cristiane" riguarda sia l'entrata della Turchia nell'Europa comunitaria che l'immigrazione, soprattutto quella da paesi di fede musulmana, considerata una minaccia per l'identità europea. Per la effettiva predominanza di queste radici cristiane fu dimenticato o taciuto che l'identità europea è caratterizzata anche, e soprattutto nelle sue strutture politiche e sociali, dalla tradizione indogermanica che nella sua forma fenomenologica più alta, quella greco-romana, ma anche nelle tradizioni degli altri popoli indogermanici, è nemica del despotismo e culla della democrazia, mentre l'ebraismo e anche il cristianesimo grazie alla loro origine "orientale" si appoggiano su un sistema monarchico e teocratico che in gran parte ha determinato il periodo medievale. L'islam è cresciuto su questa base, ma, essendo rimasto ancorato nel mondo orientale, non era costretto ad adattarsi al sistema "democratico" indoeuropeo.

Questo secondo filone identitario, indogermanico, ha avuto, soprattutto nella fase illuministica e post-illuministica, che dura fino ad oggi, un peso più forte nella creazione dell'identità occidentale. Mentre prima si esportava la religione cristiana nei paesi extraeuropei e si cercava di imporla a tutto il mondo, oggi si esporta (e si cerca di imporre) come “prodotto” più prezioso occidentale il sistema democratico europeo e/o americano. Il mondo orientale è visto come antagonista. Considerare l'Oriente, soprattutto musulmano, di nuovo come qualcosa di esotico, di incompatibile con le radici europee, qualcosa di estraneo, da tenere lontano, significa negare che in Europa esiste anche un terzo filone identitario, quello “orientale”, che da più di un millennio ha influenzato l'arte, le scienze e la vita quotidiana degli europei.

L'idea per l'argomento di questo numero del quaderno *heteroglossia* mi era infatti venuto quando, nei miei studi su questioni riguardanti l'Europa e l'orientalismo, mi sono accorto che spesso, proprio per questa ambiguità concettuale e per la sua rappresentazione altrettanto ambigua, non si avverte una linea di distinzione netta fra il concetto di “orientale” e quello di “esotico”. Si può notare che, in genere, il confine fra i due concetti è effettivamente fluido, e soprattutto è sottoposto a mutamenti e che una delle cause di questa confusione sta nel fatto che per l'europeo occidentale storicamente l'oriente era (ed è ancora oggi) l'esotico per eccellenza, constatazione questa che potrebbe essere una prima tesi in un paradigma dell'esotico, certamente concepito da un punto di vista europeo-occidentale. Così Edward W. Said afferma all'inizio del suo libro *Orientalism*¹, divenuto ormai una specie di testo chiave non ignorabile per questioni “orientali”, che addirittura l'Oriente non esiste per conto suo, ma è una invenzione dell'Occidente, presupponendo certamente che l'Occidente aveva e ha questa coscienza di se stesso. Dice infatti già nell'introduzione:

¹ Said, Edward W.: *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano: Feltrinelli 2005 (tit. orig. *Orientalism*, 1978, trad. di Stefano Galli).

L'Oriente stesso era in un certo senso un'invenzione dell'Occidente, sin dall'antichità luogo di avventure, popolato da creature esotiche, ricco di ricordi ricorrenti e paesaggi, di esperienze eccezionali².

Possiamo dedurre da queste affermazioni che *l'Oriente* (sempre visto dall'Occidente) ha una dimensione topica assai precisa, è uno spazio geografico culturale - anche se non da prendere con matematica precisione poichè rispetto all'Europa l'Oriente sta anche a Sud -, che ha dei confini assai ben determinati, un Oriente infatti vicino all'Europa che va dal Marocco fino alla Persia, che coincide con il mondo musulmano arabo-turco-persiano e che nella memoria collettiva degli europei rappresenta, come accennato sopra, l'esotico per eccellenza. *L'esotico*, usato da Said come epiteto della costruzione dell'Oriente da parte degli occidentali, invece, non è identificabile con un preciso luogo geografico culturale, è dunque prevalentemente u-topico, se si usa per determinare una dimensione geografica che non ha confini, che non è circoscritta in un preciso luogo: può riferirsi alla Lapponia, alla Polinesia, al Messico, all'Africa equatoriale, ecc., comunque più i buchi bianchi nel mappamondo si sono ridotti e in qualche modo ancora si riducono, più si riduce lo spazio dell'esotico e si ricorre alla sua ricostruzione, soprattutto se utile per motivi di turistici. Abbiamo visto in occasione dei giochi olimpici di Pechino una gigantesca operazione non tanto di ricostruzione quanto di rappresentazione dell'identità di un popolo o meglio di un gruppo di popoli riuniti in una vasta area geografica chiamata Cina, che per i non cinesi appare "esotica" (anche se si tratta di un esotico già conosciuto nella sua fenomenologia esterna e stereotipata attraverso i diversi China-Town o enclavi cinesi negli altri paesi con immigrazione cinese)³, mentre per i cinesi stessi è la rappresentazione orgogliosa di una diversità culturale di lunga tradizione che grazie alla potenza economica nuovamente acqui-

² *Ibidem*, p. 11.

³ Cfr. Lee, Yueh-Ting: "Stereotypes, Ingroup Homogeneity and Social Identity Theory in Intergroup Contact and Comparison", in *Teoria Sociologica* 3/94 p. 162 sg.

sita si affianca alle culture finora dominanti europee e nordamericane.

Se partiamo da una prospettiva eurocentrista, l'estensione e l'uso del concetto di esotico segue un po' le scoperte dei paesi e continenti, e si riferisce a quei popoli, usanze, e certamente luoghi che non sono stati ancora europeizzati o non si prestano alla europeizzazione. Se vogliamo portare il nostro termine alla estrema semplificazione, partendo dal significato originario, possiamo avanzare la seguente tesi: l'altro, inteso sia come persona che come cosa, che non corrisponde alle persone e cose familiari, che proviene da fuori e viene percepito come tale, è esotico.

L'esotico (sia come aggettivo che come aggettivo sostantivato) sta al centro delle nostre indagini. Se allarghiamo il campo semantico, già con il termine *esotismo* si verifica una differenziazione: nel senso linguistico si riferisce ad una parola, una espressione "tolta o maltradotta da una lingua straniera" (Zingarelli, 1960). Se lasciamo il campo molto specifico della linguistica, vediamo che esotismo riguarda poi "il carattere esotico" o la "predilezione per ciò che è straniero." Più preciso è il Battaglia che allarga il concetto includendo la dimensione estetica:

Predilezione, gusto (anche ricerca, uso), sia nella vita e sia nell'arte, di tutto ciò che appartiene a paesi stranieri e lontani (e, in partic., dell'Oriente e del Sud o anche di civiltà primitive) ed è estraneo alla tradizione nazionale.

Notiamo che i dizionari usano spesso "straniero", "forestiero" per spiegare "esotico" o "esotismo", ma aggiungono anche "portato" o "proveniente da lontano". Dunque "esotico" designa non soltanto lo straniero bensì lo straniero lontano.

Del resto nelle lingue neolatine, vista la lunga lista delle varianti del latino per il campo semantico di "straniero", come aggettivo da *externus*, *exter*, *extraneus*, *adventicus*, *alienus*, *alienigenus*, *peregrinus*, a *hospes* e *barbarus*, come sostantivo da *externus*, *alienigena*, *advena*, *peregrinus*, a *hospes* e *barbarus*, presentano proprio sinonimi che si basano su sememi che indicano lo stare fuori o la provenienza da fuori. Questo è il caso del greco *exo*, (radice del agg. *exotikós* > lat. *exoticus*): poi del latino *extra*, *foris*

(estraneo, straniero, forestiero; *étranger*; *stranger*, *foreigner*). Oppure indicano l'essere straniero: *hostis/hospes*, *peregrinus*, con la connotazione negativo di "balbuziente", cioè di uno che non si capisce come parla: *barbarus*, o infine l'essere diverso: *alius* (> alieno).

Termini (scientifici) recenti nelle lingue europee occidentali derivano dal semema greco *allos*, che significa: *altro*, opposto al semema *auctos* che significa *proprio*: alloctono; alóctono; allochtone; allochton.

Come sinonimo di *étranger* il *Dictionnaire des Synonymes* (Larousse, 1947) elenca altre varianti come: *aubain* (derivante da lat. *alibi*, altrove), un altro derivante dal greco *allos*: *allogène*, il termine specifico prestatato dal greco *metoikos*: *mètèque*, e proprio *exotique*, che però si usa, nel senso di straniero, soltanto come aggettivo "et ne se dit que des choses appartenant à des pays étrangers".

Se parliamo oggi di *esotismo* intendiamo piuttosto la rappresentazione di persone e cose esotiche (*exoticism*) nell'arte e nella letteratura. Ci viene in mente Gauguin e Salgari (non per niente due contributi, Alatas e Piepoli, del quaderno focalizzano su il creatore di Sandokan). Un simile modo di rappresentazione si nota anche in altre espressioni comunicative e altri ambiti della comunicazione come la pubblicità (contributo di Angelini) e il fumetto (Piepoli).

Come conseguenza, gli studi che riguardano l'esotico e più specificamente l'esotismo, si occupano di una vasta gamma di argomenti. Esaminando ad esempio le tematiche proposte dalla rivista forse più specifica che tratta cose "esotiche" che già si riflette nel titolo *Les carnets de l'exotisme* ci si accorge che il termine esotismo abbraccia tanti argomenti e che l'orientalismo è solo uno dei suoi gruppi tematici.

La percezione e di conseguenza la rappresentazione dell'esotico sono sottoposte a cambiamenti, anzi, c'è un continuo mutamento, legato ai cambiamenti soprattutto dei sistemi di comunicazione, ma anche nel quadro politico-economico globale, o a fenomeni globali come i flussi migratori. Questa percezione

presenta diversità notevoli, dovute a fattori socio-geografici. Se prendiamo come esempio la metropoli (e intendiamo quasi sempre del mondo occidentale), notiamo che è abituata quasi da sempre alle presenze esotiche (basti pensare alla Roma nell'età imperiale), che qui sono arrivate ed arrivano prima mentre in provincia l'esotico, che arriva in ritardo, si nota subito.

Prendo come esempio un passo di un rapporto giornalistico pubblicato nel 1909 nella *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* da un giornalista (R.Ortmann) dal titolo: *Exotische Gäste. Momentbilder aus dem Berliner Straßenleben (Ospiti esotici. Istantanee dalle piazze e strade berlinesi)* che dice:

Come abitante della attuale capitale del Reich non occorre appartenere alla spesso citata generazione dei “vecchissimi” per ricordarsi, ricorrendo alle proprie osservazioni, del grande scalpore che soleva suscitare sulle piazze e strade di Berlino, in tempi neanche tanti lontani, l'apparizione di un essere umano che tradiva per il colore della sua pelle o per i suoi vestiti la sua origine esotica⁴.

Ma questo atteggiamento di curiosità e di stupore ormai è lontano e “il berlinese di oggi non sa più niente di un tale atteggiamento da paesetto” [“Der Berliner von heute weiß nichts mehr von solchen Kleinstädtereien”], anzi osserva che:

la babysitter nera o color caffè che il berlinese incontra nel Tiergarten non gli sembra più strana che una balia dello Spreewald con il suo costume dai colori violenti, e un persiano o hindu nei suoi vestiti nazionali suscita oggi nelle strade della città all'incirca la stessa attenzione come ad esempio del suo connazionale bavarese con le brache di pelle e le ginocchia nude⁵.

⁴ R. Ortmann: *Exotische Gäste. Momentbilder aus dem Berliner Straßenleben*. in: *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*, Jg. 1909, Bd.3, Stuttgart, Berlin, Leipzig, p. 187 : “Man braucht als Bewohner der heutigen Reichshauptstadt nicht gerade zu den vielberufenen “ältesten Leuten” zu gehören, um sich noch aus eigener Beobachtung des ungemessenen Aufsehens zu erinnern, das in garnicht sehr weit zurückliegende Zeiten die Erscheinung eines durch Hautfarbe oder Kleidung seinen exotischen Ursprung verratenden menschlichen Wesens im Berliner Straßenleben hervorzurufen pflegte”.

⁵ *Ibid.*: “Das schwarze oder kaffeebraune Kindermädchen, dem er im Tiergarten begegnet, erscheint ihm kaum merkwürdiger als die in schreiender Farbenpracht daherstolzierende Spreewälder Amme, und ein in seine Nationaltracht gekleideter perser oder

Dunque nel nostro paradigma dell'esotico possiamo avanzare una seconda tesi, cioè che l'esotico che diventa quotidiano non è più esotico, in un certo senso si desemantizza, il "tropical drink" diventa come una aranciata: leccornie e rarità esotiche di una volta, come ad esempio i datteri prima e l'avocado alcuni anni fa, sono (anche nel prezzo) uguagliate ai prodotti nostrani.

Nel senso stretto della parola siamo tutti esotici, (questo potrebbe essere la terza tesi) e torno all'analisi linguistica del nostro termine: "Exotikos" in greco vuol dire semplicemente "chi/che viene da fuori". E da più lontano uno viene, più esotico è, non importa se la regione lontano sta a Nord, Sud, est o Ovest. C'è tuttavia anche un'altra connotazione. Se leggo la definizione nel mio Micro-Robert del 1988: "*exotique...* Qui n'appartient pas aux civilisations de l'Occident", vedo che "esotico" è usato per designare (sempre dalla prospettiva eurocentrica) tutto ciò che non appartiene al mondo occidentale, dunque in prima linea come sinonimo di orientale. Viceversa, se rimaniamo nella logica della definizione, per gli orientali esotico dovrebbe essere tutto ciò che non appartiene "*aux civilisations de l'Orient*".

E qui siamo tornati all'affermazione di Said. Ma anche la seconda definizione del Micro-Robert, che corrisponde all'incirca alla seconda definizione dello Zingarelli, è interessante: "qui est apporté de pays lointains", dunque prodotti, cose, persone importati che trovo a casa mia, dove posso vederli, ammirarli o mangiarli. Questo è infatti forse il primo significato della parola se consideriamo che la prima apparizione della parola nel francese è del 1548 e precisamente nel secondo capitolo del quarto libro del *Pantagruel* di Rabelais che evoca:

(...) diverses tapisseries, divers animaux, poissons, oiseaux et autres marchandises exotiques et pérégrines qui estoient en l'allée du môle et par des halles du port⁶.

Hindu findet heute im Straßenverkehr nur noch ungefähr so viel Beachtung wie etwa ein bayrischer Landsmann mit Wadenstutzen und nackten Knien".

⁶ Rabelais: *Oeuvres Complètes, texte établi et annoté par J. Boulenger. Quart Livre* (Chapitre II, p. 543) de *Pantagruel* (1548), Paris: Gallimard 1955, p. 543.

La nostalgia per i paesi “esotici”, i paradisi perduti, il mondo primitivo, dove il buon selvaggio vive ancora secondo leggi ancestrali, con la moda e il successo dei rispettivi romanzi di viaggi avventurosi, segnava il Settecento dopo il *Robinson Crusoe* e l'Ottocento con in nuovi miti degli indiani americani, come presentati da Karl May, e i buoni pirati della Malaysia, presentati da Salgari (Contributi di Atalas e Piepoli).

L'uso della parola “esotico” è relativamente recente nelle lingue europee occidentali. La somiglianza dei termini nelle lingue europee rivela il carattere di un neologismo introdotto in queste lingue più o meno nello stesso periodo. Dunque è voce dotta (introdotta nel Rinascimento), in Italia la usano già Francesco Colonna, in Francia è documentato, come abbiamo visto, nel 1548, e il XVIII secolo ha coniato l'espressione “exoticomanie”, come l'italiano “esoticomania”. I termini tedeschi “Exote, exotisch” e “Exotismus” sono probabilmente calchi del francese; il tedesco “exotisch” è stato inserito nel '700. Possiamo presumere dunque che quando la percezione dell'esotico, nella sua fenomenologia odierna, è nata, si è diffuso anche il termine.

Ma anche se il termine, il *signifiant*, stesso è di assai recente introduzione, il concetto di esotico risale a tempi più antichi. La “Germania” viene presentato da Tacito ai romani come un paese esotico, già simile al discorso esotico coloniale del Sette e Ottocento, e, come abbiamo visto, anche come “specchio” rivolto ai propri concittadini: un popolo ancora non corrotto.

I cibi prelibati della tavola dei ricchi Romani, essenze, profumi, provenivano da province o paesi lontani, il Mar Nero, Mar Rosso, India ecc. Il viaggio di Ulisse ci fa conoscere popoli esotici (Feaci). Possiamo affermare dunque che il concetto di esotico esisteva già prima della creazione del termine che sta al centro dei nostri indagini.

L'inversione della percezione eurocentrista dell'esotico, come risulta ancora nella definizione del Micro-Robert e come viene indicato da Said, cioè che *esotico* corrisponde nell'immaginario occidentale a *orientale*, inizia già nel 1721 quando Montesquieu

fa assumere a persiani una prospettiva “orientcentrista”, cioè una percezione dell’Europa come Montesquieu stesso s’immaginava che potesse essere concepita da persone che vedevano la società e la civiltà europee da una prospettiva esterna e non per nulla “orientale”. Egli parla di “asiatique” anche se certamente era una strategia per presentare la sua critica del mondo occidentale “corrotto”, messo in confronto con il mondo “orientale” immaginario: infatti risulta un quadro occidentale-orientale. Comunque essendo questa “espèce de roman” epistolare una finta traduzione, il pubblico, oramai da 50 anni in contatto con il mondo orientale, all’inizio credeva veramente di essere giudicato dai persiani. Mentre qui le due culture, quella orientale e quella occidentale, considerate diverse ma su un livello di sviluppo alto, esisteva già un altro mondo “esotico” di tipo inferiore, che Montesquieu mette in bocca ad Usbek (lettera 44), quando descrive la visita di due francesi presso un re africano (della Guinea) e davanti ai nostri occhi si compone l’immagine stereotipata che ci è familiare grazie alla letteratura coloniale:

On les mena au roi, qui rendait la justice à ses sujets sous un arbre. Il était sur son trône, c’est-à-dire sur un morceau de bois; aussi fier que s’il eût été sur celui du Grand Mogol; il avait trois ou quatre gardes avec des piques de bois; un parasol en forme de dais le couvrait de l’ardeur du soleil; tous ses ornements et ceux de la reine, sa femme, consistaient en leur peau noire et quelques bagues⁷.

Viaggiatori in Africa riportano in Europa queste curiosità esotiche. Vediamo un passo nella descrizione di Mungo Park:

Le donne [dei mori] sono considerate in confronto con gli uomini come esseri di specie diversa, quasi come un genere animale e vengono educate a nessun altro scopo che quello di procurare piacere sensuale ai loro padroni⁸.

⁷ Charles-Louis Montesquieu: *Lettres persanes*, Paris: Garnier-Flammarion 1964, p. 80.

⁸ Mungo Park: *Vom Gambia zum Niger*, bearb., v. P. Germann, Leipzig: Brockhaus, S. “Die Frauen [der Mauren] werden im Vergleich zu den Männern als Wesen niedriger Art, gleichsam als eine Gattung von Tieren betrachtet und für keinen anderen Zweck erzogen, als für das sinnliche Vergnügen ihrer Herren zu sorgen”.

È dunque un “esotico” visto con stupore ma non positivamente, è un esotico strano, anzi brutto. L’esotico “brutto” suscita la curiosità come l’esotico “bello”. In molti romanzi di avventura e di descrizioni di viaggio c’è questa mescolanza fra esotico bello e brutto. Masturah Alatas ha messo in evidenza l’esotico “brutto” come un tratto caratteristico quando si parla degli indigeni malaysiani nei romanzi di viaggi italiani come *Nelle Foreste del Borneo* di Odoardo Beccari. E questo esotico da baraccone che attira la curiosità del pubblico europeo soprattutto nell’Ottocento e all’inizio del Novecento quando si visitano gli “Zoo humains” per ammirare la “Vénus hottentotte” (Bénédicte Postel). L’esotismo conosce anche una fase di deformazione, non umana che culmina nell’esotismo cannibalesco⁹.

Torniamo ai tempi nostri: un libro del 1983 attua un confronto culturale fra le culture esotiche, cioè non “occidentali”, e la cultura occidentale. Il titolo “Wir Eingeborenen” / “Noi indigeni” e il sottotitolo: “Zivilisierte Wilde und exotische Europäer” / selvaggi civilizzati ed europei esotici¹⁰ rendono evidente l’inversione della autopercezione degli occidentali: apparentemente ed ironicamente si rivolge contro l’atteggiamento eurocentrista dell’opinione pubblica occidentale, demolendo uno per uno gli stereotipi della superiorità morale, religiosa, tecnologica ecc. dell’occidente, offrendo simpatici paralleli come il confronto delle mutilazioni corporee nei cosiddetti popoli primitivi con quelle della “bellezza crudele” degli interventi di plastica, o i turisti africani che filmano una spiaggia di nudisti, vignetta di Markus¹¹ che orna la copertina (Fig. 1).

Questo ci richiama in memoria quei racconti di viaggiatori nei paesi esotici, soprattutto africani, che raccontano lo stupe-

⁹ Cfr. Munier, Gerald: “Der schwarze Kontinent im Comic: Kannibalen und Exotik: Europa auf dem Seelentrip nach Afrika”, in: *Das Parlament* H. 38-39 (17/12.09.1993) S. 18.

¹⁰ Karla Fohr Beck/Andreas Johannes Wiesand: *Wir Eingeborenen. Zivilisierte Wilde und exotische Europäer / Magie und Aufklärung im Kulturvergleich*, Reinbeck: Rowohlt 1983 (rororo 7764).

¹¹ Jörg Mark-Ingraban von Morgen alias Markus (* 16. Mai 1928 in Berlin).

re degli indigeni di fronte alle pelle bianca dei viaggiatori, come Mungo Park *Vom Gambia zum Niger*: “Überall wurde ich mit Neugier betrachtet, und die weiße Farbe meiner Haut erregte Schaudern”¹².

I cambiamenti nella percezione e rappresentazione dell'esotico si deducono dal confronto di che cosa era l'esotico prima nella percezione soprattutto degli europei e quale configurazione ha assunto nel percorso: i singoli contributi del quaderno danno una visione panoramica, partendo da tentativi di definizione e delimitazione dell'esotico di fronte ad altri concetti come oriente: un chiarimento sul rapporto fra esotismo e orientalismo e la recezione dell'oriente soprattutto nel mondo culturale tedesco fornisce Hans-Günther Schwarz, mentre Hans-Georg Grüning tenta una delimitazione semantica dei concetti di Europa, Mediterraneo e Oriente, dalla comunicazione letteraria a quella pubblicitaria, dalle rappresentazioni dello “zoo umano” o dall'esotico usato come mezzo pedagogico nel Pietismo (Scialdone), dall'esotico come rarità, curiosità, spettacolo all'esotico quotidiano, l'esotico fra di noi come i turchi in Germania (Reinhard Sauer). Il discorso sull'esotico include in parte quello del colonialismo e post-colonialismo. Aspetti linguistico-culturali sono trattati da Alfons Knauth nel suo contributo *L'esotismo dell'eteroglossia americana* dove l'esotismo eteroglotto viene presentato come determinato da norme ideologiche nell'ambito di un sistema colonialista ed eurocentrico e l'esotismo nella letteratura argentina (Barchiesi). Dalla teoria del scienziato cileno Francisco Valera parte l'analisi neurofenomenologica di Graciela Ricci che indaga sui cambiamenti cognitivi e linguistici dell'esotico, combinando le pratiche meditative orientali con l'approccio scientifico occidentale.

Di fronte ad una letteratura molto ricca sull'esotico, i contributi del nostro quaderno danno visioni particolari o anche apparentemente secondarie dell'esotico, nell'insieme presentano

¹² Mungo Park: *op. cit.*, p. 74: “dappertutto fu guardato con curiosità e il colore bianco della mia pelle causò brividi”.

comunque uno spettro assai vario: presentano sia alcuni esempi nella percezione e rappresentazione dell'esotico in alcuni momenti storici e in diversi campi, sia il momento odierno, risultato di un percorso di cambiamenti.

Per approfondire alcuni aspetti di questo rapporto fra orientale ed esotico, ma soprattutto per mettere in discussione il concetto di esotico nei suoi diversi contesti e per circoscriverlo in alcuni momenti della sua evoluzione, questo numero di *heteroglossia*, come di tradizione, confida nella eterogeneità non solo linguistico e culturale delle colleghe e dei colleghi della sezione linguistica del nostro dipartimento, ma anche dell'aiuto di alcuni delle/dei colleghe/i che da tempo sono legate/i al nostro quaderno e alle iniziative da noi promosse. Da quando poi il nostro dipartimento ha istituito tre scuole dottorali, di cui due nell'ambito della sezione linguistica, le iniziative come tavole rotonde/seminari/colloqui destinati ai dottorati, erano nello stesso tempo anche occasioni per la pubblicazione degli atti di tali eventi. Perciò collaborano ai quaderni anche dottori e dottorandi delle due scuole dottorali.

Questo fa sì che al carattere eteroglossico nei nostri quaderni se ne affianca uno eterogeneo, che rispecchia questa esotica composizione (sempre giudicando da vecchi parametri) delle persone che collaborano ad esso.

Vorrei ringraziare qui per il suo importante contributo in fase di elaborazione editoriale il dott. Giorgio Cipolletta.



Fig. 1. Markus/Stern.

Abstract

Masturah Alatas, *Sandokan's daughter: Emilio Salgari meets his first Malaysian reader*

Questo saggio esamina *Le Tigri di Mompracem*, il classico romanzo di avventura di Emilio Salgari nel quale l'eroe malese Sandokan fa la sua prima comparsa. Mettendo a raffronto le percezioni dell'eroe tradizionale malese con quelle dell'eroe del Risorgimento Giuseppe Garibaldi, il saggio argomenta che il romanzo non è né completamente orientalista, né completamente fantastico. Il romanzo è in parte realistico perché riesce a descrivere in modo accurato non solo l'ambiente naturale della Malaysia, ma anche la sua ibrida identità sociale e culturale. Il romanzo, concentrandosi sul conflitto morale piuttosto che culturale tra i vari personaggi, celebra l'ibridità senza problematizzarla. In quanto tale propone una critica dell'essenzialismo e fornisce un modello innovativo per ripensare le rappresentazioni letterarie delle relazioni interculturali. Il significato di un'opera come *Le Tigri di Mompracem* può essere completamente elucidato solo da una lettura malaysiana in grado di distinguere tra le differenti funzioni ed effetti del suo esotismo: esotismo come fascinazione per ciò che è nuovo e non familiare, ed esotismo come defamiliarizzazione che conduce a nuove percezioni delle realtà sociali e culturali della Malaysia.

Hans-Georg Grüning, *Europa-Mittelmeer-Orient. Wandel der Wahrnehmung der Grenzen Europas*

Che l'Europa sia cresciuta e maturata da un millenario contatto e dall'eredità delle civiltà limitrofe, soprattutto quelle dell'area mediterranea e del Vicino e Medio Oriente, è una constatazione ormai fuori di dubbio. Stupisce, però, che oggi non venga quasi più percepita o addirittura venga negata. Gli eredi odierni delle grandi civiltà del Mediterraneo e dell'Oriente, in parte per motivi politici, economici o ideologici, vengono

emarginati dalla coscienza europea occidentale, o addirittura rappresentati come mondo opposto. Il seguente contributo cerca di tracciare un percorso storico della percezione europea dell'Oriente e del Mediterraneo, in termini di inclusione/esclusione.

Bénédicte Postel, *Confins de l'exotisme? Les «zoos humains» de l'Europe et des États-Unis ou le destin tragique de celle qui donna le goût de ces exhibitions: la Vénus hottentote*

In una Francia oggi pluriethnica e pluriculturale, alcuni cittadini francesi, figli di immigrati provenienti dalle ex colonie combattono affinché il “Paese dei Diritti dell’Uomo” possa compiere un *dovere di memoria* inerente il periodo coloniale, mentre molti ricercatori di diverse discipline oppongono, a ciò che spesso diventa pentimento, una riflessione sui meccanismi che hanno portato ad uno sguardo estremo sull’Altro, l’esotico.

Nel quadro di queste ricerche, una serie di conferenze “zoo umani – memorie coloniali”, tenute all’Istituto del Mondo Arabo a Parigi nel 2001, ha permesso al fenomeno degli “Zoo Umani”, inteso come esibizione di un “Altro-esotico” che viene relegato al rango di animalità (che all’epoca era considerato un vero e proprio spettacolo popolare) di riemergere nella memoria collettiva. Da Zurigo nel 1872 a Napoli nel 1940, numerose città d’Europa e degli Stati Uniti come Barcellona, Basilea, Bruxelles, Budapest, Chicago, Dublino, Oslo, Stoccolma, Parigi, hanno avuto le loro “Esposizioni Etnografiche” o “Villaggi Neri”.

Ma questi spettacoli sono da considerare i confini dell’esotismo?

Dal momento in cui l’Altro, il diverso, diventa oggetto di curiosità e divertimento per le masse, attraverso una legittimazione di carattere scientifico, nasce il fenomeno della gerarchizzazione delle razze e prende forma un discorso razzista. La condizione di uomini rinchiusi rinforzava l’idea di ferocia agli occhi dello spettatore “bianco” che era convinto di essere l’unico detentore della civiltà. Il fenomeno degli zoo umani ha conosciuto particolarmente in Francia una vera risonanza di massa, eppure là come altrove, questi giubilei che attraevano tante persone sono stati sepolti nella memoria collettiva. Qui di seguito si evocheranno due luoghi, teatri del primo e dell’ultimo zoo umano, ben conosciuti dai Parigini. Questo articolo sarà dopo consacrato al ricordo del percorso di vita di colei che ha diffuso il piacere di queste esibizioni, a Satchwe, detta la Venere Ottentotta, esotica e oggetto di fascino fino alla sua morte.

Reinhard Sauer, *Kanakisierung und Selbst-Kanakisierung am Beispiel von Feridun Zaimoglu. Wahrnehmung und Selbst/Darstellung des Exotischen/Exoten*

L'articolo ha come tema la "kanakizzazione" e "l'auto-kanakizzazione", dall'esempio dello scrittore turco-tedesco Feridun Zaimoglu, come percezione e auto/rappresentazione dell'esotico, inteso sia come fenomeno che come persona.

Con "kanakizzazione" si intende il processo di costruzione sociale, da parte della società maggioritaria tedesca, del "kanak" come identità discriminata ed emarginata per la seconda e terza generazione degli immigrati turchi in Germania. "Auto-kanakizzazione" invece è l'adozione volontaria dello stesso termine dispregiativo e discriminatorio da parte del soggetto discriminato stesso come strategia sovversiva di autoaffermazione della propria identità e di resistenza. La percezione dell'esotico con i suoi vari aspetti più o meno stereotipati fa parte costituente della "kanakizzazione" come prassi razzista, mentre l'autorappresentazione cosciente dell'esotico, specchio della rappresentazione imposta dell'esotico, contribuisce al possibile rovesciamento dei meccanismi discriminatori come prassi sovversiva di "auto-kanakizzazione".

Lo scrittore Feridun Zaimoglu ha avuto, nella seconda metà degli anni novanta del secolo scorso, vasta risonanza mediatica con i suoi libri scritti nella cosiddetta "lingua kanak", rielaborazioni stilistiche di racconti e interviste di giovani turchi cresciuti in Germania.

Un primo aspetto esotico si basa sull'equivoco creatosi dall'autenticità, anche esotica, proclamata del testo e del linguaggio e la loro palese letterarietà. Inoltre, come la presentazione dei modi di espressione del "kanak" riprende stereotipi classici del selvaggio esotico, il racconto dell'esplorazione fa riferimento a strumenti classici della ricerca etnologica e la presentazione dei libri riprende motivi dell'immaginario esotico.

Gli aspetti esotici riportati nei testi stessi riguardano, oltre ai soliti temi come sesso, erotismo, cucina, vacanze, multiculturalismo, anche le affinità con tratti tipici tedeschi.

Un ulteriore importante aspetto esotico risulta sia dal ruolo attribuito allo scrittore che dalla messa in scena di lui stesso come "kanak", percepito più come personaggio esotico che vero scrittore. Se da una parte si mette, ciò nonostante, in dubbio la sua presunta autenticità esotica "kanak", dall'altra lo si accusa di fare solo l'esotico dando in tal modo una connotazione negativa al termine.

Hans-Günther Schwarz, *Exotismus, Orientalismus und die deutsche Orientrezeption (Esotismo, orientalismo e la ricezione dell'oriente in Germania)*

L'attuale discussione su un approccio creativo all'oriente è guidata da due concetti principali: orientalismo ed esotismo. Ambedue hanno, invece, poca rilevanza per la ricezione del concetto di Oriente in Germania; quest'ultima infatti non ha posto alcuna attenzione al discorso sull'Oriente e, del resto, non può essere concepita partendo dagli stessi criteri. Si distingue dalla ricezione dell'Oriente in Francia ed Inghilterra a causa di quel fatto di epocale importanza che fu il romanticismo. Esso trascende la comprensione sensoriale del mondo tramite lo spirito. In tal senso si identifica con la visione orientale del mondo che attribuisce un valore più alto allo spirito che ai sensi. Il carattere infinito e libero dell'arte che si innalza sopra il mondo con i suoi condizionamenti, viene dimostrato adducendo come esempi il *West-östlichen Divan* di Goethe, i racconti di *Mille e una notte*, Hegel e Novalis. La ricezione dell'Oriente in Germania enfatizza piuttosto il concetto dell'identità che quello dell'estraneità. La via particolare che la Germania ha seguito è il risultato di presupposti filosofici diversi.

Maria Paola Scialdone, *Immer nach Hause»: per una semiotica dell'(anti-) esotico nella "Wunderkammer" pietistica delle Franckesche Anstalten*

Prendendo le mosse dal noto scrittore Hermann Hesse, il saggio ricostruisce il contributo dato dal Pietismo alla ricezione e percezione dell'Oriente in Germania. In particolare si concentra sulla semiotica dell'Oriente orchestrata dalla "Wunderkammer" di Halle, raro caso di proto-raccolta museale conservatasi tuttora intatta presso le Pädagogische Anstalten fondate dall'educatore pietista Hermann Francke, ricostruendone anche la collocazione storico-culturale sullo sfondo di altre "Wunderkammer" coeve, del collezionismo degli *Exotika* fra barocco ed Età dei Lumi e dell'avventura coloniale delle enclavi tedesco-danesi a sud-est della penisola indiana, così come documentata dal primo periodico missionario tedesco «Hallesche Berichte».

Maria Amalia Barchiesi, *Pasiones y bifurcaciones del exotismo en la narrativa fantástica argentina* (Borges, Bioy Casares y Cortázar)

Un'attenta lettura dei principali saggi dedicati allo studio del fenomeno culturale dell'esotismo consente di evidenziare quelle che potremmo definire le sue caratteristiche narrative. La rappresentazione dell'esotico (sia verbale, sia iconica) racchiude un racconto stereotipato, fondato su un modello sintattico transitivo. Questa specifica trasformazione di stati narrativi del discorso esotizzante ha inoltre suscitato nell'osservatore, spettatore o lettore europeo atteggiamenti e stati di animo ben definiti, tali come la curiosità e l'ammirazione.

Sulla base di queste osservazioni, la mia analisi vuol dimostrar che la narrativa fantastica argentina, prodotta nell'ambito multiethnico e cosmopolita di Buenos Aires, nel periodo che va dalla fine degli anni Quaranta a verso la fine degli anni Cinquanta, ha saputo forgiare la matrice narrativa e passionale di un nuovo genere letterario, sovvertendo la logica e le emozioni del narcisismo europeo, alterando cioè il livello sintattico, semantico e passionale del paradigma narrativo della letteratura esotizzante di viaggio. Al riguardo la ricerca propone un'analisi di tre racconti appartenenti al periodo menzionato: "El Zahir" di Jorge Luis Borges; "El ídolo" di Adolfo Bioy Casares e "El ídolo de las cicladas" di Julio Cortázar.

K. Alfons Knauth, *L'esotismo dell'eteroglossia americana*

L'articolo studia, in una doppia angolazione europea e americana, il fenomeno dell'esotismo linguistico dell'America, dalla scoperta ai nostri giorni, nell'ambito dell'esotismo americano in genere, considerando in più il rapporto storico con l'esotismo orientale, basato sul binomio delle due Indie.

Oltre alla latinizzazione linguistica dell'America, la quale funziona secondo il principio imperialista della dominazione mediante la denominazione, si stabilisce assai presto un esotismo indigeno, euforico e cataforico, trasmesso a partire dalle relazioni degli esploratori. L'eteroglossia barbara e esotica punta a creare un *trasporto* simultaneamente poetico e pragmatico verso il Nuovo Mondo, tanto remoto nello spazio e nel tempo. La scoperta delle lingue primitive, specie da parte dei missionari, desta un entusiasmo poliglotta fra gli eruditi europei e americani e un rinnovamento dell'interesse per la *Ursprache*, la lingua originaria dell'umanità. La comunicazione cosmica, onomatopeica e zoopoetica, rispecchiata dalle lingue indigene, sarà un *leitmotiv* della letteratura latino-americana fino all'età postmoderna.

Mentre l'esotismo del periodo coloniale rappresenta soprattutto il punto di vista europeo, nel periodo postcoloniale nasce un auto-esotismo latino-americano, prima di stampo romantico conforme al modello europeo, poi di stampo realista, critico e utopico. L'auto-esotismo viene accompagnato da un esotismo rovesciato, un etero-esotismo latino-americano nei confronti dell'Europa, ora affermativo e romantico, ora critico e satirico. A partire dal modernismo, specie quello brasiliano, si sviluppa un nuovo tipo di esotismo, un esotismo esigente, tanto sul piano estetico quanto su quello politico, il quale istituisce un nuovo interletto, un originale plurilinguismo euro-afro-amerindiano, primitivo e futurista alla volta, diverso dall'esotismo esistenziale di Victor Segalen per vari rispetti.

Nel periodo postmoderno, l'esotismo latino-americano finisce per trasformarsi in un meta-tropicalismo, in cui il linguaggio, specie l'eteroglossia, assume un ruolo determinante, di natura nettamente tropologica. Le opere plurilingui di autori come Borges, Cabrera Infante, Vargas Llosa, Guimarães Rosa, Haroldo de Campos, anche di cantautori come Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rubén Blades, presentano il paradigma di un esotismo particolarmente esigente, *a geografia variabile*, capace di *trasportare* poeticamente e politicamente in tutti i sensi del mondo e del linguaggio. Tale esotismo tende a superare i divari fra l'Europa e l'America, fra Occidente e Oriente, fra il Nord e il Sud. La letteratura latino-americana contemporanea dimostra che l'eteroglossia di per sé è una delle riserve più importanti di un esotismo transculturale, esistenziale e transgressivo. Contribuisce a una notevole *mondializzazione alla rovescia*.

Graciela N. Ricci, *I cambiamenti cognitivi e linguistici dell'esotico nella pratica meditativa orientale alla luce delle scienze occidentali*

Il lavoro si propone di segnalare i cambiamenti avvenuti in Occidente nell'approccio alla pratica meditativa – un tempo ritenuta 'esotica' – da parte del mondo scientifico occidentale. Dopo alcune riflessioni introduttive sul vissuto mistico, sul rapporto tra cultura e costruzione linguistica, sulla diversa percezione del concetto di 'esotico' a partire dal paradigma della complessità e la conseguente perdita di carica semantica del termine, il lavoro si sofferma sulla neurofenomenologia: una nuova prospettiva che, applicata alla pratica meditativa, si propone come una alternativa al cognitivismo classico, e poggia su una forma di psicologia cognitiva definita "enattiva" dallo scienziato cileno Francisco Varela.

La neurofenomenologia trae origine dalla tradizione orientale, specialmente dalla filosofia buddista, ma Varela aggiunge all'impostazione orientale, aspetti complementari che appartengono alla rigurosità della scienza

secondo il protocollo di Occidente. Il nuovo metodo utilizza tre posizioni percettive: la prima, la seconda e la terza persona, e il risultato è un'interrelazione stratificata e generativa, poiché dalla pluralità del vissuto scaturiscono proprietà emergenti che non possono essere previste in anticipo. Nel lavoro si commenta anche l'importanza che hanno i neuroni mirror in questa dinamica, come pre-requisito del rapporto empatico.

Il tipo di approccio metodologico per vincoli reciproci utilizzato dalla neurofenomenologia, che ha come caratteristica l'attenzione alla dinamica tra un evento neurobiologico e un evento della sfera della coscienza-dinamica suscettibile di essere registrata scientificamente grazie alla precisione microscopica dei nuovi strumenti di misurazione-, è fortemente innovativo e porta i concetti di misticismo e di coscienza a un nuovo livello di comprensione. Tra l'altro, l'integrazione tra aree così lontane è il sintomo dell'inizio di un nuovo modo di percepire l'unicità dell'universo (ciò che la fisica studia attualmente sotto il nome di 'campo unificato').

Gianna Angelini, *Immaginario esotico tra ricerca della diversità e sua rappresentazione. Il caso della pubblicità*

Il concetto di 'esotico', essendo legato al riconoscimento di una alterità fascinosamente lontana dal nostro quotidiano vivere, appare naturalmente relativo, e naturalmente esposto a mutamenti, tanti quanti sono i mutamenti cui è esposto il concetto stesso di lontananza. L'evoluzione tecnologica, assieme al diverso significato che assume per l'uomo contemporaneo l'idea stessa di viaggio, portano anche l'interesse per la produzione testuale di carattere cosiddetto esotico ad assumere uno sguardo relativo, regolato attorno al testo particolare, nella particolare situazione comunicativa in cui è emesso/fruito. Una tale, per certi versi ovvia, considerazione, comporta la curiosità intellettuale di colmare il divario esistente tra l'evoluzione di un concetto e la sua percezione, sebbene da un punto di vista del tutto specifico.

L'idea di concentrare il proprio interesse analitico sul testo pubblicitario, nasce dal desiderio di constatare questa idea del cambiamento percettivo in un ambito comunicativo di sempre maggiore primo piano, nonché, per motivi di investimento creativo ed economico, con un carattere anticipatore nei confronti delle tendenze sociali in qualità di movimenti. In tal senso, con questo articolo, si vuole esplorare uno spaccato dell'universo pubblicitario contemporaneo, limitatamente alla sua manifestazione visiva statica, con l'intento di produrre una serie di ipotesi che, dal mondo rappresentato nel testo, riconducano al mondo immaginato da chi lo delinea. Una indagine di carattere semiotico-refenziale in prevalenza, che

spera di ottenere spunti di riflessioni diversi, primariamente di carattere sociologico.

Angelo Piepoli, *L'esotico tra romanzo per ragazzi e narrativa disegnata*
Alcuni esempi da fine Ottocento ad oggi

Il seguente intervento intende promuovere l'istanza di una "filosofia dell'esotico", in contrapposizione alle forme note di atteggiamento esotista rilevabili nel contesto delle culture occidentali. Ad una sommaria introduzione del fenomeno dell'esotismo, volta a evidenziarne alcune fondamentali manifestazioni nel corso della storia umana, segue l'analisi di una selezione mirata di opere, scelte nel *mare magnum* della produzione narrativa europea per ragazzi, con l'obiettivo di rilevare quali cambiamenti siano intercorsi, nell'arco di poco più di un secolo, negli atteggiamenti dell'Occidente verso il socioculturalmente "altro". Il discorso principale è intervallato da momenti di riflessione sul concetto di esotico e su nozioni ad esso strettamente legate, i quali forniscono una serie di coordinate utili per l'interpretazione dei testi esaminati e, in conclusione, l'inquadramento dell'auspicato "cambiamento" nello spirito posto alla base della dialettica con il "diverso".

Masturah Alatas

Sandokan's Daughter: Emilio Salgari meets his first Malaysian reader

I had never heard of Emilio Salgari until I came to live in Italy. Now, although this has never been verified, I suspect I am the only Malaysian to have read, in Italian, his first adventure novel in the Sandokan series, *Le Tigri di Mompracem* (*The Tigers of Mompracem*) (1900). I am not going to investigate in this article why Salgari's books enjoy less popularity among Italians today than they did a few generations ago, or why Salgari is not read at all in Malaysia, both oversights I consider to be a great pity. However, I would like to exploit my position as both Malaysian in origin and Italian by adoption, which I feel allows me to be entertained by the book in unique ways because of my insider knowledge of both countries.

At first it struck me as odd that Emilio Salgari, a nineteenth-century writer from Verona, would have set several of his novels in the northern part of the island of Borneo at the time when it was a British dominion. Aside from the fact that Salgari had never set foot in Borneo, or anywhere else outside Italy for that matter, what concerns would he have had with writing about British imperialist expansion when he could have written about, say, the Kingdom of Italy's creation of the Italian colony of Eritrea in 1888, for example?¹ Perhaps it is easier for us to understand why

¹ Most of my knowledge of Salgari's life is derived from Silvino Gonzato's biography of the writer. Gonzato, S., *Emilio Salgari. Demoni, amori e tragedie di un 'Capita-*

Joseph Conrad, the British writer of Polish origin and contemporary of Emilio Salgari, set his first novel, *Almayer's Folly* (1895), in Borneo, thus putting the tropical island on the British literary map. But perhaps I was asking the wrong question and my perplexity was misplaced. I knew that the privilege to write about Malaya² was not one that only members of the British Empire – colonizers and colonized alike – exclusively held. If Salgari cared enough to write about Malaya without having any real social, cultural or political reason to do so, then his motivations must have been purely personal. There must have been something about Malaya that he was particularly attracted to, and that was what I wanted to put my finger on.

Then I discovered that a Florentine botanist, Odoardo Beccari, had returned to visit Borneo in 1877, where he had previously spent the years 1865 to 1868 collecting specimens³. Beccari's second visit to Borneo took place a mere six years before serialized installments of *Le Tigri di Mompracem* made their appearance in *La Nuova Arena*, a Veronese daily. Paolo Ciampi surmises that Beccari's own writings on his findings in Borneo, published in the 1880s in a Florentine botanical journal called *Malesia*, may in fact have been Salgari's principle source of information on Borneo⁴. The works of people like Beccari and Salgari would fit into what Edward Said calls the "Orientalist" literary tradition in which a noticeable body of writings about the Orient began to emerge in Europe, a tradition which, according to Said, began in the late eighteenth century and continued and flourished in the nineteenth century. Among Salgari's contemporaries in the genre of adventure literature set in the Orient were Jules Verne, Joseph Conrad, Rudyard Kipling and Karl May. Said defines Orientalism

no' che navigò solo con la fantasia, Venezia: Neri Pozza 1995.

² The Italian word 'Malesia' does not distinguish between pre and post-independence Malaysia. Malaya, of which British Borneo was a part, is the pre-Independence (1957) name for Malaysia.

³ Beccari, O., *Nelle Foreste del Borneo*, Milano: Longanesi 1982.

⁴ Ciampi, P., *Gli occhi di Salgari. Avventure e scoperte di Odoardo Beccari, viaggiatore fiorentino*, Firenze: Polistampa 2003.

as the image of the Orient in systems of representations, including literature, constructed not necessarily as recognizably inferior and alien to the West, but always according to a hegemonic vision and in relation to categories defined by the West⁵. One of the ways in which Orientalist discourse is perceived is through a recognition of exotic depictions of the Orient or the Oriental by which a generalised, non-European Other is constructed as fascinating and different. The exotic as a way of describing fascination for the strange, unusual, and foreign includes both attraction and repulsion, marvel and disgust.

At a distance of more than a hundred years, we cannot help but revisit *Le Tigri di Mompracem* through the analytical framework of historicism. Salgari's writing in the socio-historical context of a newly unified Kingdom of Italy – a land which had, in its past, known foreign invasion by the Arabs, Spanish, French and Austrians – helped me better appreciate the rebel rousing, resistance theme in his novel – local populations reacting against foreign invaders – and the many allusions in it to military and political leader of the Risorgimento, Giuseppe Garibaldi himself, embodied in the figure of Sandokan, the hero of *Le Tigri di Mompracem*. But is Salgari's exoticism always necessarily Orientalist? To answer this question we really need to look at how exoticism is represented in the novel.

Sandokan is a dethroned nobleman from Muluder who has little hope of regaining power since his family has been massacred by the British and hence his lineage has been extinguished. In exile on the island of Mompracem, Sandokan leads the native residents in military campaigns against the British in order to regain territory and avenge his family, garnering support from the weak and downtrodden and earning his name as the ferocious Tiger of Malaysia. When Sandokan hears about the orphan Lady Marianna – whom we are told had an Italian mother and an English father, and who resides on the island of Labuan, a British

⁵ Said, E., *Orientalism*, New York: Vintage 1978.

stronghold from where operations against piracy are conducted – Sandokan is completely mesmerised by the very idea of her. He manages to gain entry to her residence under the pretext of being a Malay prince who was wounded by Sandokan's rebels, and not only confess his love to Marianna, who had nursed him, but also reveal his true identity to her. Marianna immediately requites his love and his new mission now is to possess her at all costs, declaring that for her he would abandon his vengeance against her uncle, Sir James Guillonk, and even become English⁶. But while Sandokan may be willing to lay down arms, his adversaries are not and what was once Sandokan's battle for usurped power now becomes the battle for Marianna. What makes the book a page turner, and as much an adventure for the reader as it is for Sandokan and his allies, is the desire to know if, with the help of his loyal Portuguese friend, Yanez, the Malay pirates and Indian soldiers, Sandokan will be able to overcome all obstacles and marry Marianna, the Pearl of Labuan.

At this point, a legitimate question for this Malaysian-Italian reader to ask is: what is Sandokan? A Malay hero or an Italian hero? Salgari's portrait of Sandokan bears striking similarities to British historian Harry Hearder's portrait of Garibaldi. For Hearder, Garibaldi's "combination of tenderness of heart, total sincerity and honesty, and exceptional physical courage gave him the kind of personal magnetism which made women of all classes love him, and men of all classes follow him in circumstances of acute danger"⁷. There are also paintings which make the correlation between Sandokan and Garibaldi (see Figs. 1 and 2).

What is curious about these paintings is their title: Garibaldi as Sandokan, and not Sandokan as Garibaldi. Here we see a kind of postmodern twist of reality imitating art rather than art

⁶ Salgari, E., *Le Tigri di Mompracem*, Bologna: Malipiero 1996, p.67. All references are to this edition. Henceforth, page references and brief quotes in translation will be included parenthetically in the main body of the text. Longer translations will appear in the notes. All translations are mine.

⁷ Hearder, H., *Italy: A Short History*, Cambridge: Cambridge University Press 1990, p.188.

imitating reality. The real hero Garibaldi, who chronologically precedes the fictional hero Sandokan, is reinterpreted and reinvented after his death in 1882 as Sandokan, and not the other way around, that is, Sandokan who is represented as Garibaldi. It is to be expected that Italian writers and artists after the unification of Italy would draw their inspiration from Garibaldi in their imaginary creations of heroes⁸. But who do we recognise more in the images? Garibaldi in the guise of Sandokan, or Sandokan in the guise of Garibaldi? It is difficult to tell because of the dense hybridity of the images and hybridity, as Nederveen Pieterse says, is “a journey into the riddles of recognition”⁹. But the captions to the images lead us in an attempt to fix their ambiguous, multiple meanings.

In the case of *Le Tigri di Mompracem*, however, precisely because written texts are not iconic signs the way images are, one has to draw a distinction between the story and the illustrations to the story. For example, Garibaldi does not immediately spring to mind when one looks at the illustration of Sandokan in Fig. 3. But the same cannot be said of the narrative in which it is easier to perceive traces of Garibaldi, albeit a de-Italianised Garibaldi, in the character of Sandokan.

Sandokan is portrayed as an exotic character, but his exoticism is ambiguous because it is hybrid. He is described as being tall and muscular and slightly younger than Yanez, whom we are told is about 33 or 34. His eyes are black, like his long hair and beard, and his skin colour is slightly tanned (p.10). He resembles more a man of South Asian, Middle Eastern or even Mediterranean stock rather than of Southeast Asian stock whose men are normally not tall and have scarce facial hair. His military attire consists of a red, velvet tunic, azure silk trousers and red, leather boots. His headgear is a turban which has a diamond in the centre, and he

⁸ Calabrese, O., *Garibaldi fra Ivanhoe e Sandokan*, Milano: Electa, 1982.

⁹ Pieterse, N., “Hybridity, So what? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition” in *Theory, Culture and Society*, Vol.18 (2-3), London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage, 2001, pp.219-245.

is armed with an Indian rifle and a kriss, the wavy-bladed Malay dagger (p. 15). One can draw clear associations of the red tunic or “casacca rossa” to Garibaldi’s *camicia rossa*, the trademark red shirt that Garibaldi and his freedom fighters wore¹⁰. While I tend to agree with Omar Calabrese that we can never know for sure if Garibaldi was the model for Sandokan because we do not have any archival evidence to support our claims, it is legitimate to affirm that Sandokan is Garibaldi because the influences of one’s cultural milieu on creativity are stronger than even Salgari himself may have realised¹¹.

What religion is Sandokan? It is not clearly stated and it cannot be clearly deduced from his name, but it is definitely implied that he is Muslim. Sandokan swears “maledizione di Allah” (“Goddamn it”) (p. 140) when he finds the windows to Mariana’s villa barred, thus making his access to her more difficult. It is also unlikely that his Malay pirates, whom are told are “tutti maomettani” (all Muhammadans) (p. 17) would follow and revere Sandokan as their leader if he was not a Muslim. While it is true that Malays are Muslim – Muslim traders and missionaries of Arab and Indian origin brought Islam to the Southeast Asian archipelago around the end of the 13th century – not all Muslims in Southeast Asia are Malay. In fact, Sandokan tells us that he is not Malay because he cannot tolerate the smell of *belacian* (shrimp paste) (p. 92). (Still, I will continue to refer to him as Malay because the Malays in the novel consider him as such). Sandokan’s accessories (the Indian rifle, the turban) associate him to Malaysia’s Indianized past before it was Islamicised. Here, Salgari has succeeded in capturing the complex, hybrid, syncretic nature of Malaysian identity while suggesting, by being

¹⁰ Ann Lawson Lucas, instead, correlates Sandokan’s red flag to a real historical figure, Sharif Osman, a half-Arab pirate who had the same flag, thus suggesting that Sharif Osman – sworn enemy of the Rajah Muda of Brunei who was a friend and ally of James Brooke, the British Rajah of Sarawak – may have been Salgari’s model for Sandokan. Lucas, A. L., “Sandokan, la tigre di Allah”. Introduction to *Emilio Salgari: Romanzi di giungla e di mare*, Torino, Einaudi, 2001, p. xxii.

¹¹ Calabrese, O., *op. cit.*, p. 80.

vague about Sandokan's own identity, that it is futile to search for the origins of one's identity just as it would be futile to continuously harp on the Austrian, French, Arab and Spanish origins of many Italians. Sandokan, who is Muslim but not Malay and looks Arab or Indian, is simply "La Tigre della Malesia" (The Tiger of Malaysia). However, though it is implied that Sandokan is Muslim, he is certainly not portrayed as an observant one. He drinks whisky, blood (p. 66) and he eats babirusa, a kind pig-deer (p. 91), all of which are *haram* – forbidden – for Muslims. We never see him praying, he does not marry Marianna in a Muslim ceremony and Muslim men are not supposed to climb into women's bedroom windows. In fact, Sandokan's religion, like the religion of the other characters in *Le Tigri di Mompracem*, is completely downplayed. Like Garibaldi who was secular, Sandokan is likewise portrayed.

What moral code does Sandokan adhere to? We hear about his ruthlessness, but we never actually see him commit any atrocities. Sergeant Willis, who was unfortunate enough to cross paths with Sandokan in the jungle while the latter was fleeing from British soldiers says, after Sandokan spares his life: "vi credevo un miserabile assassino, ma vedo che tutti s'ingannano" (p. 81)¹². Sandokan stops himself also from killing his worst enemy and greatest obstacle to Marianna, Lord James, because he is her uncle: "egli per me è sacro" ("he is sacred to me") (p. 284). The only time we see Sandokan kill is to save Marianna's life (p. 209). He does not hate the "la razza bianca" ("the white race") simply because they are of a different 'race' but because he has suffered injustice by them. And of course he is able to distinguish between good white men, like Yanez, and bad white men like Lord James.

How is Sandokan perceived by the other characters in the novel? They do not openly judge him on race or culture but on virtue. We do not hear Marianna's uncle say to her 'Do not marry Sandokan because he is Muslim.' Sandokan is feared because he

¹² "I thought you were a merciless murderer, but I see we were all mistaken".

is ferocious and not because he is not European. The proof of this is that when he assumes the false identity of a Malay prince in Lord James' villa, he is given royal treatment by Marianna, her uncle and their staff. Sandokan, too, does not take advantage of the situation by killing his enemies. The only character who does not seem to care if Sandokan is good or bad and is Marianna, the only female protagonist in the novel: "Re o bandito io vi amerò ugualmente" (p. 68)¹³. Even though she tells Sandokan that "mio zio non acconsentirà mai a imparentarsi colla Tigre della Malesia" (p. 143) she is very determined to become Sandokan's bride¹⁴.

At the end of this appraisal of Sandokan's portrait, I must conclude that in Sandokan's hybrid and exotic character, we see an attempt to construct a Malay hero through very Italian eyes. Sandokan is very different from Hang Tuah, the traditional Malay hero. In the legend set in fifteenth-century Malacca before it fell to the Portuguese, Hang Tuah, a laksamana (court admiral), is falsely accused by one of his jealous rivals of adultery with one of the courtesans of the reigning Sultan Mansur Shah. When the Sultan comes to hear of this, he orders Hang Tuah killed without verifying the truth of the accusation. Hang Tuah's life, however, is spared by his appointed executioner, the Bendahara (court treasurer and advisor). When Hang Jebat, one of Hang Tuah's close friends and fellow warrior, hears about the injustice that has befallen his friend Hang Tuah, he revolts against the Sultan in a grand display of loyalty to his dear friend. The Sultan, who has great difficulty suppressing Hang Jebat's rebellion, then learns of Hang Tuah's innocence and regrets having ordered to put him to death because he knows that Hang Tuah is the only one who can challenge Hang Jebat. The Bendahara then reveals to the Sultan

¹³ "King or bandit I will love you all the same".

¹⁴ "My uncle will never allow the Tiger of Malaysia to become a family relation".

that Hang Tuah is still alive. Hang Tuah is immediately pardoned and the Sultan asks him to kill Hang Jebat, which he does¹⁵.

Now the Bendahara shows disloyalty, first to the King by not carrying out orders to kill Hang Tuah, and then to Hang Jebat by turning his best friend Hang Tuah against him. Hang Tuah, too, betrays his loyal friend, Hang Jebat. But the question is why is Hang Tuah revered as a hero in Malay culture when, as Syed Hussein Alatas writes, "every Malaysian schoolchild knows that Hang Tuah did not fight for the truth owing to his blind loyalty to a tyrannical king" and not Hang Jebat who stands for truth, justice and loyalty?¹⁶ As we can see, Sandokan has nothing in common with popular conceptions of the Malay hero and not just because Sandokan has no tyrannical king to be loyal to because he is a dethroned nobleman himself. What makes him different from perceptions of the traditional Malay hero is that he is neither blindly loyal nor tyrannical, nor does he expect blind loyalty from his subjects. However, Italianised as Sandokan may be, like any great literary text which is rich in contradictions, the exoticism of *Le tigri di Mompracem* is not exclusively Orientalist (in Said's sense) because:

- English culture is also expressed in exotic terms: "La cucina inglese rappresentata da enormi beefsteaks e da colossali puddings" (p. 65)¹⁷.
- The exotic woman in the story is not a willowy, sensuous, beautiful Malay woman but a beautiful, half-English half-Italian blonde woman. It is not an Italian or European man who describes her in exotic terms but an Oriental man, Sandokan himself: "capelli lunghi, più biondi dell'oro, più sottili della seta" (p. 106)¹⁸.

¹⁵ In the Malay annals, it was another friend and warrior, Hang Kasturi, who fought with Hang Tuah. Here, I am sticking to the more popular, Hikayat version in which the clash is between Hang Tuah and Hang Jebat.

¹⁶ Alatas, S.H., *Intellectuals in Developing Societies*, London: Frank Cass 1977, p. 18.

¹⁷ "English cooking represented by enormous beefsteaks and colossal puddings".

¹⁸ "Long hair blonder than gold and finer than silk".

- It is not cultural differences between Sandokan and the British that are emphasised but moral differences. And Sandokan is shown to have more moral integrity than the British. Lord James Guillonk, who would rather have Marianna, his own niece, killed than her become Sandokan's bride, orders her execution. "Ammazza lady Marianna! Te lo comando!" (p. 209)¹⁹. Sandokan circumvents Marianna's death by killing John just before he is about to shoot Marianna.
- It is not only the European who has a fascination for oriental goods to bring back to the metropolitan centre and adorn the walls of European homes, the domestic space for Imperialist wealth and spectacle. Sandokan's, himself, partakes in that spectacle. He says to Marianna: "Se vorrai essere immensamente ricca io andrò a saccheggiare i templi dell'India e della Birmania per copirti di diamanti e di oro" (p. 69)²⁰.

To invoke George P. Landow's criticism of Edward Said's *Orientalism*, we cannot assume that exoticization, like Orientalism, is something that only the West does to the East and is not something that all societies do to one another²¹. In fact, what is to stop us from saying that the following description from *The Travels of Ibn Battuta* is not exotic in an Orientalist way? Ibn Battuta, a Muslim of North African origin, is describing Meccan society which, though not his own, is part of the Ottoman Empire:

The Meccans are very elegant and clean in their dress, and most of them wear white garments, which you always see fresh and snowy. They use a great deal of perfume and kohl and make free use of toothpicks of green arak-wood. The Meccan women are extraordinarily beautiful and very pious and modest. They too make great use of perfumes to such a degree that they will spend the night hungry in order to buy perfumes with the price of their

¹⁹ "Kill Lady Marianna! That's an order!"

²⁰ "If you want to be immensely rich, I will pillage the temples of India and Burma, and shower you with diamonds and gold".

²¹ Landow, G.P., *Political Discourse – Theories of Colonialism and Post-Colonialism*, <http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/poldiscourse/said/orient14.html> Accessed 29 January 2008.

food. They visit the mosque every Thursday night, wearing their finest apparel; and the whole sanctuary is saturated with the smell of their perfume. When one of these women goes away the odour of the perfume clings to the place after she has gone²².

Even though Sandokan is a fictional Oriental character invented by an Italian writer and Ibn Battuta is a real Oriental travel writer, there is surprisingly very little difference in the fervour with which Ibn Battuta and Sandokan both express their admiration for foreign women. Sandokan's taste for the treasures of Indian and Burmese temples, like the Meccan women's obsession with perfume, are also expressed in terms that can be considered Orientalist because their emotions reflect Imperialist desire for exotic, Oriental goods.

On the other hand, one could just as well argue that *Le Tigri di Mompracem* is Orientalist because:

- The Malays are represented as being disloyal, both to Sandokan (he is betrayed by one of his pirates, Ragno di Mare) and to the prophet of Islam. "Ad un cenno di Sandokan non avrebbero esitato a saccheggiare il sepolcro di Maometto" (p. 17)²³.
- No Malay nobleman would abandon the struggle for land and honour and become English for a woman, let alone for a white, *kafir* (non-believer) woman.
- Islam is Europeanised in the story. Sandokan is a European caricature of a Muslim hero.
- Malay culture and history are not taken seriously. Sandokan is not a Malay name and Mompracem is not a real place.
- Malays are described as being "vigorosi e agili come le scimmie" (vigorous and agile like monkeys) (p. 16)²⁴.

²² Gibb, H.A.R. (tr. and ed), *Selections from the Travels of Ibn Battuta*, London: Broadway House 1929, pp. 74-77.

²³ "At the first go-ahead from Sandokan, they would not have hesitated to desecrate the tomb of Muhammad".

²⁴ For other descriptions of the Malays, please see Beccari, *op. cit.*, and the chapter "British image of the Malays in the late 19th century and 20th century" in Syed Hussein

- Only a nobleman is fit to marry Marianna. It does not count that Marianna says to Sandokan “Re o bandito vi amerò ugualmente” because she already knows that he is a dethroned nobleman who is cavalier and good at heart. If racial and cultural differences are downplayed in the novel, class differences are not.

Some of the above claims, however, do not take into account that Malay history and classical literature are ridden with stories of betrayal, and that class is as important for Malay culture as it is for Western culture²⁵. Nor do they apply a scale of values when it comes to Sandokan’s morals. What does it matter if he drinks whisky, falls in love with a *kafir* woman and has no obsession with what is *haram* or not, when he follows a strict moral code for what concerns killing and human life? Finally, in any analysis of racist language in a literary text, it is essential to separate the voice of the omniscient narrator from the voice of the characters. If Salgari characterises people by getting them to speak for themselves, then it has to be noted that none of the characters speak of each other in terms that can be considered culturally or racially derogatory. The person the omniscient narrator refers to as a “brutto Negro” (“ugly Negro”), Sandokan calls a “schiavo maladetto” (“damned slave”) (p. 25) in direct speech. Any critical reading of Orientalism or racism in *Le Tigri di Mompracem*, therefore, has to take into account the dialectical tensions and contradictions between the polyphonic voices within the text²⁶.

Alatas’ *The Myth of the Lazy Native*, London, Frank Cass, 1977, pp. 43-51. But to what can we attribute this peculiar way of describing people? It was conventional for many nineteenth and early twentieth century British writers to adopt a taxonomic style in their descriptions of people because they were influenced by Social Darwinism and positivism. Not only were people classified like animals, they were also described like animals. In an age obsessed by measuring and studying apes to compare them with humans (see Beccari), it was believed that there was a biological basis for cultural differences.

²⁵ See, for example, the texts of classical Malay literature such as the *Hikayat Hang Tuah* (*The epic tale of Hang Tuah*) or the *Sejarah Melayu* (*Malay annals*).

²⁶ Bakhtin, M., *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981.

What, then, is the function of exoticism in *Le Tigri di Mompracem* if the focus in the novel is more on class and moral rather than cultural differences? The issue for me is no longer why, if at all, Salgari disguised an Italian hero as a foreigner, or why he set the story in Borneo because, as I stated earlier, no writer needs the pretext of belonging to a country to write about that country. At the same time, writers do not choose their subjects on a whim or in a vacuum. They write about things they have either experienced directly, heard or read about, and are profoundly intrigued by. Writers are conditioned in their narrative choices also by the tastes of their public. Salgari's novels, as Luisa Villa and Richard Ambrosini argue, are melodramatic because melodrama was still extremely popular in late nineteenth-century Italy despite the advent of literary realism²⁷. This would make of Salgari's exoticism a mere aesthetic, decorative prop that, while being subordinate to the moral dilemmas that are to be resolved on stage, helps create identification on a symbolic level. It is more interesting to read about conflicts in a foreign land when one is in a newly unified and relatively peaceful Italy. We could, of course, wonder why Salgari did not write a good melodrama about cultural conflict in which tensions revolve around, say, Lord James Guil-lonk not wanting Marianna to marry Sandokan because he eats durian²⁸. And this would be the kind of story that also Malay-

²⁷ Villa, L., "La Tigre della Malesia (Emilio Salgari, 1883-84)", in *Il Romanzo: temi, Luoghi, Eroi*, Vol. 4, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003, p. 330. Ambrosini, R., "Emilio Salgari e la 'grande' tradizione del romanzo d'avventura inglese" in *Emilio Salgari e la grande tradizione del romanzo d'avventura*, ed. Luisa Villa, Genova, ECIG, 2007, p. 12.

²⁸ The durian fruit is shaped like a large melon and its thick husk is covered with spiky thorns. It can be as heavy as a newborn child. It can kill you if you are hapless enough to be standing under a durian tree and one falls on your head. A delicacy, also because of its assumed aphrodisiacal properties, the durian can become a source of conflict when durian-lovers try to steal the fruit from other people's trees. The Europeans have a particular aversion to this fruit because of what they find to be its repellent odour. Anthony Burgess described it as "eating sweet raspberry blancmange in the lavatory". Burgess, A., *The Long Day Wanes: A Malayan Trilogy*, London: Norton and Company 1956, p. 68. Kit Lee writes that a sign that Europeans have completely assimilated into Malaysian culture is when they begin to love durian. Lee, K., *Adoit*,

sians would be interested in. But rather than try to speculate on the functions and effects of exoticism as perceived by the Italian consumer of Salgari's novels what, instead, does Salgari's exoticism mean to me?²⁹

I, personally, am not bothered by the lack of verisimilitude in *Le Tigri di Mompracem*. Many Salgari scholars carry out fascinating and useful research that tries to trace elements in Salgari's novels to his life and his sources of information on Borneo. I recognise the value of biographical criticism and literary historiography of this kind. But I do not need to know who the real model for Sandokan was or which real place Mompracem alludes to. I am more interested to establish where the symbolic meaning we ascribe to the novel comes from rather than draw connections between history and fiction, which are sometimes just happy coincidences. It is not necessary for me to know if Sandokan and Mompracem refer to a real person and a real place. Never mind that there are no tigers in Borneo (tigers are found in peninsula Malaysia, not in Borneo). Salgari is not obliged to tell the truth about Malaysia because *Le Tigri di Mompracem* is an adventure novel, not a historical novel. Writers like Salgari have to be faithful to the truth of what they have imagined, not to the truth of what is real.

Yet, there are other markers in the novel which immediately tell me that it is about Malaysia. Salgari has captured something real about Malaysian identity. Labuan, for example, is a real place. Durians and belacian are things I have eaten, and krisses, rotangs, orang utans and babirusas are all things that I have touched. I have gone down a river in a prahu and Salgari describes the jungle exactly as I myself have experienced it (and this would seem to confirm Ciampi's theory about Beccari having been a source of information for Salgari). Malaysians *are* a

Singapore: Times Publishing 1989, p. 45

²⁹ Nevertheless, I believe that conducting response research into how Salgari's readers felt, for example, about the intercultural marriage between Sandokan and Marianna would be of extreme interest and importance.

hybrid people, the result, in part, of immigration from China and India during colonial times. Malaysian society is multilingual and multiethnic, and is made up of Malays, Chinese, Indians, Arabs, Eurasians, Dyaks and more, the same kind of mix that Salgari populated his novel with. Malaysia was Indianised, Islamicised and Colonised, not just by the British but before them the Portuguese. Why else would Yanez have ambiguous feelings for the British and be on Sandokan's side? There were conflicts between the various tribal groups, pirates and the British in Sabah and Sarawak, rebellions which sometimes dragged on for years. And Salgari used the right Malay word for pirate – *lanun* – just as he got the word for fruit – *buah* – right. But when I read that Yanez and Sandokan quenched their thirst in the jungle “col succo di alcuni bua mamplam” (“with the juice of some buah mamplam”) (p.167), I paused and imagined myself asking every single Malay-speaking friend of mine if I have ever eaten bua mamplam: *Apa itu buah mamplam? Saya pernah makan, tak, buah itu?* It did not matter to me that I did not know what bua mamplam was, and have probably never eaten a bua mamplam in my life. It did not matter to me that there is no glossary in the book to help the clueless reader, who nevertheless derives pleasure from the phrase not from understanding what the words actually refer to, but from the surprising hybrid confluence of incongruous Italian and Malay sounds that has the effect of accentuating the properties of the two languages, giving the impression that the writer is at home in both. What mattered to me was that Salgari was able to plant the seed of doubt in me about my own knowledge of Malaysian fruits. How do I know, with the hundreds of variety of fruit that are to be found in the second largest rainforest in the world, that bua mamplam does not exist and is waiting to be discovered? This kind of exoticism, which is not fascination for the unfamiliar or the consumption of the inscrutable, is closer to Viktor Shklovsky's concept of *ostranenie* or art as defamiliarization, a making strange of what is already familiar that

leads to a renewal of perception³⁰. Why I believe this concept of exoticisation as defamiliarisation is useful for Salgarian criticism is because it rescues the Salgarian opus from the label of fantastic and makes him a bit more of a realist. Salgari may not have been concerned to represent Borneo authentically, but in many ways he inadvertently ended up doing so.

Le Tigri di Mompracem, therefore, inspires us to ask the question ‘What is Malaysianness?’ If Salgari was so impressed by the things he had discovered about Malaysia enough to write about them, and these (mis)representations were able to meet my own expectations of what to find in a book set in Malaysia despite him never having been there, then there must be such a thing as Malaysian-ness. What I find to be not very Malaysian, instead, is the uncomplicated ease with which characters in *Le Tigri di Mompracem* identify and negotiate their own cultural affiliations. Sandokan vacillates from wanting to destroy the English to becoming English. Yanez, the Portuguese, can easily pass for the English nephew of Lord Guillonk. Marianna, who will always be Lord James’ English niece, becomes overnight the Queen of Mompracem. But it is precisely in Salgari’s vision of cultural crossover that I see a model for rethinking literary representations of intercultural relationships. Can we imagine, today, a contemporary novel with a multicultural cast in which the cultural identities of the characters are not problematised? Can we imagine a love story between a Muslim man and a Christian woman in which their different religious identities are not in some way justified or accounted for in story? In which there is no talk even of conversion? There are many examples of Italian migrant writing or Asian British writing – think for example of the anthology *Amori Bicolori* (2008) or Nadeem Aslam’s *Maps for lost lovers* (2004) – which are also about cultural conflict resolution. But the cultural conflict is always integral to the plot in ways that are completely absent from *Le Tigri di Mompracem*.

³⁰ Jameson, F., *The Prison House of Language*, Princeton: Princeton University Press 1972, pp. 51-2.

To elaborate on this point, let us try to imagine that Marianna did not die of cholera as we discover in *I Pirati della Malesia*, the sequel to *Le Tigri di Mompracem*, and that she and Sandokan had a daughter whose picture is shown in Fig. 4. This girl is strikingly beautiful. She is exotic, not in the same way that Marianna is exotic for Sandokan, but more as a construct of the globalised, cinematic Western gaze. She resembles actresses who play the part of exotic Asian women in Hollywood films about Southeast Asia. Unlike the Garibaldi images (Figs. 1 and 2) which are both hybrid and essentialist because we are told that they are morphs of Garibaldi and Sandokan, (Fig. 4) is an example of how “strategic essentialism” can be contra hybridity³¹.

The book title tells us that the girl is supposed to be representative of Malaysians. But if Malaysians are made up of Malays, Chinese, Indians, Arabs, Eurasians, Dyaks, Ibans etc, then why does this girl look more Malay than anything else? It is to be expected – since the Malays constitute the majority of the Malaysian population – that a Malay-looking person should be on the cover of a book titled *Malaysians*. It would have been problematic to put a Chinese or an Indian face on a book titled ‘Malaysians’. They would be better off adorning the covers of books called ‘Chinese’ and ‘Indians’. But the truth of the matter is that this girl is not even Malay. She is Eurasian. She is of Iban (a tribe from Borneo) and English parentage and her name is Rachel Ann Ward. This information is provided in small print on the inside flap of the book’s jacket cover.

Fifteen-year-old Rachel Ann Ward is the perfect cover girl because she does not match popular conceptions of what it means to look English. One cannot have an English-looking face representing post-colonial Malaysia. However, in Rachel’s image my trained eye also sees the repressed conviction lurking in the

³¹ Gayatri Spivak used the concept to mean “strategic use of positivist essentialism in a scrupulously visible political interest”. Spivak, G., *In Other Worlds*, London: Routledge 1988, p. 205.

Malaysian unconscious that *mixed models are better looking than Malay models because English blood makes the Malay woman more beautiful* (my italics). This explains why Zainuddin Maidin, Malaysia's former Information Minister, called for the reduction of Eurasian-looking models in the Malaysian media.³² It does not matter that Rachel is Eurasian. What counts is that she doesn't immediately look it. All Rachel has to be is a beautiful, Malay/sian girl.

Thus, hybrid forms first have to be recognized as such in order to be effective critiques of essentialism. The recognition of the individual components that make up hybrid forms is made more difficult when images like Rachel Ann Ward's are masked by discourses of myths of multiculturalism reflective of Malay hegemonic power. One wonders why, for example, a book cover bearing images of men and women representing the different ethnicities in Malaysia was not imagined to be seductive, just as Fig.3 is seductive in its own way. We cannot entrust Salgari with the responsibility of providing solutions to the many problems currently surrounding intercultural relations in Malaysia today. But it is quite amazing that *Le Tigri di Mompracem* stimulates us to talk about them, and provides us with a model for critiquing the kind of negative strategic essentialism characterising Malaysian society today.

In conclusion Sandokan is, for me, the first Italian-Malay hero in Italian literature (and also Malay literature, for that matter). And I like him because he seems to have no religious or cultural complexes. The Sandokan-Marianna couple is the first mixed-marriage in Italian literature between a Malay man and an English-Italian woman. And Salgari allows me to revisit and rediscover Malaysia in nostalgic and surprising ways from my home in Macerata. But perhaps Salgari's greatest legacy lies in the challenges he presents for the new historicism and cultural

³² See newspaper article "Move seen as giving others a chance" in *The Star* (Malaysia), 7 February 2007, p. 4.

studies. How far does *Le Tigri di Mompracem* as a late 19th century exotic and hybrid text offer a critique of the hegemonic discourses of its time, such as Orientalism, and how does it contain its own subversive discourses? We should not expect *Le Tigri di Mompracem* to be an Orientalist treatise just because discourses of Imperialism and Orientalism were dominant in Salgari's time. Salgari has taught us that the greatest adventure of all is to always look for exceptions to the rule. And the greatest relief to find them.

Works cited

- Alatas, S.H., *Intellectuals in Developing Societies*, London: Frank Cass 1977.
- Alatas, S.H., *The Myth of the Lazy Native*, London: Frank Cass 1977.
- Ambrosini, R., "Emilio Salgari e la 'grande' tradizione del romanzo d'avventura inglese" in *Emilio Salgari e la grande tradizione del romanzo d'avventura*, ed. Luisa Villa, Genova, ECIG, 2007.
- Bakhtin, M., *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press 1981.
- Beccari, O., *Nelle Foreste del Borneo*, Milano: Longanesi 1982.
- Burgess, A., *The Long Day Wanes: A Malayan Trilogy*, London: Norton and Company 1956.
- Calabrese, O., *Garibaldi fra Ivanhoe e Sandokan*, Milano: Electa, 1982.
- Ciampi, P., *Gli occhi di Salgari. Avventure e scoperte di Odoardo Beccari, viaggiatore fiorentino*, Firenze: Polistampa 2003.
- Gibb, H.A.R., (tr. and ed), *Selections from the Travels of Ibn Battuta*, London: Broadway House 1929.
- Gonzato, S., *Emilio Salgari. Démoni, amori e tragedie di un 'Capitano' che navigò solo con la fantasia*, Venezia: Neri Pozza 1995.
- Hashim-Doyle, H., *Malaysians*, Kuala Lumpur: Sympress 2007.
- Header, H., *Italy: A Short History*, Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- Jameson, F., *The Prison House of Language*, Princeton: Princeton University Press 1972.

- Landow, G. P., *Political Discourse – Theories of Colonialism and Post-Colonialism*, <http://www.scholars.nus.edu.sg/landow/post/poldiscourse/said/orient14.html>. Accessed 29 January 2008.
- Lawson Lucas, A., “Sandokan, la tigre di Allah”. Introduction to *Emilio Salgari: Romanzi di giungla e di mare*, Torino: Einaudi 2001.
- Lee, K., *Adoi!*, Singapore: Times Publishing 1989.
- Pieterse, N., “Hybridity, So what? The Anti-hybridity Backlash and the Riddles of Recognition” in *Theory, Culture and Society*, Vol. 18 (2-3), London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage, 2001.
- Said, E., *Orientalism*, New York: Vantage 1978.
- Salgari, E., *Le Tigri di Mompracem*, Bologna: Malipiero 1996.
- Spivak, G., *In Other Worlds*, London: Routledge 1988.
- The Star Newspaper (Malaysia)., “Move seen as giving others a chance”, 07 February 2007.
- Villa, L., “La Tigre della Malesia (Emilio Salgari, 1883-84)” in *Il Romanzo: temi, Luoghi, Eroi*, Vol. 4, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003.



Fig. 1. 'Garibaldi come Sandokan'. Date and author unknown. Buenos Aires, Museo de Anita. <http://www.garibaldi200.it/iconografia.asp?cat=4> Accessed 02 June 2008.



Fig. 2. 'Garibaldi come Sandokan', by G. Gallino. Date unknown. Private collection. <http://www.garibaldi200.it/iconografia.asp?cat=2&pag=2> Accessed 02 June 2008.

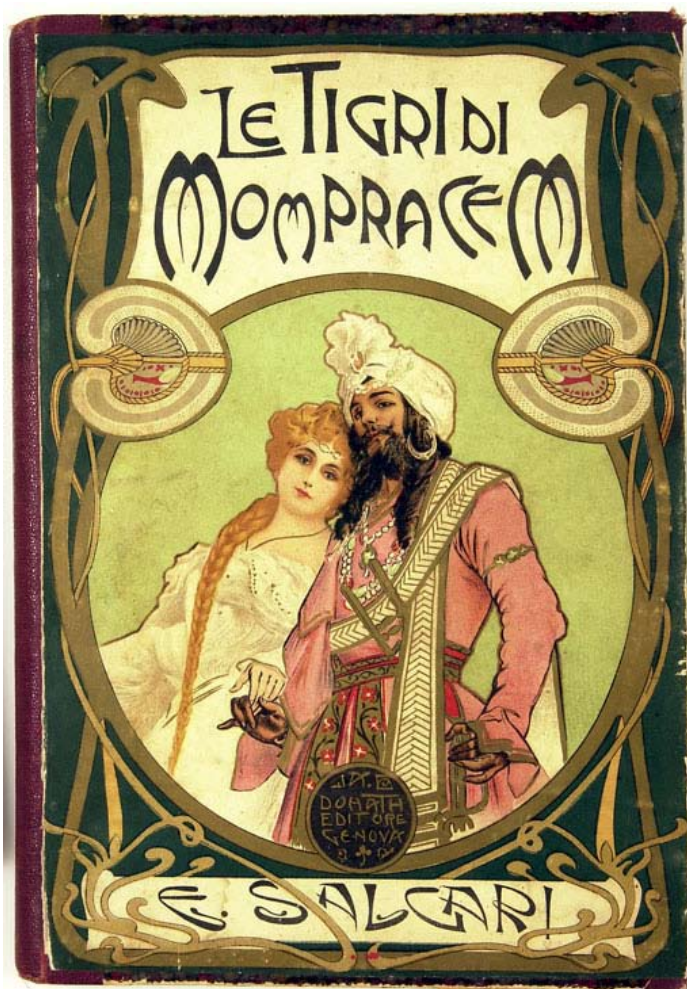


Fig. 3. 'Cover to 1906 Donath edition of *Le Tigri di Mompracem*. Illustration by Alberto della Valle and Pipein Gamba. http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=libri&scheda=slagari_tigri. Accessed 02 June 2008.

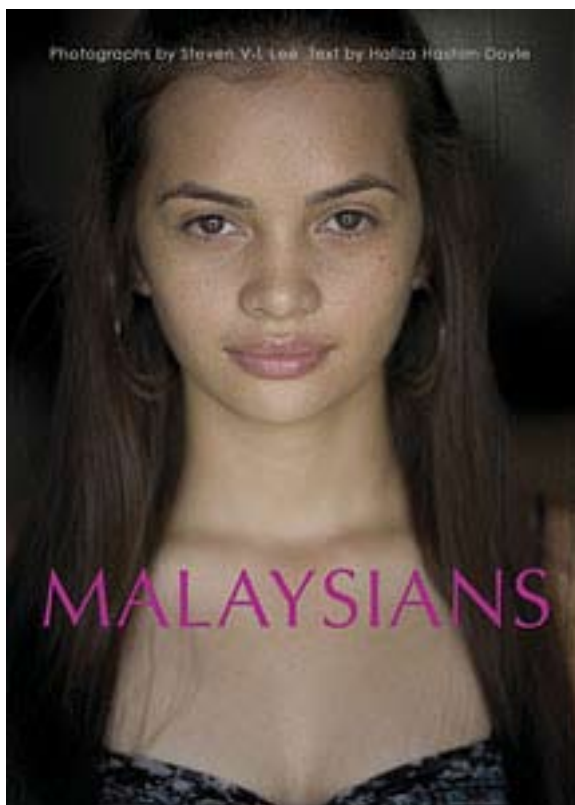


Fig. 4. Cover of the coffee table book by Hashim-Doyle, H., *Malaysians*, Kuala Lumpur: Sympress 2007. Photo by Steven V-L. Lee.

Hans-Georg Grüning

Europa-Mittelmeer-Orient. Wandel der Wahrnehmung der Grenzen Europas

L'Europe sera régénérée par l'Asie. La loi historique étant que la civilisation aille d'Orient en Occident, – le rôle de la Chine, – les deux humanités enfin seront fondues.

Gustave Flaubert: *Bouvard et Pécuchet* (S. 985)

Napoli è pulita, ora torna in Occidente
Silvio Berlusconi (in „*La Repubblica*“, Samstag, 19.07.08, S. 4)

Dass Europa kulturell aus dem jahrtausendelangen Kontakt und dem Erbe der angrenzenden Kulturen, besonders des Mittelmeers und Orients gewachsen und gereift ist, bezweifelt niemand, auch wenn heute dies kaum noch wahrgenommen wird oder man es nicht wahrhaben möchte. Die heutigen Erben der großen Kulturen des Mittelmeerraumes werden zum Teil aus politischen, wirtschaftlichen und ideologischen Gründen, aus dem (west-) europäischen Bewusstsein ausgegrenzt, ja als Gegenwelt dargestellt.

Das war nicht immer so: nach den direkten, oft kriegerischen Kontakten mit der arabischen Welt des Mittelmeers im Mittelalter, besonders in Folge der Kreuzzüge, aber auch durch die arabischen Kalifate in Spanien und die arabische Herrschaft über Sizilien und Teile Süditaliens, die eine Bereicherung und

Verfeinerung der europäischen Kultur mit sich gebracht hatte, und dem ebenfalls direkten Kontakt mit den Türken, die als Vermittler orientalischer Kultur fungierten, deren Kultur noch im Balkan lebendige Spuren hinterlassen hat und die vormals als Bewohner Europas betrachtet wurden wie die anderen europäischen Völker von Spaniern bis Russen - im *Wiener Völkerspiegel* werden sie so mit den Griechen gleichgesetzt -, wird der Orient seit Montesquieu in Westeuropa Mode. Das "orientalische" Erbe wird gewürdigt und gibt, neben dem philosophischen, dem literarischen und künstlerischen Schaffen bedeutende Anregungen (nicht nur bei und durch Goethe).

1. Zunächst möchte ich den Versuch einer terminologischen Abgrenzung von Orientalismus und Exotismus vorausschicken, die im Rahmen unserer Untersuchung notwendig erscheint. Orientalismus, oder besser die orientalische Kultur, Literatur und Wissenschaft gehören in der Wahrnehmung der Westeuropäer wohl seit langer Zeit zu dem Bereich des Exotischen, ja wurden gewissermaßen als Synonym gebraucht, wenn wir Edward W. Said als Zeugen anrufen, der in seinem seinerzeit (1978) provozierenden Buch *Orientalism* behauptet, dass der „Orient selbst gewissermaßen eine Erfindung des Okzidents war, seit dem Altertum Ort von Abenteuern, bevölkert von exotischen Kreaturen, reich an rekurrierenden Erinnerungen und Landschaften, an außergewöhnlichen Erfahrungen“¹.

Orientalismus ist so nur ein Segment des Exotischen, d.h. nicht alles Exotische ist „orientalisch“, und auch umgekehrt, nicht alles was orientalisch oder orientalischer Herkunft ist, wird heute als exotisch empfunden. Dabei ist der Orient ja nur insofern exotisch, als er aus der Perspektive des Europäers so gesehen wird, im Eigenbild empfinden sich die orientalischen Kulturen gewiss nicht als exotisch.

¹ E. W. Said: *Orientalismus*, Frankfurt/Main: Fischer S.11 (org. *Orientalism*, New York, Pantheon Books (1978, 1995)).

„Orientalisch“, „Orient“ bezieht sich, eben durch seine geographische Herkunft und die Perspektive von West-Europa aus, auf bestimmte, eben östlich von Europa angesiedelte nahe und ferne Räume, die dann, was hinsichtlich des „nahen Orients“ durch die geschichtliche und kulturelle Ausbreitung der islamischen Welt auch Nordafrika einbezogen hat, und hinsichtlich des „fernen Orients“, Süd-, Süd-Ost und Ost-Asien betrifft; dazwischen ist der „mittlere Osten“ angesiedelt. „Exotisch“ und „Exotik“ hingegen gehören keiner umrissenen geographischen Kategorie an, sondern sind örtlich unbestimmt, auch wenn aus historischen Gründen – da gewissermaßen seit dem Altertum der erste „exotische“ Kontakt der Europäer die orientalische Welt ist – sie zunächst mit Babylon, Ägypten, Persien und dann den islamisch-arabischen Ländern identifiziert werden. Im europäischen Verständnis und Gedächtnis stellte der Orient das typisch Exotische dar. Mit wachsender Kenntnis, der immer jedoch ein großer Teil Unkenntnis der Welt beigemischt war, durch die teils phantastischen, teils utopischen Berichte und Erzählungen der Reisenden weitete das Exotische sich immer weiter nach Osten und nach der Entdeckung Amerikas besonders nach Westen, in die „Neue Welt“ aus. Der Ausdruck „exotisch“ nahm immer mehr eine allgemeine Bedeutung an als etwas „kurios Fremdes“, aber auch „Verführerisches“, wobei die alte Identifizierung mit „orientalisch“ mitklingt. Nehmen wir z.B. eine Aussage von Karl Krolow²:

Eines dieser Mißverständnisse ist eine gewisse Neigung, die neuere spanische Poesie sozusagen >exotisch< zu nehmen. Ihre Fremdheit, die für den Mitteleuropäer so offenkundig ist, verführt dazu, sie mit einem gefährlichen Zauber, mit dem Parfüm einer Fremde zu umgeben, das ebenso bestrickend wie trügerisch ist. Ein Gedicht von derart alter Rasse besitzt eine geistige Gespanntheit, die sich auch hinter furioser, zigeunerischer Schönheit und maurischem Zierrat niemals ganz verbirgt.

² *Spanische Gedichte des 20. Jahrhunderts*. (Hg. u. übertragen von K. Krolow). Frankfurt/Main: Insel 1962 (Nr 722). S.57 Nachwort.

Interessant an dieser Textstelle, die „exotisch“ definiert als etwas, das mit einem „gefährlichen Zauber“ behaftet ist, umgeben von dem „Parfüm der Fremde“, versteckt hinter „furioser, zigeunerhafter Schönheit und maurischem Zierrat“, ist eine fast stereotype Zuordnung der spanischen Kultur zur orientalischen Welt, wie sie, im Tourismus, heute fast ausschließlich auf Andalusien beschränkt ist. Das Ornament, gleich „Zierrat“, ist hier „maurisch“.

Auch „Maure“ und „Mohr“ gehören sowohl zum Repertoire des Orientalischen wie des Exotischen, als Volksstamm sind sie ziemlich unbestimmbar, sind zwischen Mauren (vgl. Abb.1) und Schwarzafrikanern angesiedelt³ und wurden von den Europäern auch unterschiedlich wahrgenommen: weiße Mauren – schwarze Mauren, Wüstenbewohner, meist räuberische Nomaden, Mischung aus Araber, Berbern und Negervölkern, doch heute fast alle Muslims. Historisch waren die Mauren für die Europäer das Mischvolk aus der Urbevölkerung des Maghreb, (meist) Berber und Arabern, die jahrhunderte lang Spanien beherrschten; später, wie wir aus Mungo Parks Reisebeschreibung ersehen können, waren die Mauren wohl genauer bestimmt: es waren die in der Zone zwischen Sahara und Schwarzafrika (Negervölker) lebenden Nomaden von Mauretanien bis Timbuktu. Jedenfalls wurden sie von den Arabern unterschieden (nach hinzu vgl. Abb. 2).

Um die Verwirrung der Volksbezeichnung zu erhöhen, kommt, dass Luther in seiner Bibelübersetzung durchwegs „Mohr“ für die Äthiopier, die Bewohner des Landes Kusch (das sich südlich an Ägypten anschloss und im griechisch-römischen Sprachraum den Namen Äthiopien erhielt, so auch in der Septuaginta) verwendet. Er übersetzt auch das Land Kusch konsequent mit „Mohrenland“, so in Hesekiel 29,10: „und will Ägyptenland wüst und öde machen [...] bis an die Grenze des Mohrenlands“, weiter Hesekiel

³ Vgl. M. Park: *Vom Gambia zum Niger*. Bearb. v. P. Germann. Leipzig: Brockhaus 1926, S.65: „Die Mauren, die an die Negerstaaten grenzen, sehen den westindischen Mulatten so ähnlich, dass sie kaum voneinander zu unterscheiden sind, und es scheint fast, als ob die jetzige Generation eine Mischrasse von Mauren und Negern ist, da sie alle bösen Eigenschaften beider Nationen besitzt“.

30, 4,5, oder in der Übersetzung von Jeremia 13,23: „Kann auch ein Mohr seine Haut wandeln oder ein Parder seine Flecken?“ Im Blick auf den äthiopischen Kämmerer scheint Luther außerdem die Begriffe „Morgenland“ und „Mohrenland“ miteinander zu identifizieren.

Doch ist „Mohr“ im Deutschen auch ein anderes Wort für das heute eher tabuisierte Wort „Neger“ (man denke an den Struwwelpeter: „Es ging spazieren vor dem Tor / Ein kohlpechrabenschwarzer Mohr“ (Abb. 3), wenn auch oft von einer Ikonographie begleitet, die mit dem Turban auf die musulmanische Religionszugehörigkeit verweist. Ich denke an die Verwendung des „Mohren“ in meist älterer Werbung, die als Warenzeichen doch noch fortlebt und im „Werbe-Gedächtnis“⁴ verankert ist, wie der Sarotti-Mohr (Abb. 4).

Wenn auch die sehr dunkle Gesichtsfarbe und die Gesichtszüge (dicke Lippen, eher runde Augen) hier ganz klar auf den Schwarzafrikaner hinweisen, sind die Bekleidungsattribute doch als dem islamischen Orient zugehörig erkennbar. Wie in Deutschland wird dieser „Mohrentyp“ auch in Italien traditionsgemäß für die Werbung von Schokoladenprodukten verwendet, so bei der italienischen Praline „Nougatine Venchi“ (Abb. 5), wo der „Mohr“ einen Turban trägt, während bei der Torroncino-Marke „Tre Mori“ die Mohren statt des Turbans einen Fez tragen (Abb. 6).

In regionalen Wappen sind besonders bekannt die vier Mohren Sardinien und der Mohr Korsikas, die auf eine „nahe“ Exotik verweisen. Tre Mori – „Drei Mohren“ sind auch beliebte Namen für Restaurants, Hotels.

Hinweise auf „Mohren“ (französisch „Maures“) finden wir häufig in der Literatur, man denke an den „Mohren von Venedig“, besonders aber seit Beginn des 19. Jahrhunderts, so bei Victor Hugo in dem Gedicht *La Fée et la Péri* der *Odes et balla-*

⁴ Hier besonders einige Werbe-Gedächtnisorte wie das HB-Männchen oder eben der Sarotti-Mohr, im Italienischen (Carosello) Carmencita.

des (1828). Unter einer Vielzahl von exotischen Versatzstücken, Figuren und Orten, die einem weit gefassten, von Ägyptens Wüste mit Dromedaren, Minaretten bis nach Bengalien mit seinen Pagoden reichenden orientalischen Ambiente zugehören, finden wir auch die „Maures“, die mit „sycomores“ ein fast klischeehaftes Reimpaar bilden.

On dirait qu'au désert, Thèbes, debout encore,
 Attend son peuple entier, absent depuis l'aurore.
 Madras a deux cités dans ses larges contours.
 Plus loin brille Delhy, la ville sans rivales,
 Et sous ses portes triomphales
 Douze éléphants de front passent avec leurs tours.
 Bel enfant ! viens errer, parmi tant de merveilles
 Sur ces toits pleins de fleurs ainsi que des corbeilles,
 Dans le camp vagabond des arabes ligués.
 Viens ; nous verrons danser les jeunes bayadères,
 Le soir, lorsque les dromadaires
 Près du puits du désert s'arrêtent fatigués.

Là, sous de verts figuiers, sous d'épais sycomores,
 Luit le dôme d'étain du minaret des Maures;
 La pagode de nacre au toit rose et changeant ;
 La tour de porcelaine aux clochettes dorées,
 Et, dans les jonques azurées,
 Le palanquin de pourpre aux longs rideaux d'argent.

J'écarterai pour toi les rameaux du platane
 Qui voile dans son bain la rêveuse sultane ;
 Viens, nous rassurerons contre un ingrat oubli
 La vierge, qui, timide, ouvrant la nuit sa porte,
 Écoute si le vent lui porte
 La voix qu'elle préfère au chant du bengali.
 L'Orient fut jadis le paradis du monde
 (...) ⁵

Der Mohr diene uns als Symbolfigur für Exotik und Orient, der Reiz der Fremde und des Fremden, der Grundbedeutung nach von Exotik, wobei „Exotik“ eben das „bizarre“ Fremde meint.

⁵ V. Hugo *Oeuvres Poétiques*, I, Paris, Gallimard 1964, S. 548.

2. Die definitorische Klärung der so fest umrissen scheinenden geopolitischen und geokulturellen Begriffe „Europa“, „Orient“ und „Mittelmeer“ – notwendige Schlüsselbegriffe, um das von uns gewählte Thema korrekt zu behandeln – stellt sich hingegen als eine fast unüberwindliche Hürde dar, ja wird zum eigentlichen Mittelpunkt der Untersuchung, die durch die objektive Unmöglichkeit, eine definitorische klare Lösung dieser Begriffe wie auch der zum semantischen Umfeld gehörenden Termini wie Okzident, Westen-Osten usw. zu finden, einen offenen, nicht abgeschlossenen Charakter aufweisen wird.

Diese definitorische Schwierigkeit und die Versuche, die Begriffe der Absicht, Zielsetzung und ideologischen Einstellung anzupassen, sie auszuweiten und einzuengen, haben dem aktuellen Diskurs über Europa und seine Wurzeln eine Ambiguität verliehen, die eine unparteiliche, korrekte und objektive Antwort erschwert.

Dazu kommt, dass auch oft die geographischen, politischen, wirtschaftlichen, kulturellen, anthropologischen und religiösen Dimensionen dieser Räume Verwirrung geschafft haben und noch schaffen.

Die Fragen, was Europa, was der Orient, was das Mittelmeer, was der Okzident ist und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, haben meines Erachtens noch keine einheitlich gültige Antwort gefunden und ich sehe, in Anbetracht der verschiedenen Perspektiven, keine Möglichkeit, hier zu einer allgemeingültigen Definition zu kommen.

Der langjährige Botschafter Italiens in Deutschland und Europakenner Luigi Vittorio Ferraris hat, wie schon viele andere, versucht⁶, dieses Europa in seiner Entwicklung nachzuzeichnen. Als Ausgangspunkt hat er Fuhrmanns⁷ Definition von Europa als der „atlantischen Tochter einer mediterranen Mutter“

⁶ L.V. Ferraris, „Il destino dell'Europa“, in: *Il Modello Mitteleuropeo. Il destino dell'Europa*. Hrsg. v. Icom (Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei), Gorizia 2005, S. 15-35.

⁷ M. Fuhrmann, *History of European Ideas*, vol 4. n. 1., p. 1.

gewählt, wobei er die „Mutter“ als „civiltà greco-romana“ näher bestimmt, das „atlantische“ hingegen nicht. Versuchen wir dieses Europa nach dem angebotenen Schema zu lokalisieren, so haben wir einen an den Atlantik angrenzenden Raum, der seine Wurzeln in der „mediterranen“ griechisch-römischen Kultur hat. Das Mittelmeer als aktueller Raum und die Gebiete von Mittel- und Osteuropa passen kaum in dieses Europa. Ferraris weitet diese Rumpfidée von Europa, zusammengesetzt aus Atlantik und griechisch-römischer Kultur, durch eine weitere kulturelle Wurzel aus, nämlich das durch Rom vermittelte Christentum, während frühere und die keltischen oder germanischen Kulturen für die Entwicklung Europas als unbedeutend herausgestellt werden:

Unserer tiefsten Überzeugung nach sind Europa und der Mittelmeerraum, der ein integrierender Bestandteil Europas ist, die Wiege der Kultur, die für die ganze Welt von Griechenland und Rom ab gilt, wobei man die vorhergehenden oder gleichzeitigen Kulturen von der gallischen, keltischen oder germanischen an zwar als interessenswert, aber als fremd oder gar primitiv angesehen werden könnten und als dazu verdammt, in der stärker entwickelten und reicheren Kultur Roms aufzugehen. Dazu kommt, über Rom, das Christentum als zivilisierender Faktor für die ganze Menschheit⁸.

Diese universelle identitätsschaffende Rolle des Christentums für Europa wurde erstmals von Novalis in seinem Diskurs über *Die Christenheit oder Europa* von 1799 postuliert, dann von Nietzsche in der Schrift *Der Antichrist* von 1888 in Zweifel gezogen, ja das Christentum wurde für die gegen Antike und Islam gerichtete Einstellung Europas verantwortlich gemacht:

Das Christentum hat uns um die Ernte der antiken Kultur gebracht, es hat uns später wieder um die Ernte der *Islam*-Kultur gebracht. Die wunderbare maurische Kultur-Welt Spaniens, *uns* im Grunde verwandter, zu Sinn und Geschmack redender als Rom und Griechenland, wurde niedergetreten (- ich sage nicht von was für Füßen -), warum? weil sie vornehmen, weil sie Männer-Instinkten ihre Entstehung verdankte, weil sie zum Leben ja sagte auch noch mit den seltnen und raffinierten Kostbarkeiten des maurischen Lebens!⁹

⁸ Ferraris, a.a.O. S.16: Nel profondo...

⁹ F. Nietzsche: *Der Antichrist*, 60; in: F.N.: *Werke*, Bd.II, hrsg.v. K.Schlechta,

Die orientalische Welt wird bei Nietzsche in der Formel „maurische Kultur-Welt“ zusammengefasst, wird als „lebensbejahend, sinnensfreudig, schönheitsliebend“ gesehen.

Die „Völkertafel“ (anonym, Steiermark, um 1720/30) der „In Europa Befintlichen Völkern Und Ihren Aigenschaften“ führt unter den zehn Namen als letzten „Türk oder Griech“, zusammen an, da Griechenland ja noch ein Teil des Osmanischen Reiches war, die als etwas Verschiedenes (deshalb der doppelte Name), aber doch als eine Einheit wahrgenommen wurde, da ihnen alle Eigenschaften gemeinsam zugesprochen wurden. Jedenfalls wurde, trotz der vielleicht neben dem „Muskawith“ am negativsten ausgefallenen Charakteristik, ihre Zugehörigkeit zu Europa (vornehmlich als geographischer Einheit) nicht in Frage gestellt.

Die Frage des „orientalischen“ Europas, d.h. des Teils Europas, der eben durch seine politische Zugehörigkeit zum Osmanischen Reich auch kulturell und religiös orientalisches beeinflusst war, war immer ein Problem, das besonders in Augenblicken politischer Neuordnung Europas, so im frühen 19. Jahrhundert¹⁰, eine Lösung verlangte.

Um Missverständnisse zu vermeiden, ist es angebracht, die geopolitischen und kulturellen Räume, von denen wir sprechen, voneinander abzugrenzen oder jedenfalls in ihrem mehrdeutigen Charakter aufscheinen zu lassen.

Wenn wir den Mittelmeerraum Europa entgegensetzen, so müssen wir gezwungenermaßen Europa stark eingrenzen, d.h. wichtige Teile ausgrenzen, die normalerweise heute zum Okzident gezählt werden, oder eben hier auch in den Ländern, die im oder am Mittelmeer liegen eine innere Trennung vornehmen, besonders für die, die längere Zeit dem arabisch oder osmanisch muslimanischen Kulturraum angehörten (Südspanien, Süditalien, Balkan), aber zum größten Teil „ent-orientalisiert“ worden sind.

München: K. Hanser 1955, S.1232.

¹⁰ Vgl. U. Tischler, „Die Modernität der metternichschen Denksätze in der österreichischen Orientpolitik im, frühen 19. Jahrhundert“, in 2000 *The European Journal / La Revue Européenne*, n° 2 (2.12.2001), S. 7-8.

Im Falle eines Beitritts der Türkei zur EU könnte auch hier eine weitere „Ent-Orientalisierung“ vor sich gehen und die als (vom sog. „Westerner“) als exotisch empfundene orientalische Umwelt sich in einen musealen und archäologischen Bereich zurückziehen oder auf die (meist durch Tourismus bedingte) Folklore.

Der Orient, nehmen wir Edward Saids These auf, ist also „gewissermaßen eine Erfindung des Okzidents“. Dabei wird allerdings nicht klar definiert, was unter Okzident verstanden wird. Im allgemein schenkt man sich hier eine Definition. Auch die Wahrnehmung als Okzident ist in einem diachronisch wechselnden Spiel von Selbst- und Fremd-Wahrnehmung und -Definition, Ein- und Ausgrenzung angesiedelt. Allerdings kann man diese definitorische Schwierigkeit nicht einfach auf die Formel reduzieren: was nicht Orient ist, ist Okzident, und was nicht Okzident ist, ist Orient. Dass der Begriff Okzident, wie eben auch Orient, wie wir sehen werden, keine rein geographische Dimension aufweist, sondern eher die Zugehörigkeit zu einer Kulturwelt anzeigt, haben wir schon festgestellt.

Doch betrachten wir nun den Begriff „Orient“:

Es gibt hier gewissermaßen zwei Varianten:

- der Osten Europas, geographisch und geopolitisch als der Raum gesehen, der einmal die im so genannten Ostblock zusammengefassten Länder bezeichnete, wobei auch die, sich selbst eher dem Okzident zugehörig empfindenden Länder der Mitte – Polen, die baltischen Staaten, Tschechien, Slowakei, Ungarn, Kroatien, Slowenien einbegriffen waren, die dann wieder, zusammen mit Österreich, als Mitteleuropa auftreten. Sergio Adamo¹¹ hat einen Vergleich Russlands und Spaniens in den Reiseführern „Westeuropas“ um 1900 angestellt, wo beide als „exotische Welten“ beschrieben werden.
- und dann der ‚eigentliche‘ Orient, kodifiziert besonders seit der Aufklärung, lokalisiert zunächst in Persien und Indien,

¹¹ S. Adamo, in: G.N. Ricci (ed.): *Immagine – Segno – Parola. Processi di Trasformazione II*, Milano: A. Giuffrè 1999, pp. 539-560.

dann in allen Ländern Asiens und Afrikas, doch auch Europas, die vom Islam bestimmt sind, und die Länder des „fernen Ostens“, Indien, Japan und besonders China.

Nach dem Duden (Universalwb. A-Z 1989) hat *Orient* zwei Bedeutungen: 1. „Vorder- und mittelasiatische Länder“: *der Vordere O.* [der Nahe Osten] und 2. (veraltet) Osten“. Das zeigt, dass im Deutschen der Orient geographisch stark eingengt ist, sich gewissermaßen auf die (vorwiegend) islamische Welt zwischen der Türkei und Indien beschränkt. Orient entspricht dann den geopolitischen Definitionen (nach Duden) *des Nahen Ostens*: „die arabischen Staaten in Vorderasien u. Israel [sowie Ägypten, die Türkei und Iran]“. Der Mittlere Osten bezieht sich dann auf „die südlichen Gebiete Asiens von Iran bis Birma“, der Ferne Osten auf die „östlichen Gebiete Asiens“. Das entspricht im Italienischen der geopolitischen Raumaufteilung: hier entspricht „Oriente“, nach Zingarelli (2005) dem „Komplex der asiatischen Länder, im Gegensatz zu den europäischen“ („L'insieme dei paesi asiatici, in contrapposizione a quelli europei“), die weitere Raumaufteilung in „Vicino Oriente“, „Medio Oriente“ und „Estremo Oriente“ entspricht den deutschen: Naher, Mittlerer und Ferner Osten. Spricht man von Osten („Est“) so engt man den Begriff auf Ost-Europa ein. Im Französischen ist es ähnlich: unter den drei Varianten „est, levant, orient“ (die den Raum Osten, Orient abdecken) ist/war auch hier „l'Est“ geopolitisch und kulturell dem Osten Europas zugeordnet und zwar: „les pays à l'est de l'Europe, spécialement les pays appartenant à la zone d'influence soviétique“ (Micro Robert 1988), während „l'orient“ [„en prenant l'Europe comme référence“] bedeute „l'Asie et parfois certains pays du bassin méditerranéen“.

Wenn wir Europa geographisch definieren, unter Betracht historischer Faktoren, ist ein Teil Westeuropa gleich Okzident, ein Teil Ost- und Südeuropas gleich Orient.

Außer der West-Ost-Achse, tritt dann, um die Sache zu komplizieren, auch die Nord-Süd-Achse hinzu, wobei der Norden (Europas) kulturgeographisch als Okzident wahrgenommen wird,

während für den Süden die Zuordnung sich als etwas komplexer erweist.

Wird dann der südliche Balkan von Sarajewo bis Istanbul zu Europa gerechnet oder ist das schon „finsterer“ Orient? Kann man diesen Teil Europas aus Europa ausgrenzen oder versuchen, ihn zu okzidentalisisieren? Und hier sind wir bei einer Diskussion, die schon vor zwei Jahrhunderten die Gemüter bewegte, wie aus den von Metternich vorgeschlagenen Lösungen der „Orient-Causa“ zu entnehmen ist¹². Orientpolitik war hier gleich Balkanpolitik.

Das Orient-Problem war damals also sehr stark auf das Osmanische Reich ausgerichtet, und auch bis Mitte des vorherigen Jahrhunderts war diese Ausrichtung noch in dem europäischen Gedächtnis verhaftet, wenn wir der zugespitzten Formulierung Glauben schenken wollen, die Curzio Malaparte in seinem Roman *Kaputt* von 1944 dem türkischen Botschafter in den Mund legt:

Credete che esiste ancora, per l'Europa, una questione orientale? – disse il Ministro di Turchia – Io son del parere di Philip Guedalla: per gli occidentali, la questione orientale si riduce, ormai, a capire che cosa i turchi pensino della questione occidentale¹³.

Wo liegt die Grenze zwischen Okzident und Orient? Sie ist kaum geographisch festzulegen, teils verläuft sie gefühlsmäßig, teils ist sie starken Verschiebungen unterworfen und wird je nach den geopolitischen Ereignissen in verschiedenen geschichtlichen Epochen verschieden empfunden und gezogen.

Was man in Europa (hier verstanden als Kultureinheit der Länder, die sich als Europa identifizieren) als Orient versteht, ist nun nicht nur der geographische Osten, d.h. das, was östlich von (West-)Europa liegt, sondern ein Kulturraum, der verschiedene gemeinsame Charakteristiken aufweist, geographisch aber nicht festgelegt ist. So liegt das als orientalisch klassifizierte Marokko südwestlich von den meisten europäischen Ländern, oder Istanbul,

¹² Vgl. U.Tischler, a.a.O., S.6 f.

¹³ C. Malaparte: *Kaputt*, Firenze: Vallecchi 1966, S.216.

die Stadt, in der Okzident und Orient diachronisch und synchronisch vertreten sind, gar in Europa selbst, oder in selbstironischer Überspitzung, wenn Neapolitaner Neapel als den Orient Europas (oder als die einzige Stadt des Orients, die kein Europäerviertel besitzt) bezeichnen. Die europäischen Mittelmeerländer und die Balkanstaaten differenzieren sich eben neben mehr oder weniger autochthonen Substraten durch das arabische oder türkische Erbe. Zu dem heute als bestimmend angesehenen indo-europäischen Erbe der griechischen und römischen Kultur treten die Phönizier und die orientalischen Kulturen des östlichen Mittelmeerraumes von Persien bis zum Zweistromland und Ägypten in Konkurrenz.

Doch auch schon die Lage vor der Ausbreitung des Islams im Mittelmeerraum und im Nahen Osten in den zwei hauptsächlichen Phasen, der ersten arabischen und der zweiten türkischen, die mit der Einnahme Istanbuls ein wichtiger politischer und kultureller Faktor in Europa bedeutet, war nicht eindeutig: das oströmische Reich – Byzanz, mit seinen orthodoxen Nachfolgestaaten und dem auf dem europäischen Kontinent befindlichen Teil seines Reiches wird aus dem Europa(selbst)verständnis ausgeklammert, Byzantiner sind Levantiner¹⁴. Orientalen oder Halb-Orientalen, ja wenn man im Duden nachschaut, bemerkt man, dass Byzantiner, byzantinisch und Byzantinismus eine alte, wenn auch veraltete negative Konnotation besitzt: Schmeichler, Kriecher, Schmeichlerei usw., Charaktereigenschaften, die dem aufrechten, stolzen Europäer altgriechischen, römischen oder germanischen Ursprungs zuwider sind. Also auch Byzanz gehört nicht zu Europa, ist zu stark orientalisiert.

3. Rufen wir Albert Camus als fachkundigen Zeugen an, da er aus einem kulturellem Mischraum, wie es das kolonisierte Algerien war, stammt, wird uns klar, dass eine Definition des Mittelmeerraums eher aus dem besteht, was er nicht ist, als aus

¹⁴ Vgl. Duden, Deutsches Wörterbuch A.Z., 1989, S. 930, s.v. Levantiner: "in der Levante geborener und aufgewachsener Abkömmling eines Europäers und einer Orientalin".

dem, was er ist. In einer Konferenz, die er am 8. Februar 1936 in „Maison de la Culture“ in Algier gehalten hat und die in der von der „Maison de la Culture“ herausgegebenen Zeitschrift *Jeune Méditerranée* am 1. April 1937 erschienen ist, gibt Camus seine Definition dessen, was für ihn der Mittelmeerraum bedeutet, und zwar in dem bestimmten historischen Augenblick, wo das faschistisch orientierte, in den spanischen Bürgerkrieg verwickelte Europa (und besonders das Italien Mussolinis) seine Wurzeln vornehmlich aus dem römischen Imperium, das sein Zentrum eben im Mittelmeer („mare nostrum“) hatte, abzuleiten und damit natürlich auch seine missionarische Aufgabe (so in Afrika, vornehmlich Abessinien) zu rechtfertigen versuchte:

Ce n'est pas cette Méditerranée que notre „Maison de la Culture“ revendique. Car ce n'est pas la vraie. Celle-là, c'est la Méditerranée abstraite et conventionnelle que figurent Rome et les Romains [...]

La Méditerranée est ailleurs. Elle est la négation même du Rome et du génie latin. Vivante, elle n'a que faire de l'abstraction. Et on peut accorder volontiers à M. Mussolini qu'il est le digne continuateur des César et des Auguste antiques, si on entent par là qu'il sacrifie, comme eux, la vérité et la grandeur à la violence sans âme.

Ce n'est pas le goût du raisonnement et de l'abstraction que nous revendiquons dans la Méditerranée, mais c'est sa vie – les cours, les cyprès, les chapelets de piments – Eschyle et non Euridipe – les Apollons doriques et non les copies du Vatican. C'est l'Espagne, sa force et son pessimisme, et non les rodomontades de Rome – les paysages écrasés de soleil et non les décors de théâtre où un dictateur se grise de sa propre voix et subjugué les foules [...] ¹⁵.

Camus schreibt diese Nicht-Übereinstimmung des Bildes des Mittelmeers mit dem vom faschistischen Europa propagandierten Bild des Mittelmeers mit den Charakteristiken des Römischen Reiches dem orientalischen Einfluss zu, dem es die Konnotation von Menschlichkeit und Lebensfreude verdankt:

¹⁵ A. Camus: „La culture indigène. la nouvelle culture méditerranéenne“. Cadres de la conférence inaugurale faite à la „Maison de la Culture“ le 8 février 1937. in *Essais*, Paris: Gallimard 1965, S.1324.

Bassin international traversé par tous les courants, la Méditerranée est de tous les pays le seul peut-être qui rejoigne les grandes pensées orientales. Car elle n'est pas classique et ordonnée, elle est diffuse et turbulente, comme ses quartiers arabes ou ces ports de Gênes et de Tunisie. Ce goût triomphant de la vie, ce sens de l'écrasement et de l'ennui, des places désertes à midi en Espagne, la sieste, voilà la vraie Méditerranée et c'est de l'Orient qu'elle se rapproche. Non de l'Occident latin. L'Afrique du Nord est un des seuls pays où l'Orient et l'Occident cohabitent [...] Ce qu'il y a de plus essentiel dans le génie méditerranéen jaillit peut-être de cette rencontre unique dans l'histoire et la géographie née entre Orient et Occident¹⁶.

Es fällt auf, dass Camus den Okzident in eine nordische („nordique“) und eine südliche (Midi) Variante teilt, wobei die erstere durch das römische Erbe (Strenge, Ordnung) bestimmt ist, die letztere mit dem Mittelmeerraum zusammenfällt und eine Mischkultur zwischen Okzident und Orient, dem Sinnbild der Lebensfreude und Menschlichkeit, darstellt. Dies ist gewissermaßen eine Aufnahme der These Nietzsches, mit dem Camus auch die Verurteilung Luthers teilt, während er die katholische Kirche als Ergebnis der Begegnung des Christentums mit dem Mittelmeer sieht:

Le christianisme était à l'origine une doctrine émouvante, mais fermée, exclusive et admirable. De sa rencontre avec la Méditerranée, est sortie une doctrine nouvelle : le catholicisme. [...] Le monument s'est parachevé, enjolivé – s'est adapté à l'homme. Grâce à la Méditerranée le christianisme a pu entrer dans le monde pour y commencer la carrière miraculeuse qu'on lui connaît¹⁷.

Camus nimmt also fast eine Identifizierung der Mittelmeere Welt mit dem Orient vor. Das entspricht oft auch dem Eigenstereotyp des Mittelmeerbewohners, wie oben erwähnte scherzhafte ironische Selbst-Definition der Neapolitaner zeigt: „Napoli è l'unica città orientale che non ha un quartiere europeo“/„Neapel ist die einzige orientalische Stadt, die kein Europäerviertel hat“, die eine ideale Verwandtschaft Neapels mit dem Orient sugge-

¹⁶ Ebd. S. 1324f.

¹⁷ Ebd. S. 1323.

riert, die keinesfalls als negativ angesehen wird, sondern eine andere „exotische“ Lebensart vorstellt. In einem Fauxpas des italienischen Premierminister Silvio Berlusconi, weltbekannt für seine sich in Wort und Geste ausdrückenden Entgleisungen, kommt hingegen indirekt das Vorurteil der „Okzidental“ dem Orient gegenüber zum Ausdruck, das der historischen kulturellen Realität nicht Rechnung trägt. Wenn er nämlich nach der Aktion der Müllbeseitigung in Neapel sagte: „Neapel ist sauber, jetzt kehrt es wieder in den Okzident zurück“ „Napoli è pulita, ora torna in Occidente“¹⁸, setzte er indirekt Schmutz mit Orient und Sauberkeit mit Okzident gleich. Durch seine Säuberungsaktion hat er gewissermaßen Neapel wieder nach Europa gebracht.

Mein Beitrag hatte das Ziel, nicht Klarheit darüber zu schaffen, was man unter Okzident, Europa, Mittelmeer und Orient versteht, und im Besondern, was die Wurzeln Europas sind, sondern eher zu zeigen, dass es hier schwierig ist, eine eindeutige objektive Antwort zu erhalten. Klar ist nur, dass diese Räume sehr komplex und miteinander verflochten sind, und dass auch die Begriffe, die sie begrenzen sollen, dadurch einen vieldeutigen Charakter erhalten.

¹⁸ „La Repubblica“, Samstag, 19.07.08, S.4.

Bibliographie

- Elena Agazzi (ed.): *I mille volti di Suleika. Orientalismo ed esotismo nella cultura europea tra '700 e '800*. Roma: Artemide 1999.
- Albert Camus: „La culture indigène. La nouvelle culture méditerranéenne. Cadres de la conférence inaugurale faite à la „Maison de la Culture“ le 8 février 1937“, in *Essais*, Paris: Gallimard 1965, S. 1321 -1327.
- Luigi Vittorio Ferraris: „Il Destino dell'Europa“, in *Il Modello Mitteleuropa. Il destino dell'Europa*, ICOM, Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, Atti del 30° Convegno, Gorizia 2005.
- Jean Genet : *Le captif amoureux*, Paris, Gallimard 1985.
- Jacques Le Goff: *Il cielo sceso in terra. Le radici medievali dell'Europa*. Laterza 2004 (*L'Europe est-elle née au Moyen Age*, Seuil 2003).
- Friedrich Heer: *Il Medioevo 1100-1350*, Il saggiautore, Milano 1962. (tr. Fausto Codino, orig.: *Mittelalter von 1100-1350*, Weidenfeld & Nicolson, London 1961).
- Graham Huggan: *The post-colonial exotic: marketing the margins*. London: Routledge, 2001.
- Sergio Romano: *Europa. Storia di un'idea. Dall'Impero all'Unione*. Milano, Longanesi 2004.
- Edward W. Said: *Orientalism*, New York, Pantheon Books (1978, 1995)
- Hans-Günther Schwarz: *Orient - Okzident*, München, iudizium 1990.
- Hans-Günther Schwarz: *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, München, iudizium 2003.
- Victor Segalen: *L'Essai sur l'Exotisme, une Esthétique du Divers. Essai sur le Mystérieux*, Editions Fata Morgana, 1978 (tr. it. di F. Marconi e S. Toni).

- Abdulwahid Dhanun Taha: *L'espansione dell'Islam. Insediamenti nel Nord Africa e in Spagna*. ECIG, Genova 1998 (tr. Enza Siccardi e Clara Ghibellini) (orig.: *The Muslim conquest and settlement of North Africa and Spain*, Routledge, London/N.Y. 1989).
- Panayotis JH. Vastikiotis: *Islam: stati senza nazioni*, presentazione di Giampaolo Calchi Novati, Il saggiatore, Milano 1993 (tr. Isabella Vay) (orig.: *Islam and the State*, Routledge 1987).



Abb. 1. „Mauren beim Gummisammeln“ (in Mungo Park, *Vom Gambia zum Niger*, S. 16).



Abb. 2. “Araber und Mauren” in Mungo Park, *Vom Gambia zum Niger*, S. 16.



Abb. 3. Struwwelpeter (Frontispiz).



Abb. 4. „Sarotti-Mohr.



Abb. 5. Bonbon-Papier Nougatine Venchi.



Abb. 6. Werbeanzeige Torrone 3 Mori“.

Bénédicte Postel

Confins de l'exotisme? Les «zoos humains» de l'Europe et des États-Unis ou le destin tragique de celle qui donna le goût de ces exhibitions : *la Vénus hottentote*

*La vie a plus d'imagination que nous*¹

«Voir, c'est savoir» telle était la devise que l'on pouvait lire à l'entrée du pavillon anthropologique de la *World's Columbian Exposition* de Chicago en 1893, célébration des 400 ans de la découverte de l'Amérique où furent exhibés des hommes et des femmes exotiques.

L'Autre, le différent, objet d'attraction, était un phénomène fréquent dans les États-Unis du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}. Le Pygmée Ota Benga, dont le nom signifiait, ironie du sort, «ami», fut capturé au Congo en 1904 et exposé au zoo du Bronx de New-York dans une cage où se mêlaient des chimpanzés, le gorille Dinah et l'orang-outang Dohung; la *World's Fair* de New York de 1939 dont le thème était «The world of tomorrow» accueillit l'exhibition de femmes qui se faisaient bronzer, un village peuplé d'hommes de petite taille, nommé *Little miracle town* avec pour légende «Oldiest greatest midgets atractive»²; le divertissement dont l'Autre, le différent pouvait être l'objet, n'avait pas de limites.

¹ François Truffaut, *La femme d'à côté*, 1981.

² <http://www.archive.org/index.php>. Chercher avec le moteur “moving images”, Les films Medicus ©1939.

Dans ce contexte, on peut imaginer quelle fut la réception du *Freaks* de Tod Browning, ayant pour théâtre un cirque composé essentiellement de monstres de foire (gens du Cirque Barnum), et qui faisait d'une créature de rêve, le vrai monstre du film³.

Le phénomène des *zoos humains*⁴, ou l'exhibition d'un Autre, exotique, reclus derrière des barrières, apparaît simultanément dans plusieurs villes d'Europe dans les années 1870, mais c'est aux Etats-Unis qu'il avait trouvé ses origines au début de 1800 avec les exhibitions de *Freaks*, notamment du cirque P.T.Barnum. Réjouissance populaire en leur temps, les zoos humains⁵ ont pourtant été enfouis, effacés de la mémoire collective⁶.

Le premier zoo humain français a eu lieu au sein d'un « jardin d'agrément et d'exposition d'animaux utiles de tous les pays »⁷, aujourd'hui connu des Parisiens sous le nom de Jardin d'Acclimatation. Dès 1877, s'y sont organisées des exhibitions ethnographiques de groupes humains. Des problèmes financiers auraient incité le zoologiste Geoffroy Saint-Hilaire à exhiber un groupe de 14 Nubiens (Soudan). Pour donner plus de crédits à son entreprise, il invita les anthropologues renommés de l'époque à se rendre au jardin, ceux-ci répondront à l'invitation et commenceront une série d'études et de mesures anthropométriques. L'infériorité de ce peuple devant être ainsi scientifiquement démontrée.

³ «Nous ne vous avons pas menti, nous vous avions annoncé des monstres, et vous avez vu des monstres. Ils vous ont fait rire et trembler. Pourtant, si le hasard l'avait voulu, vous pourriez être l'un d'eux. Ils n'ont pas demandé à naître, mais ils sont nés, ils vivent. Ils ont leurs codes, leurs lois. Offenser l'un d'entre eux, c'est les offenser tous». *Freaks*, USA, 1932, de Tod Browning.

⁴ Au moment des grandes découvertes, les premiers voyageurs rapportèrent quelques *spécimens humains*, en plus d'animaux qui peuplaient les ménageries ainsi que les objets rares des cabinets de curiosités, mais le public était alors seulement celui des Cours.

⁵ P. Blanchard et S. Lemaire, *Culture coloniale, la France conquise par son empire (1871-1931)*, Autrement, coll. Mémoires, Paris, 2003.

⁶ Conférences de l'Achac, "Zoos humains, mémoire coloniale" Institut du Monde Arabe, nov.-déc. 2001.

⁷ J.M. Bergougniou et al., *Villages noirs*, Paris, Karthala, 2001, p. 52.

Premier contact entre *Nous* et les *Autres* à échelle nationale, les zoos humains vont contribuer à forger au sein de l'esprit populaire un regard sur l'Autre emprunt de stéréotypes, dont le plus communément répandu pour l'Africain sera celui de la sauvagerie. Cette image véhiculée par les zoos humains, avec le crédit scientifique des anthropologistes⁸ imprégnera l'esprit populaire.

Un second lieu de la capitale française accueillera cette fois, le dernier zoo humain, il s'agit du bois de Vincennes. Ce sera de mai à novembre 1931 pour l'Exposition Coloniale internationale (Fig. 1) dont l'un des manifestes aura la prétention d'afficher pour slogan la variation verbale du titre de Jules Vernes: «le tour du monde en un jour». Cette exposition sera selon les mots de l'historien Raoul Girardet «l'apothéose de la plus grande France»⁹. Le parc de Vincennes – aujourd'hui bois de Vincennes – qui devait constituer au début le lieu d'une manifestation éphémère, sera conservé, son zoo sera seulement déplacé. Une autre trace laissée par l'Exposition est le bâtiment de l'actuelle Cité nationale de l'histoire de l'immigration (ouverte en octobre 2007) qui fut par ordre chronologique, le Musée des colonies, puis à partir de 1960 le Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie¹⁰.

Le choix de ce palais avec sa façade en pierre sculptée vantant les apports de la Colonisation à la France, a été contesté par certains. Les membres de la Cité estiment en revanche que le choix de ce palais invite à revisiter l'histoire des liens de la France avec le reste du monde et l'évolution du regard qu'elle porte sur les autres cultures, car il s'agit bien pour eux de «déconstruire l'imagerie héritée de la colonisation, de retourner les symboles»¹¹. D'ailleurs pour marquer le pas franchi, la Cité après avoir été officiellement créée le 8 juillet 2004, a fermé symboliquement à jamais l'ancien

⁸ Pour se démarquer des *scientifiques* de l'époque anthropologiste est devenu anthropologue.

⁹ R. Girardet, *L'idée coloniale en France*, La Table Ronde, coll. «Pluriel», Paris, 1995, p. 175.

¹⁰ On peut noter que malgré la présence du Maghreb au dernier étage, il ne figurera jamais dans le nom du Musée.

¹¹ Cité nationale de l'immigration: <http://www.histoire-immigration.fr>.

Palais des colonies en programmant le 14 juillet 2006 une lecture du *Discours contre le colonialisme* d'Aimé Césaire.

Le groupe des surréalistes s'opposa à l'Exposition, diffusant le mot d'ordre: «Ne visitez pas l'Exposition Coloniale». Parmi les signataires du tract figuraient entre autres André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, René Char¹². Ils organisèrent même une Contre-Exposition. Cependant, le nombre des entrées de l'Exposition Coloniale de 1931 en regard de la leur est éloquent : plusieurs millions pour la première, contre 5000 à la Contre-Exposition.

La Vénus hottentote (Fig. 2), de son vrai nom Saartjie¹³, est celle qui donna le goût pour ces exhibitions. Elle aurait vu le jour en 1788 sur les bords de la rivière Gamtoos (actuelle Afrique du Sud) à la frontière d'une colonie hollandaise. Si on ne sait pas très bien où elle est née, il n'y a en revanche pas de doutes sur le lieu où elle est morte, c'était à Paris, le 29 décembre 1815, elle avait 27 ans.

Après le décès de son père, pasteur hottentot¹⁴, Saartjie et sa famille deviendront la propriété du colon Peter Caezar et vivront dans un campement constitué de huttes, première forme de ségrégation que les Boers nommeront plus tard «apartheid».

Hendrick Caezar s'entend avec son frère Peter pour récupérer Saartjie; en effet, depuis l'âge de 15 ans, son corps s'était métamorphosé avec une hypertrophie des cuisses et du fessier, ainsi qu'une elongation des organes génitaux. C'est Alexander Dunlop, chirurgien anglais de la Marine, qui soumettra à Hendrick l'idée de l'emmener en Angleterre pour y faire fortune en l'exhibant. Ils embarquent le 24 mai 1810.

¹² C. Hodeir et M. Pierre, *L'exposition coloniale. 1931, la mémoire du siècle*, Editions Complexes, Paris, 1991.

¹³ G. Badou, *L'énigme de la Vénus hottentote*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2002.

¹⁴ «Hottentot» surnom attribué par les Boers qui signifie «bègue» en raison des clics propres à la langue de cette ethnie. Les anthropologues la désignent désormais par son vrai nom, Khoisan.

A Londres, les spectacles de la Vénus, reléguée au fond de sa cage, dans le quartier de Piccadilly Circus ne rapporteront pas autant qu'espéré et Dunlop revendra ses parts à Hendrick.

Une association abolitionniste portera plainte contre Hendrick Caezar devant la Cour royale de justice et le 24 novembre 1810 Saartjie sera appelée à témoigner. Cette femme que l'on considèrerait primitive disculpera Hendrick expliquant qu'elle a consenti à le suivre pour faire fortune. Elle demandera juste à avoir des vêtements plus chauds.

Caezar revend ses parts à Henry Taylor qui part à la conquête de Paris en 1814. Après l'avoir exposée dix heures par jour, Taylor revend la Vénus au Français Réaux, un montreur d'ours et de singes dans le quartier du Palais-Royal. Au fil de ses acquéreurs, la vie de Saartjie se dégrade toujours un peu plus.

Après avoir été objet de spectacles¹⁵, suite à la demande du professeur de zoologie et administrateur du Muséum d'Histoire naturelle, Geoffroy Saint-Hilaire¹⁶, elle deviendra objet de science. Dans son rapport de mars 1815, il comparera le visage de Saartjie à celui d'un orang-outang et ses fesses à celles des femelles mandrills. Elle incarnera pour lui la preuve de l'infériorité de la race noire.

Hiver 1815, la Seine n'est plus qu'un glaçon. Tous les spectacles finiront par être interrompus. Saartjie qui vit dans un véritable taudis, meurt des suites d'une forte fièvre aggravée par l'alcool, à l'âge de 27 ans.

Le professeur d'anatomie comparée Georges Cuvier fait remettre au laboratoire d'anatomie du Muséum d'Histoire naturelle son corps dont il fera un moulage avant de le disséquer. Le moulage et le squelette de la Vénus seront ensuite exposés dans la salle d'anatomie comparée.

1937, les restes de Saartjie sont transférés au Trocadéro où jusqu'en 1974 son squelette et le moulage de son corps seront exposés dans la galerie d'anthropologie physique du Musée de

¹⁵ Le vaudeville s'est même emparé d'elle.

¹⁶ Spécialiste de tératologie.

l'Homme. Enfin, seul le moulage continuera d'être visible, mais sera déplacé dans la salle de la Préhistoire pendant deux ans.

6 juin 1990, François Mitterrand accueille Nelson Mandela, libéré après 27 ans de lutte anti-apartheid, sur le « Parvis des Libertés et des Droits de l'Homme » au Trocadéro à quelques pas du Musée de l'Homme, alors que les restes de la Vénus hottentote se trouvent encore dans les réserves du Musée.

Le 27 avril 1994, Nelson Mandela est élu président de l'Afrique du Sud; commencent alors des négociations pour récupérer les restes du corps de Saartjie. Bien qu'en juillet 1994, François Mitterrand fût le premier chef d'Etat à rendre une visite officielle à Nelson Mandela, le corps de Saartjie ne sera officiellement rendu à son pays qu'à la suite de longues négociations diplomatiques. Il quittera la France le 29 avril 2002, et ce, seulement après le vote d'une loi spéciale¹⁷.

Symbole de toutes les souffrances infligées aux peuples noirs, dans une Afrique du Sud qui venait de rompre avec l'Apartheid, 187 ans après sa mort, Saartjie repose sur sa terre natale où sa tombe a été déclarée monument national.

¹⁷ Loi du 6 mars 2002/ Rapport sur la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud: <http://www.assemblee-nationale-fr/11/rapports/r3563.asp>.



Fig. 1. Exposition Coloniale internationale.

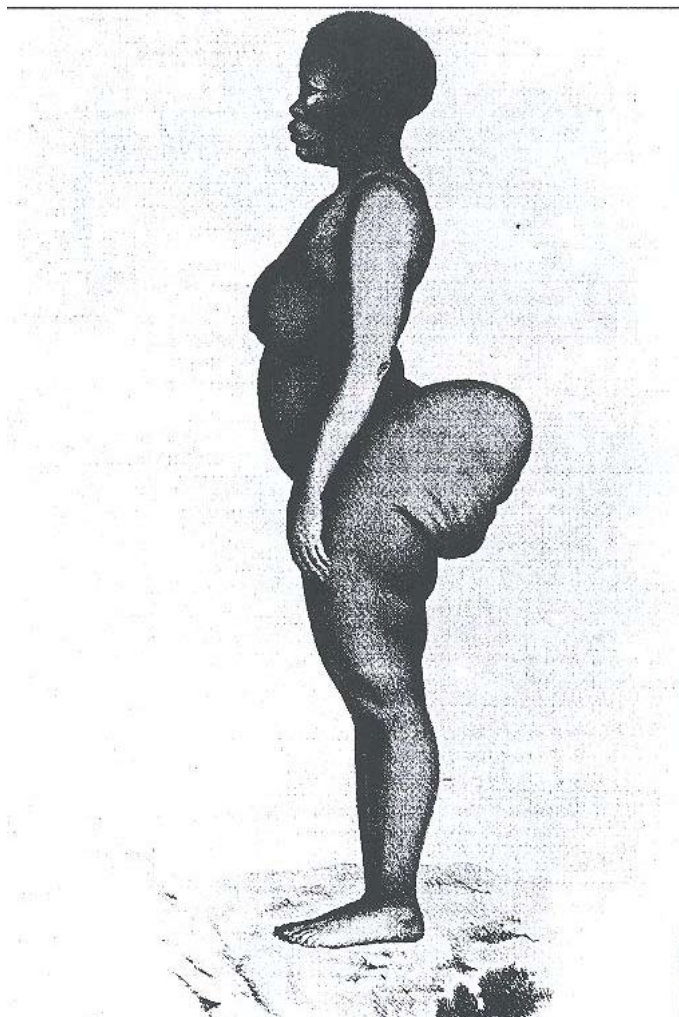


Fig. 2. La Vénus hottentote de Georges Cuvier: «Femme de race Bòchimanne de profil» *Histoire naturelle des mammifères avec des figures originales colorées, dessinées d'après des animaux vivans*. Par M. Geoffroi Saint-Hilaire et par M. Frédéric Cuvier, Paris, 1824. Lithographie en couleurs de C. De Last. Collection privée. Photo ©Archives Gallimard.

Reinhard Sauer

Kanakisierung und Selbst-Kanakisierung am Beispiel von Feridun Zaimoglu. Wahrnehmung und Selbst/Darstellung des Exotischen/Exoten

„Wie lebt es sich als Kanake in Deutschland“, ist die Frage, die der deutsch-türkische Schriftsteller Feridun Zaimoglu sich und anderen in seinem 1995 erschienenen Buch *Kanak Sprak*¹ stellt. 24 *Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, wie der Untertitel des Buches lautet, sind die Antwort darauf: 24 literarisch bearbeitete und sprachlich stilisierte Gesprächsprotokolle, die vom Autor selbst als „Nachdichtung“ bzw. „Übersetzung“ von Interviews bezeichnet werden, auch wenn er diese Begriffe zum Teil in Anführungszeichen setzt². In seinen Texten kommen so unterschiedliche Typen von jungen Deutschtürken wie Rapper und Breaker, Arbeitslose und Arbeiter, ein Soziologe und ein Dichter, Kleinkriminelle und Junkies usw. zu Wort, ein weites Spektrum, „vom Müllabfuhr-Kanaken bis zum Kümmel-Transsexuellen, vom hehlenden Klein-Ganeff... bis zum goldbehängten Mädchenhändler, vom posenreichen Halbstarken bis zum mittelschweren Islamisten“³, das aus den „Kanak-Szenen“⁴ vom Rande der Gesellschaft erzählt.

Als Reaktion darauf soll sich nach Angaben des Autors ein kleinkrimineller Deutschlandtürke mit Gefängnis – und Drogen-

¹ Zaimoglu 1995.

² Zaimoglu 1995: S. 18.

³ Zaimoglu 1995: S. 16f.

⁴ Zaimoglu 1995: S. 15.

erfahrung selbst an ihn mit der Bitte gewendet haben, seine Lebensgeschichte niederzuschreiben:

Als Ertan in meinem Buch „Kanak Sprak“ gelesen hatte, sprach er mich an, ob ich seine Geschichte aufschreiben wolle: „Ich geb dir reinen Stoff. Du bist mein Dealer. Geh und verkauf das Zeug!“⁵.

Daraus ist der 1997 erschienene Band *Abschaum* entstanden, oder, wie es im Untertitel heißt, *Die wahre Geschichte des Ertan Ongun*: „Er hat sie mir erzählt, die Geschichte eines Kanaken, eines Drogenabhängigen, eines Gangsters. Er hat sie mir erzählt, in seiner kräftigen Sprache...“⁶, und diese Erzählung diente dann auch später als Vorlage für den Film *Kanak Attack*⁷.

Diesen beiden ersten, rein „männlichen“ Bänden folgte dann 1998 ein „weiblicher“ Pendant: *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*⁸, nur mit Frauenprotokollen: „Frauen forderten die weibliche Sichtweise. Manchmal war diese Forderung mit dem Angebot verbunden, sich selbst mit einem Statement einzubringen“⁹. Im Gegensatz zu den gesellschaftlich marginalisierten jungen Männern von *Kanak Sprak* ist das Spektrum der Auskunft gebenden Migrantinnen sozial stärker gemischt sowie auch unterschiedlichen Alters, auch wenn die meisten der so genannten „Kanaka“ ebenso eher junge bzw. jüngere Frauen sind. Je nach Frau und ihrer jeweiligen sozialen und beruflichen Situation unterscheiden sich die einzelnen Protokolle im Vergleich zu denen des ersten „Männer“-Bandes auch stilistisch wesentlich stärker voneinander.

Dieser Aufsatz bezieht sich nur auf diese Bände und lässt die später erschienenen Romane und Kurzgeschichten Zaimoglus außer Acht, da diese erklärtermaßen schon als rein literarische

⁵ Zaimoglu 1997: S. 184.

⁶ Zaimoglu 1997: S. 183.

⁷ *Kanak Attack*, Deutschland 2000. Regie: Lars Becker, Drehbuch: Feridun Zaimoglu, Bernhard Wutka, Lars Becker.

⁸ Zaimoglu 1998.

⁹ Zaimoglu 1998: S. 9.

Werke präsentiert wurden und daher sowohl sprachlich und stilistisch als auch von der Form her anders zu beurteilen wären.

Im Jahr 2001 erschien zwar noch *Kopf und Kragen*, ein Sammelband mit Reportagen, Erzählungen und frei erfundenen Interviews, eben ein *Kanak-Kultur-Kompendium*¹⁰, wie es im Untertitel heißt, aber die meisten der darin enthaltenen Texte haben eher wenig damit zu tun. Bei der „Kanak-Trilogie“ (*Kanak Sprak*“, *Abschaum* und *Koppstoff*) hingegen besteht der literarische Kunstgriff Zaimoglus gerade in dem von der Rezension oft missverstandenen proklamierten Anspruch, wirklich authentische Texte zu liefern: „Hier hat allein der Kanake das Wort“¹¹.

Das Schimpfwort „Kanake“ ist im alltagsdeutschen Lexikon rassistischer Diskriminierung zwar allgemein eine „abwertende Bezeichnung für südliche Ausländer“, wie es in Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*¹², heißt, gemeint sind aber damit gewöhnlich vor allem türkische Gastarbeiter und so steht es auch im Duden: Neben der Bedeutung „Eingeborener Polynesiens u. der Südseeinseln“ gibt er die umgangssprachlich abwertende Bezeichnung für „ausländischer Arbeitnehmer, bes. Türke“¹³ an. Interessant ist, wie diese Bedeutungserweiterung zustande gekommen ist, denn in der Verschiebung bzw. Übertragung der ethnischen Diskriminierung vom Angehörigen eines Südseevolkes auf den türkischen Arbeitsimmigranten verknüpft sich offensichtlich verdrängte deutsche Kolonialgeschichte mit einem althergebrachte (und im Dritten Reich zu mörderischer Politik gewordenem) spezifisch deutschen Rassismus zu einer rassistisch neu besetzten Konstruktion, die mit ihrem paradoxen exotischen Bezug auf ein fernes, dem Durchschnittsdeutschen jedoch eigentlich recht unbekanntes und trotzdem als primitiv geltendes Volk den pejo-

¹⁰ Zaimoglu 2001.

¹¹ Zaimoglu 1995: S. 18.

¹² Friedrich Kluge (1989): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin: Walter de Gruyter & Co.: S. 351.

¹³ *Duden Deutsches Universalwörterbuch* (1989): S. 806.

rativen Bezeichnungen „Bimbo“ für Schwarze und „Fidschi“ für Vietnamesen vergleichbar ist:

Diese Symbole figurieren als volkstümliche Chiffre des biologisch und zivilisatorisch minderwertigen Anderen. Der Begriff „Kanake“ entstand etwa, als sich der in Deutschland tiefverwurzelte Anti-Slawismus gegenüber „Kosaken“ und „Polacken“ mit dem seit der deutschen Kolonialexpansion in den pazifischen Raum gepflegten Mythos des monströsen „Kannibalen“ zu einem neuen rassistischen Feindbild verband¹⁴.

Mit dem Begriff Kanakisierung ist genau diese gesellschaftliche Konstruktion des Subjekts „Kanake“ gemeint, ein nicht nur sozialer und politischer, sondern auch kultureller und medialer Prozess, in dem solch komplexe, mit der Immigration verbundene soziale Phänomene und Fragen wie Marginalisation und Partizipation, Segregation und Integration, Exklusion und Inklusion, Identität und Hybridität ethnisiert werden und die gesellschaftliche Diskriminierung so rassistisch festgeschrieben wird. Die Erfindung des „Kanaken“ bezieht sich dabei vor allem auf die in Deutschland aufgewachsenen und dort zur Schule gegangenen Söhne und Töchter der ersten türkischen Arbeitsimmigranten aus den sechziger und siebziger Jahren, zu denen auch der zwar in der Türkei geborene, aber in Deutschland seit seinem siebten Lebensmonat lebende und dort groß gewordene Feridun Zaimoglu gehört:

Kanake, ein Etikett, das nach mehr als 30 Jahren Immigrationsgeschichte von Türken nicht nur ein Schimpfwort ist, sondern auch ein Name, den „Gastarbeiterkinder“ der zweiten und dritten Generation mit stolzem Trotz führen¹⁵.

Dafür steht genau der Begriff Selbst-Kanakisierung, nämlich wie mit diesem „stolzen Trotz“ die diskriminierende pejorative Intention subversiv verarbeitet und ironisch aggressiv zurückge-

¹⁴ Ha 2005: S. 115. Der Autor verweist dabei auf ein „Kleines Glossar neorassistischer Feindbild-Begriffe“ von Ute Gerhard und Jürgen Link in: Heiner Boehnke/Harald Wittich (Hg.) (1991), *Buntesdeutschland. Ansichten zu einer multikulturellen Gesellschaft*, Reinbek: Rowohlt, S.138-147.

¹⁵ Zaimoglu 1995: S. 9.

geben wird. Mit direkter Bezugnahme auf die US-amerikanische Black-Power-Bewegung der sechziger und siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts, die sich den negativ besetzten Begriff „schwarz“ zu eigen machte, um so eine positive schwarze Identität herauszubilden, ist das für Zaimoglu ein gradueller Prozess, der bei einer anfänglich eher defensiven Positionsbestimmung mit dem formellen Annehmen der negativen Diskriminierung einsetzt, um dann zu einem immer selbstbewußteren und spielerischen Umgang damit zu führen:

Noch ist das tragende Element dieser Community ein negatives Selbstbewußtsein, wie es in der scheinbaren Selbstbeziehung seinen oberflächlichen Ausdruck findet: Kanake! Dieses verunglimpfende Hetzwort wird zum identitätsstiftenden Kennwort, zur verbindenden Klammer dieser „Lumpenethnier“. Analog zur Black-consciousness-Bewegung in den USA werden sich die einzelnen Kanak-Subidentitäten zunehmend übergreifender Zusammenhänge und Inhalte bewußt¹⁶.

Diese gesellschaftliche Praxis des migrantischen Minderheitsdiskurses wird von dem postkolonialen Theoretiker Homi K. Bhabha als eine kulturelle Strategie von Mimikry und Hybridisierung in kolonialen Gesellschaften beschrieben. Indem das koloniale Objekt die vorgegebene Definition durch Imitation zur eigenen Identität macht, verleugnet es sich zwar einerseits, konterkariert diese aber auch gleichzeitig:

Was zwischen Mimesis und Mimikry erscheint, ist ein Schreiben, eine Form der Repräsentation, die die Monumentalität der Geschichte beiseite schiebt und sich über ihre Macht, Modell zu sein, jene Macht, die sie angeblich imitierbar macht, ganz einfach lustig macht. Mimikry *wiederholt*, statt zu *re-präsentieren*...¹⁷.

Diese Ambivalenz der Mimikry gilt auch für den Hybriditätsbegriff Bhabhas:

Hybridität ist das Zeichen der Produktivität der kolonialen Macht, ihrer flottierenden Kräfte und Fixpunkte; sie ist der Name für die strategische

¹⁶ Zaimoglu 1995: S. 17.

¹⁷ Bhabha 2000: S. 129.

Umkehrung des Prozesses der Beherrschung durch Verleugnung (das heißt, der Produktion diskriminatorischer Identitätseffekte, durch die die „reine“ und ursprüngliche Identität der Autorität sichergestellt wird). Hybridität ist die Umwertung des Ausgangspunktes kolonialer Identitätsstiftung durch Wiederholung der diskriminatorischen Identitätseffekte. Sie offenbart die notwendige Deformation und De-plazierung sämtlicher Orte von Diskriminierung und Beherrschung. Sie entthront die mimetischen oder narzißtischen Forderungen der kolonialen Macht, führt ihre Identifikationen aber in Strategien der Subversion wieder ein, die den Blick des Diskriminierten zurück auf das Auge der Macht richten¹⁸.

Selbst-Kanakisierung als Reaktion auf die rassistische Praxis der Kanakisierung ist also, so der Politikwissenschaftler Kien Hghi Ha, „eine Art verbale Notwehr“¹⁹ der davon Betroffenen. Dabei ist es eigentlich unerheblich, ob sie sich auch selbst als „Kanak“ bezeichnen wollen oder nicht, da sie in jedem Fall von der deutschen Mehrheitsgesellschaft als solche angesehen und damit rassistisch stigmatisiert werden. Deshalb kann dieser Begriff auch nur von ihnen sozusagen ironisch „missbraucht“ und damit subversiv umdefiniert werden, ohne wieder zu einem Instrument rassistischer Diskriminierung zu werden: „In solchen Situationen ist es ein bedeutsamer Unterschied, ob man Angreifer oder Angegriffener ist“²⁰.

In gewisser Hinsicht gilt das auch in Bezug auf die Exotik, denn auch was als exotisch empfunden und wer als Exot bezeichnet wird, bestimmen immer noch diejenigen, die über die gesellschaftliche Definitionsmacht verfügen. Es ist also auch hierbei „ein bedeutsamer Unterschied“, ob man der Exot ist oder nicht, wer dazu gemacht wird und wer einen dazu macht. Selbst-Kana-

¹⁸ Bhabha 2000: S. 165. Bei diesem Bezug auf die postkoloniale Literaturtheorie mit der Dialektik von Kanakisierung und Selbst-Kanakisierung sei nicht nur erneut auf die schon oben erwähnte deutsche Kolonialvergangenheit des Begriffs „Kanake“ verwiesen, sondern auch auf den Unabhängigkeitskampf und die Befreiungsbewegung der Kanak, der indigenen Bevölkerung von Neukaledonien, ehemals französische Kolonie und aktuell französische Überseegemeinschaft mit besonderem Status in Melanesien, und deren derzeitiger politischen Organisation FLNKS (Front de libération nationale kanak et socialiste).

¹⁹ Ha 2003: S. 137.

²⁰ Ha 2003: S. 137.

kisierung gehört dabei auch zu dem Versuch, dieser Exotenrolle zu entgehen und sie zu unterlaufen. So schreibt Zaimoglu in der Einleitung zu *Kanak Sprak* von den beiden gegensätzlichen Aspekten dessen, was es bedeutet, zum migrantischen Exoten gemacht zu werden, zwischen individuellem Scheitern einerseits und gesellschaftlicher Rolleneinnahme andererseits, wobei er nicht mit Hohn und Spott über das vorgeblich fortschrittliche Konzept des Multikulturalismus spart:

Manch einer wandert als krankes Exotikum in die geschlossene Abteilung: Impotenz als freiwillige Selbstverstümmelung, Depressionen, Schizophrenie. Die draußen bleiben, sind einer neuen Form modischer Vereinnahmung ausgesetzt: dem Märchen von der Multikulturalität.

Der Kanake taugt in diesem Fall als schillerndes Mitglied im großen Zoo der Ethnien, darf teilnehmend beobachtet und bestaunt werden. „Türkensprecher“ gestalten bunte Begleitprospekte für den Gang durch den Multikulti-Zoo, wo das Kebab-Gehege neben dem Anden-Musikpavillon platziert wird²¹.

So grenzt sich der Schriftsteller Zaimoglu auch ausdrücklich von der seit Ende der siebziger Jahre bestehenden literarischen Produktion von Migranten ab; er bezeichnet sie abfällig als „weinerliche, sich anbietende und öffentlich geförderte ‚Gastarbeiterliteratur‘“²², als „Müllkutscher-Prosa“²³, welche die in Deutschland lebenden und arbeitenden Türken auf die passive Rolle des Opfers festlege und sie zur Freude und Ergötzung des deutschen Lesers sozial verkitsche und sentimentalisiere: „Der Türke wird zum Inbegriff für ‚Gefühl‘, einer schlampigen Nostalgie und eines faulen ‚exotischen‘ Zaubers“²⁴.

Er ist sich allerdings sehr wohl bewusst, dass er mit seinen Gesprächsprotokollen in „Kanak Sprak“ selbst wieder Gefahr läuft, ungewollt dieses Bedürfnis nach Exotik zu bedienen, da sich „die Kanak Kids“²⁵ seiner Texte eigentlich einer besonde-

²¹ Zaimoglu 1995: S. 11.

²² Zaimoglu 1995: S. 11.

²³ Zaimoglu 1995: S. 12.

²⁴ Zaimoglu 1995: S. 12.

²⁵ Zaimoglu 1995: S. 14.

ren, ihnen eigentümlichen Sprache bedienen, nämlich einem „sich laufend weiterentwickelnden symbolischen Jargon, der häufig als blumige Orientalensprache mißverstanden wird“²⁶. Daher auch die Notwendigkeit einer literarischen Bearbeitung dieser Tonbandaufnahmen in Form einer ausdrücklich so genannten Nachdichtung, um gerade dieser stets drohenden „Folklore-Falle“²⁷ zu entgehen. Die Schwierigkeit und Ambivalenz dieses Verfahrens der „Entmystifizierung“ mit der „Absicht, den Kanaken ungeschminkt darzustellen“, drückt sich wohl darin am besten aus, dass der Autor zwar einerseits von einem „Neuen Realismus“ spricht, sich aber andererseits explizit weigert, „die Realität aus doktrinärer Distanz heraus zu beschreiben statt sie vom Schreibtisch aus zu konstruieren“²⁸.

Inwieweit und mit welchen stilistischen Mitteln ihm das gelingt, soll hier nicht weiter erörtert werden, sondern nur darauf hingewiesen werden, dass die vorgeblich authentische „Kanak Sprak“ Zaimoglus in sprachlicher Hinsicht eigentlich kaum etwas mit dem danach benannten gemischten Sprechen jugendlicher Migranten vor allem türkischer Herkunft zu tun hat. Dieser Sozio- bzw. Ethnolekt, das „deutsch-türkische Mixing“, wird ansonsten auch als „Ghettodeutsch“, Türkenslang bzw. „Kiez-Sprache“ bezeichnet²⁹. Zaimoglus „Übersetzung“ der „Kanak Sprak“ ins Deutsche knüpft dagegen vom Literarischen her an Formen an, die schon in der deutschen Gegenwartsliteratur der Sechziger Jahre, z.B. bei Erika Runge und Alexander Kluge³⁰, anzutreffen sind; vom sprachlichem Ausdruck her steht sie jedoch ganz in der besten Prosatradition des deutschen Expressionismus sowie des Barock, was schließlich auch kein Wunder ist bei einem Autor, der in Deutschland sozialisiert und somit mit allem konfrontiert wurde, was eben mehr oder weniger beim normalen

²⁶ Zaimoglu 1995: S. 14.

²⁷ Zaimoglu 1995: S. 14.

²⁸ Zaimoglu 1995: S. 17.

²⁹ Siehe dazu Sauer 2008.

³⁰ Siehe z.B. *Bottroper Protokolle*, aufgezeichnet von Erika Runge, Frankfurt am Main 1968, und *Lebensläufe* von Alexander Kluge, Stuttgart 1962.

Deutschunterricht in einer deutschen Schule dazugehört: deutsche bzw. deutschsprachige Literatur. Mit dem Türkischen hat der literarische und sprachliche Ausdruck Zaimoglus daher, außer und vor allem bloß in *Abschaum* vereinzelt verwendeten Wörtern und Sätzen, denn eigentlich auch herzlich wenig zu tun:

Die Mischung aus norddeutschem Dialekt, jugendlicher Umgangssprache, englischem Hip-Hop Vokabular und Einsprengseln aus dem Jiddischen und Rotwelschen (nicht aber aus dem Türkischen), aus unzähligen originellen Neologismen in Verbindung mit klaren Inhalten und der virilen Sprecherpose, all das ist die literarische Kunstsprache „Kanak Sprak“³¹.

In Zaimoglus eigenem Vorwort zu *Kanak-Sprak* wird dieser Jargon dagegen ganz anders gedeutet; er wird dort zu einem „Untergrund-Kodex... mit geheimen Codes und Zeichen“ aufgeladen, der dem Rap ähnlich „aus einer Pose heraus“³² gesprochen werde. Dieser extrem performative Charakter stützt sich vor allem auf einen körperlichen Ausdruck, der mit seiner elementaren Gestik und Mimik stark an stereotype europäische Bilder des ungebildeten, die Sprache nicht richtig beherrschenden unzivilisierten exotischen „Wilden“ erinnern:

Die Wortgewalt des Kanaken drückt sich aus in einem herausgepreßten Gestammel ohne Punkt und Komma, mit willkürlich gesetzten Pausen und improvisierten Wendungen. Der Kanake spricht seine Muttersprache nur fehlerhaft, auch das „Alemannisch“ ist ihm nur bedingt geläufig. Sein Sprachschatz setzt sich aus „verkauderwelschten“ Vokabeln und Redewendungen zusammen, die so in keiner der beiden Sprachen vorkommen. ... Er unterstreicht und begleitet seinen freien Vortrag mimisch und gestisch. Die reiche Gebärdensprache des Kanaken... bedeuten dem Gegenüber, daß der Kanake in diesem Augenblick auf eine rege Unterhaltung großen Wert legt. Ballt der Kanake beispielweise die rechte Faust, um sie blitzschnell zu öffnen und die Hand zu fächern, will er seine Mißbilligung oder seine Enttäuschung zum Ausdruck bringen. Streicht er sich mit einem angefeuchteten Zeigefinger über eine Augenbraue, so möchte er seine Kompetenz oder einen gelungenen Spruch anerkannt wissen³³.

³¹ Yesilada 2007: S. 6.

³² Zaimoglu 1995: S. 13.

³³ Zaimoglu 1995: S. 13f.

Stilistisch benutzt hier der Autor eine weit verbreitete (Un-) Art, statt von den beschriebenen Subjekten im Plural zu sprechen, sie verallgemeinernd immer nur in der Einzahl zu nennen (der Kanake). Er übernimmt damit den diskriminierenden Tonfall langer rassistischer (und wohl nicht nur) deutscher Tradition, die einzelnen Personen nicht in ihrer Individualität wahrzunehmen und darzustellen, sondern immer nur als Stellvertreter eines imaginären kollektiven Gesamtcharakters: der Russe, der Italiener, der Jude usw. stehen jeweils für alle Russen, alle Italiener und alle Juden. So werden Klischees und Stereotype produziert, denen die einzelne Person kaum entgehen kann, da aus ihrem individuellen Verhalten immer auf die Gruppe und umgekehrt geschlossen wird. Der „Kanake“ wird so wie in überheblicher Kolonialherrenperspektive schon sprachlich abgewertet und zum primitiven Exoten gemacht, welcher sich auch entsprechend, und nicht nur sprachlich, primitiv verhält. Er spricht nicht, sondern stammelt, beherrscht keine komplexen grammatikalischen Strukturen und verfügt über keine Sprachdisziplin. Gesten signalisieren Intentionen und Stimmungen. Dabei vergisst der Autor allerdings nicht die ambivalente Bedeutung, die dieses Verhalten des kolonisierten „Wilden“ für den Kolonialherren haben kann. Seine mangelhafte verbale Kommunikation und expressiv vorgetragene Körperlichkeit sind zwar einerseits Ausdruck der Primitivität und damit Zeichen der Unterlegenheit, andererseits stellen sie aber auch eine konkrete physische Bedrohung dar, gerade durch das vorgeblich „primitive“ Verhalten, womit er seine Subjektivität manifestiert. So geht es denn auch im obigen Abschnitt folgendermaßen weiter:

Und über die einzelne charakteristische Gebärde hinaus signalisiert der Kanake: Hier stehe ich und gebe mit allem, was ich bin, zu verstehen: Ich zeige und erzeuge Präsenz³⁴.

Und ganz in der Tradition der ethnologischen Feldforschung setzt auch der Autor bei der Erkundung des „Kanakens“ auf die

³⁴ Zaimoglu 1995: S. 14.

Methode der teilnehmenden Beobachtung, d.h. der Integration des Forschers in das Leben einer Gruppe, um ihren Alltag vor Ort kennenzulernen und zu verstehen. Dazu gehören Gespräche und Interviews sowie das Erlernen der Sprache, aber zuallererst ist natürlich das Vertrauen der zu erforschenden Gruppe zu erwerben. Durch eine mehr oder weniger detaillierte Beschreibung dieser eigentlich für die Ethnologie typischen Verfahren und Maßnahmen, mit denen Zaimoglu den „Kanakan“ quasi wissenschaftlich erforscht bzw. zu erforschen vorgibt, verstärkt er das exotische Bild vom *Kanakan*:

Ich tauchte ab in den „Lumpen-Hades“, suchte den Kanaken auf in seinen Distrikten und Revieren, Ghetto-Quartieren und Stammplätzen, in seinen Verschlagen und Teehäusern. Es war nicht einfach, gegen das anfängliche Mißtrauen anzukämpfen... Erst nach Tagen und Wochen vorsichtigen Kennenlernens traf man sich zum ersten richtigen persönlichen Gespräch... Sie sprachen aufs Band, manchmal machte ich mir Notizen, oder behielt, wenn sich eine sofortige Niederschrift situationsbedingt verbot, das Gesagte im Gedächtnis. Zudem prägte ich mir das nonverbale Umfeld der Kanak-Sprache ein, das reiche Repertoire an Mimik und Gebärden. Ich verbrachte viel Zeit mit den Befragten, um einen stimmigen Gesamteindruck zu gewinnen³⁵.

Auch der Verlag hat sich dementsprechend bei seiner Werbung für das Buch *Kanak Sprach* dieses Klischees des exotischen „Wilden“, bzw. des „wilden“ Exoten bedient; so ist auf der Rückseite des Umschlags von „wilden und radikal authentischen“ Texten aus „Kanakistan, einem unbekannten Landstrich am Rande der deutschen Gesellschaft“ zu lesen. Darüber hinaus ist der Einband auch graphisch sehr exotisch bunt gestaltet, mit archaischen Zeichen und stilisierten primitiven Figuren wie Strichmännchen, die aber auch an uralte Höhlenmalereien oder anonyme moderne großstädtische Graffiti erinnern. In Wirklichkeit handelt es sich dabei jedoch um einen Ausschnitt des Gemäldes *Northern Darkness* des bekannten zeitgenössischen deutschen Künstlers A.R. Penck. Der Verlag strickt so weiter an dem Bild vom bunten exotischen „Kanakan“, das der Autor mit

³⁵ Zaimoglu 1995: S. 15.

Erfolg konstruiert hat. In den Rezensionen der „Kanak“-Bücher ist dann bezeichnenderweise nämlich gerade dieser Aspekt am stärksten hervorgehoben worden. Der obenerwähnten „Pose“, von der aus der „Kanake“ spricht³⁶, entspricht die selbstinszenierte Künstlerpose des in deutscher Sprache schreibenden Schriftstellers türkischer Herkunft als „kanakischer“ Exot im deutschen Literaturbetrieb. Diese Rolle sollte er dann nolens volens auch noch lange Zeit einnehmen. Noch zwölf Jahre nach *Kanak Sprak* kommt Karin E. Yesilada so zu folgendem Fazit:

Provokation gehört zum Konzept Zaimoglus, dessen Auftreten zurückhaltend, dessen literarische Botschaften und Stilmittel jedoch markant sind. Innerhalb kurzer Zeit wurde er zum *enfant terrible* des Literaturbetriebs und lenkte wie kein Zweiter das Augenmerk sowohl auf die türkische Minderheit in Deutschland, als deren Sprachrohr er zwischenzeitlich galt, wie auch auf sich selbst. Als 2006 ein Plagiatsvorwurf um seinen als Hauptwerk gefeierten Roman „Leyla“ abermals Wogen im Feuilleton schlug, ging es neben dem literarischen Text auch um die Selbstinszenierung des Autors. Dessen Künstlerpose dominierte jedoch häufig das literarische Werk und verstellte damit auch die Sicht auf Zaimoglus Bekenntnis zur Ästhetik des „Fights“ (im Gespräch mit Jutta Winkelmann), dessen Inspiration in der deutschen Dekadenz des 20. Jahrhunderts liegt³⁷.

Aber auch hierbei ist Zaimoglus Äußerungen mit seinem Bekenntnis zu einer Ästhetik des „Kampfs“ nicht ganz zu trauen, denn wenn man die Entstehungszeit von *Kanak Sprak* in Betracht zieht, wird klar, dass es sich eben doch um kein rein ästhetisches Problem handelt. Nach dem Fall der Mauer und dem darauf schnell erfolgenden Prozess der deutschen Wiedervereinigung veränderte sich das gesellschaftliche und politische Klima in Deutschland besonders zuungunsten der in Westdeutschland und West-Berlin lebenden türkischen Immigranten. Das neuerliche Wiederaufleben traditioneller, realer oder imaginierter, gesamtdeutscher Identitätselemente in der offiziellen Politik und der westdeutschen Mehrheitsgesellschaft bestätigte nicht nur das Prinzip ethnischer

³⁶ Siehe Zaimoglu 1995: S. 13.

³⁷ Yesilada 2007: S. 2.

Kriterien für Zugehörigkeit, sondern verstärkte auch die schon bestehende gesellschaftliche Marginalisierung der in der alten Bundesrepublik lebenden Ausländer. Die in den 1980er Jahren zaghaft einsetzende Diskussion um eine stärkere Integrationspolitik mit dem Ziel einer sozialen und politischen Partizipation der „ausländischen Mitbürger“ sowie das verbreitete Postulieren von „Multi-Kulti“ hatte bei vielen, und nicht nur unter Migranten, die Illusion erzeugt, dass eine gewisse gesellschaftliche Inklusion in Deutschland vielleicht möglich sei. Das nach dem Mauerfall ausgebrochene alte deutsche und nun wieder mehrheitlich positiv besetzte Nationalgefühl setzte dem abrupt ein Ende:

In der neuen Diskussion um Einbindung und Ausgrenzung setzten kulturelle und ethnische Zugehörigkeiten die Grenzen. Die Ereignisse von 1989/90, die zu einer Suche nach Einheit stiftenden Elementen führten, haben so den bereits zuvor existierenden Ausschluss von Einwanderern bestätigt. Es fand eine Art Akkumulation des Ausschlusses statt³⁸.

„Wir sind ein Volk“, das galt eben, ganz nach dem Prinzip des *ius sanguinis*, nur für richtige, original deutschstämmige West- und Ostdeutsche und dominierte die gesellschaftliche und politische Stimmungslage. Hinzu kam, dass von der mit dem Wiedervereinigungsprozess einhergehenden wirtschaftlichen Umstrukturierung, die zu Betriebsschließungen und damit auch zu Arbeitslosigkeit führte, besonders türkische Arbeitskräfte betroffen waren. Das galt in besonderem Maße für West-Berlin mit seiner großen türkischen Gemeinde und seinen zahlreichen, bisher stark subventionierten Fertigungsbetrieben. Der eigentliche Wendeverlierer war aber die zweite Generation der Migranten. Die in Deutschland aufgewachsenen und sozialisierten Kinder der „Gastarbeiter“-Generation haben mit dem Mauerfall einen Bruch erlebt, denn viele von ihnen hatten sich zuvor schon längst nicht mehr als „Gast“ gefühlt, sondern mehr oder weniger als Teil der deutschen Gesellschaft. Der deutschtürkischen Migrationsforscherin Nevim

³⁸ Çil 2007: S. 11.

Çil, die dazu türkische Männer und Frauen in Berlin interviewte, wurde dieses "böse Erwachen" so geschildert:

"Ja, er beschreibt es so, dass er als Türke entpuppt wurde, geoutet. Als der falsche Deutsche, ein falscher Fuffziger. Ein anderer meinte zu mir, wir sind mit dem Mauerfall wachgerüttelt worden. Bis dahin hätten viele geglaubt, man brauche nur Deutsch zu lernen und viele deutsche Freunde zu haben, damit einen diese Gesellschaft akzeptiert. Man glaubte, eine individuelle Leistung, also dieser ganze Assimilationskram, führe zur Akzeptanz. Nach der Wende kam dann die Erkenntnis: Ich kann mich bemühen wie ich will, vergiss es, es bringt nichts"³⁹.

In *Kanak Sprak* ist ein Statement zu finden, das genau der Aussage dieses Zitats entspricht. Denn ganz egal, wie man sich verhält, man wird immer als Fremder identifiziert, meint der „Kanake“ Atay vom Flohmarkt: „... es gibt die saubere kanaken-tour und die schmutzige, was auch immer du anstellen magst, den fremdländer kannst du nimmer aus der fresse wischen“⁴⁰. Diese Übereinstimmung ist kein Zufall, sind doch gerade vor dem Hintergrund der extrem angestiegenen Fremdenfeindlichkeit im Zuge der neuen deutsch-deutschen Nationalitätsfindung, welche sich in Westdeutschland vor allem gegen die türkischen „Mitbürger“ richtete und ihren traurigen Höhepunkt mit den Todesopfern der Brandanschläge auf türkische Wohnhäuser 1992 in Mölln und 1993 in Solingen hatte, die „Kanak“-Texte entstanden. Die Verbitterung und Wut, die aus ihnen spricht, sind daher auch im Kontext alltäglich erlebter rassistischer Gewalt zu lesen, begleitet von weitgehender gesellschaftlicher Gleichgültigkeit nicht nur durch die sogenannte Zivilgesellschaft, sondern auch durch das politische Establishment. Zaimoglu hat im Vorwort zu *Koppstoff* ausdrücklich darauf hingewiesen:

Kanak Sprak war zeitlich näher an Mölln, Solingen oder Rostock-Lichtenhagen. Trotzdem war die Erfahrung mit rechtsterroristischer Gewalt für viele Kanakster eher fremd... Inzwischen ist rechtsradikale Gewalt, verbal

³⁹ Interview von Adrienne Woltersdorf mit Nevim Çil: "Die Mauer fiel uns auf den Kopf", in: *die tageszeitung*, taz berlin, 8.11.2004, S. 28.

⁴⁰ Zaimoglu 1995: S. 26.

wie körperlich, eine Alltagserscheinung wie der Gang zum Bäcker. Proteste sind ob der Gewöhnung selten geworden... Stiefelnazis sind nur ein Teil der politischen Wirklichkeit. Die eigentlichen Aufwiegler sind einige prominente Vertreter der politischen Klasse. Die Stichworte kommen längst aus der Mitte der Gesellschaft⁴¹.

Als Reaktion darauf verhalten sich die jungen türkischen Migranten und Migrantinnen gerade so, wie die Gesellschaft sie sieht und behandelt. Der „Kanakisierung“ durch die deutsche Mehrheitsgesellschaft setzt die türkischstämmige Minderheit der „Deutschländer“, der „Almanci“, sozusagen spiegelbildlich eine „Selbstkanakisierung“ entgegen. Im Nachwort zu *Abschaum*, der Geschichte des kleinkriminellen Junkies Ertan Ongun, bringt das Zaimoglu so auf den Punkt: „Ertans Botschaft ist: Wir sind die Kanaken, vor denen ihr Deutschen immer gewarnt habt. Jetzt gibt es uns, ganz eurem Bild und euren Ängsten entsprechend.“⁴²

Das gilt auch für das Exotische in den Texten. Das, was von den Deutschen als exotisch bei den Türken angesehen wird, entspricht eben auch ganz ihrem Bild und ihren Ängsten. Bis zu solchen verdrängten wie der deutschen Nazivergangenheit. In *Kanak Sprak* erzählt der Gigolo Ercan, wie er als beschnittener Türke den exotischen jüdischen Liebhaber mimen soll, um die sexuellen philosemitischen Phantasien einer wohlhabenden deutschen „christenlady“ zu befriedigen:

...ich dachte, das ist wohl der ihre olle phantasie und wenn der ihr blut ins wallen kommt, wo die lady man annehmen tut, sie würd jetzt'n verbotenes spiel treiben mit nem judengringo, dann soll die man falsch für wahr halten, mir wirklich schnuppe. Sonne schicke lady hat eben ne latte von klugbüchern gelesen, in der ihrem hirn hat sie's weise wissen verstaute, und vielleicht kommt ja nach vielem überlegen so ne geilheit raus, wo die mitteilt, 'n jude ist mir mehr wollust als irgendwer sonst, na ja, die hat halt auch mitten im ausüben des geschäfts volle kante gebrüllt, von wegen mich fickt'n jude...⁴³.

⁴¹ Zaimoglu 1998: S. 9f.

⁴² Zaimoglu 1997: S. 183.

⁴³ Zaimoglu 1995: S. 71.

Der „kümmel“ wird hier zur exotisch-erotischen Projektion eines Begehrens, das seinen Ursprung eigentlich in der bildungsbürgerlichen Beschäftigung mit dem Holocaust hat. In dieser Obsession „rächt sich's verscharrte fleisch und klumpt als geist und viele geister in den lebenden“⁴⁴ und stellt den Rassismus der deutschen Gegenwart in eine Traditionslinie, die bis in die Nazi-Zeit zurückreicht. Die Exotenrolle ist dabei am bequemsten, um seelisch einigermaßen unbeschädigt wieder da herauszukommen, „also mach ich bei diesem hirnfickspiel des alemannen ne weile mit, und stell mich dumm, damit's keine querelen gibt...“⁴⁵. Aus weiblicher Sicht hingegen ist dieser „Alemangeschichtsfick“⁴⁶, wie die Künstlerin Aynur in *Koppstoff* das nennt, vor allem ein allgemeines sexuelles Verlangen des deutschen Mannes nach exotischen Frauen aus fernen Ländern. Die „Kanaka“ ist „Lockgut und Ware für deutsche Männer, so etwas wie ne Taiwanesin in Kanak“ mit angeblichen „Spiel-doch-deinen-Exotenbonus-aus-Allüren“, „reinstes Urlaubsland, Hula-Hula-Mädchen im Busch“⁴⁷.

Und wie der deutsche Mann sich seine Exotin erfindet, so baut er sich auch seinen exotischen Popanz vom Türken auf. Dabei bedient er sich traditioneller Elemente des deutschen Rassismus wie des Antiziganismus und des Bildes vom asiatischen Untermenschen. Die Abiturientin Oya formuliert das so:

Der Aleman ist n wilder Exotenmaler in seinem Element, und er erschafft uns mit seiner Kleckswut-Kunst: Ne halbe Tube Zigeunerrot, und er malt jeden nicht Gleichartigen zum Pigment-Kalmücken. Pinsel rechts und Pinsel links, Pinsel oben und Pinsel unten: Da steht es, das Geschöpf, ne mongoloide Sau und das Böse als ihr Wundertalent⁴⁸.

Auf der anderen Seite geht gerade von diesem exotischen „Geschöpf“ eine gewisse Faszination aus. So erzählt die

⁴⁴ Zaimoglu 1995: S. 72.

⁴⁵ Zaimoglu 1995: S. 73.

⁴⁶ Zaimoglu 1998: S. 32.

⁴⁷ Zaimoglu 1998: S. 35.

⁴⁸ Zaimoglu 1998: S. 85f.

Gemüseverkäuferin Mihriban, wie sie es erlebt, als Exotin erlebt zu werden. Ihr Laden liegt in einer Gegend, in der vorwiegend Türken wohnen, trotzdem kommen auch viele Deutsche zu ihr. Während jedoch die älteren eher zum Einkaufen zu ihr kämen, hielten sich die jüngeren vor allem lange im Laden auf und beobachteten alles, ohne etwas zu kaufen. Der anfängliche Verdacht, dass sie feststellen wollten, ob auch alles schön sauber und aufgeräumt sei, stellte sich als unbegründet heraus. Das wahre Motiv ihres Besuchs im Gemüseladen war ganz einfach reine Neugierde und die Lust darauf, etwas Neues, Anderes, Unterschiedliches, also Exotisches zu entdecken:

Aber sie waren nicht zum Kontrollieren da. Sie wollten sehen, wie wir leben, wie wir sind... Wir sind für sie eine Abwechslung. Es ist wie Fernsehen für sie... ich glaube wirklich, daß wir für diese Leute eine Art Unterhaltung sind. Für uns ist es normal, wie wir sind. Aber für sie ist es so interessant, wie wir Tee kochen oder aus welchen Gläsern wir Tee trinken, wir wir miteinander reden, wie wir uns verhalten. Alles ist neu. Vielleicht wie Urlaub. Nur ein paar Meter von ihrem Haus entfernt gibt es eine andere Welt⁴⁹.

Wie im Urlaub geht es bei der Suche nach dem Exotischen um einen möglichst hohen Erlebniswert. Der eigenen Erfahrungsarmut soll das vermutete abenteuerliche Leben der Migranten abhelfen, denn gerade weil es eben das Leben der Anderen ist, hat es auch ganz anders zu sein. Die Erwartung an die „andere Welt“ ist, dass sie zur kulturellen Bereicherung der Deutschen beiträgt und bunte Abwechslung in deren graue Alltagswelt bringt, kurz, das sie Exotik produziert:

Von jedem von uns wird eine Abenteuergeschichte erwartet. Wie jeder in dieser Gesellschaft haben wir bestimmte Funktionen und Eigenschaften, und zwar als ein Ganzes. Zu unseren Eigenschaften gehört eben auch, daß wir interessante Geschichten über unser Leben erzählen können⁵⁰.

⁴⁹ Zaimoglu 1998: S. 44f.

⁵⁰ Zaimoglu 1998: S. 45.

Zum Teil entspreche das ja auch der Realität, meint die türkische Gemüsehändlerin, aber genauso gut gelte eben auch das Gegenteil:

Es gibt hier viele Ausländer, die Geschichten erzählen können, daß einem ganz anders dabei wird. Aber es gibt mindestens genauso viele, die hier leben, ganz normal. Sie haben nichts Außerordentliches zu berichten, und ihr Lebenslauf liest sich wie der eines Deutschen, nur der Name ist nicht deutsch und vielleicht das Gesicht⁵¹.

Der Kfz-Geselle Hakan in *Kanak Sprak* sieht dagegen im Urlaubsverhalten der Deutschen erst einmal eine Flucht vor ihresgleichen: „Schau dir doch dies ariervölkchen an: die haben von ihresgleichen die schnauze gestrichen voll, und reisen weit weg...“⁵² Das Exotische finden sie dann zuhause in den zahlreichen Restaurants und Imbissbuden mit ausländischer Küche wieder. Einerseits ist das kulinarisch Fremde schick, andererseits wird aber dabei streng auf den sozialen Rangunterschied zum traditionellen deutschen Essen geachtet:

Die gehen in ihrer blöden heimat in feinfesche lokale, zum spanier, zum portugiesen, zum chinesen, zum mulatten, auch zu uns, und lassen sich einen salatnassen döner in alu wickeln. Und wo ist denn ihr eigner folklorefraß? Das heißt dann gutbürgerliche küche...⁵³.

Das Erleben und Genießen multikultureller Exotik schließt eine regressive und repressive Deuschtümelei nicht aus. Das, was die Deutschen unter ihrer eigenen Folklore verstehen, ist für Hakan nichts anderes als rassistische Unterdrückung und Gewalt, eine brutale Fremdenfeindlichkeit, die auch tödliche Folgen haben kann:

Hier wird gebrüllt und fremdes verflucht oder gejagt. Folklore is für'n deutschen... 'n karatehieb ins kanaken-genick, daß man auch als der letzte

⁵¹ Zaimoglu 1998: S. 46.

⁵² Zaimoglu 1995: S. 85.

⁵³ Zaimoglu 1995: S. 85.

prolofucker noch'n kraushaar unter sich weiß. Der deutsche malocher is ne pogromsau, tottreten is für die hier oberster volkssport⁵⁴.

Eine Reaktion darauf ist es, sich der Erwartung nach Exotischem zu verweigern und der Brutalität eine eigene, jedoch an der deutschen Gesellschaft herausgebildete Härte entgegenzusetzen. So zählt die Studentin Cagil in ihrem Protokoll in „*Koppstoff*“, das sich gewissermaßen wie eine Replik auf das vorherige Zitat aus dem Text Hakans lesen lässt, nicht nur die üblichen Gemeinplätze des Exotischen auf, welche die Deutschen in Bezug auf die türkischen Immigranten haben, sondern auch die Quellen des Widerstands dagegen:

Ja, die Türken kommen... Ja, die Bastarde kommen, aber nicht mit Döner, Exportladenkitsch, Multikultigetrampel tränenreicher „In der Fremde“-Literatur und schlechtem Rap, goldbehangen im Sultanschick und anatolische Lieder lallend, wie's der Deutsche gern hätt, wenn überhaupt, sondern mit Qualität, erlernter preußischer Disziplin, angeborenem Feuer unterm Arsch, mitgebrachter Kulturkoffer, nicht loszuwerdender Sentimentalität und erworbener Widerstandsfähigkeit, denn was nicht tötet, härtet angeblich ab, und es hat uns nicht umgebracht⁵⁵.

„Mimikry *wiederholt*, statt zu *re-präsentieren*...“, daran ist hier mit erneutem Verweis auf das obige Zitat Homi K. Bhabhas⁵⁶ zu erinnern, und so lässt sich vielleicht die Reaktion des Nachahmens, der wenigstens äußerlichen Anpassung an die deutsche Mehrheit zwar zuallererst einmal nicht nur als eine Art Überlebens- oder gar Widerstandsstrategie deuten, sondern als die Wiederholung eines dominierenden Musters. Es ist das angeblich typisch Deutsche, welches als Vorbild dient. So heißt es bei dem Text des Dichters Memet in *Kanak Sprach*:

Wir wollen uns mit den insignien der blonden übermenschen schmücken. Unser eigener schlechter geschmack kommt uns in die quere und das uns eingeflöste gefühl, daß wir minderwertig sind. Deshalb färben sich viele kümmelmammas ihr haar blond und tragen unsere pop-starletts blaue oder

⁵⁴ Zaimoglu 1995: S. 85f.

⁵⁵ Zaimoglu 1998: S. 61.

⁵⁶ Siehe Anmerkung 17.

grüne kontaktlinsen. Deshalb giert das turcokid nach einem daimler. Deshalb sticht mancher kümmel zu: er will hart sein wie kruppstahl und aussehen wie ein provinzpopper⁵⁷.

Damit ist das Exotische gewissermaßen wie in einem Spiegel, wenn auch verzerrt, wieder bei sich selber, seinem Ursprung und Ausgangspunkt, angekommen, ähnelt es doch immer stärker dem, der danach Ausschau hält. Ist das nicht „die besondere Form der Differenz, die die Mimikry ausmacht – *fast dasselbe, aber nicht ganz*“⁵⁸, von der Bhabha unter Bezug auf Freud spricht? Gilt nicht gerade für den exotischen „Kanaken“, dass er sich selbst als den Exoten wahrnimmt, für den man ihn hält? Und sich eben auch entsprechend verhält, bzw., Bhabha paraphrasierend, fast genau so, aber eben nicht ganz? Dazu Memet:

So lange man von uns meisterleistungen erwartet, werden wir uns wie knechte verhalten. Solange dieses land uns den wirklichen eintritt verwehrt, werden wir die anomalien und perversionen dieses landes wie ein schwamm aufsaugen und den dreck ausspucken⁵⁹.

Hier ist wieder auf den schon oben erwähnten Begriff der Hybridität bei Bhabha als „der Name für die strategische Umkehrung des Prozesses der Beherrschung durch Verleugnung“⁶⁰ zu verweisen. Auch das Exotische entsteht gerade durch das Begehren nach dem zu verleugnenden Anderen, welches seinerseits versucht, sich diesem Begehren zu entziehen. So heißt es denn bei Bhabha gleich im Anschluss an das oben angeführte Zitat zur Hybridität weiter:

Denn das koloniale Hybride ist die Artikulation des ambivalenten Raums, in dem der Ritus der Macht am Ort des Begehrens inszeniert wird, wodurch seine Objekte zugleich disziplinär und disseminierend – oder, in meiner kombinierten Metapher, zu einer negativen Transparenz – werden⁶¹.

⁵⁷ Zaimoglu 1995: S. 113.

⁵⁸ Bhabha 2000: S. 132.

⁵⁹ Zaimoglu 1995: S. 113f.

⁶⁰ Siehe Anmerkung 18.

⁶¹ Bhabha 2000: S. 165f.

Dementsprechend können die angeführten Stellen zur Exotik aus den „Kanak“-Texten Zaimoglu auch als eine literarische „Strategie der Subversion“ gelesen werden, welche nach Bhabha „den Blick des Diskriminierten zurück auf das Auge der Macht“⁶² richtet. Diese Texte ziehen ihre expressive Kraft nicht aus der reinen Beschreibung, sondern dadurch, dass sie das, was als Exotik verstanden wird, zwar scheinbar genau wiedergeben, es aber gleichsam „negativ“ darstellen und so als Konstrukt denunzieren: Nach Bhabha

...wird diskursive „Transparenz“ am besten in dem fotografischen Sinn gelesen, in dem ein Transparent immer auch ein Negativ ist, das durch die Technologien der Umkehrung, Vergrößerung, Belichtung, Bearbeitung und Projektion sichtbar gemacht wird und somit nicht Quelle (*source*), sondern Res-source (*re-source*) von Licht ist. Solch ein Ans-Licht-Bringen ist eine Frage der Erzeugung von Sichtbarkeit als einer Fähigkeit, einer Strategie, einer Handlungsmacht⁶³.

In dieser Hinsicht wird auch klarer, was Zaimoglu unter einem „Neuen Realismus“ versteht, nämlich die sehr wohl politische Absicht, mittels seiner allerdings erklärtermaßen literarischen „Kanak“-Texte eine von Ethnisierung und Reethnisierung geprägte gesellschaftliche Wirklichkeit aufzuzeigen:

Die Entmystifizierung ist eingeleitet, der Weg zu einem Neuen Realismus gelegt. Inmitten der Mainstreamkultur entstehen die ersten rohen Entwürfe für eine ethnistische Struktur in Deutschland⁶⁴.

Von dieser Ethnisierung ist Zaimoglu gewissermaßen selbst betroffen, wird er doch nach Erscheinen von *Kanak-Sprak* nicht so sehr als Schriftsteller, also als eine Person, die literarische Texte verfasst, wahrgenommen, sondern zuerst einmal als schreibender Türke, der so allerdings auch mit einer gewissen Exotik versehen. Interessant ist aber dabei, dass diese Exotik zumeist als ist simple und billige Provokation diffamiert und negativ beurteilt wird. So

⁶² Siehe Anmerkung 18.

⁶³ Bhabha 2000: S. 163.

⁶⁴ Zaimoglu 1995: S. 17.

hat ihm der vor allem als Satiriker bekannte Autor und Publizist Wiglaf Droste in einem sprachkritischen Artikel voller Ressentiments und mit viel Hohn und Spott vorgeworfen, bloß mehr oder weniger raffiniert den exotischen „Kanakan“ zu spielen und dabei der Kulturindustrie dienlich zu sein:

Bei diesen Grenzdebilen direkt ums Eck lugt der Kieler Salontürke Feridun Zaimoglu, dessen „Kanak-Sprak“, wie er sein sprachliches Kurzwarenangebot getauft hat, das Bedürfnis des Kulturbetriebs nach Exotik vollkommen widerstandslos befriedigt. Als Malcolm XY ungelöst tingelt er durchs Land, euphemisiert sich als „alipoet“, nennt Leute, die sich's gefallen lassen, „brother“ und ist in toto ein wunderbar nachgemachter Ghetto-Darsteller featuring Fotzenbart und Siegelring, alles dran, tip top, und während er an der virtuellen brennenden Mülltonne lehnt, teilt er dem Feuilleton mit: Kanak Sprak is isswere Sprak⁶⁵.

Bezeichnend ist hierbei nicht so sehr das abwertende Urteil über die Texte Zaimoglus („sprachliches Kurzwarenangebot“), sondern der Vorwurf an den Autor, nicht wirklich marginalisiert zu sein („Salontürke“), die Pose des „Kanakan“ bloß einzunehmen („wunderbar nachgemachter Ghetto-Darsteller“), nur eine Rolle zu spielen („euphemisiert sich als ‚alipoet‘“), nicht echt zu sein („während er an der virtuellen brennenden Mülltonne lehnt“), kurz, nicht authentisch zu sein, als ob Künstler immer authentisch zu sein hätten und ihre Werke nicht gerade aus dem Spiel mit Fiktion und Wahrheit bestehen würden. Dabei stellt sich die Frage, ob Droste diesen Anspruch auch an einen deutschstämmigen deutschen Schriftsteller gestellt hätte. Zaimoglus Texte werden nicht als literarische und sein performatives Auftreten nicht als künstlerische Äußerung wahrgenommen; dem bloß „Kieler Salontürken“ wird jede literarische Relevanz abgesprochen. In der zugespitzten, mit rassistischem Unterton versehenen Bemerkung am Ende („Kanak Sprak is isswere Sprak“) bedient sich Droste einfach nur des in Deutschland weit verbreiteten geflügelten Wortes von der grammatikalisch schweren deutschen

⁶⁵ Wiglaf Droste, „Elefanten im Paul-Celan-Laden (1)“ in: *die tageszeitung*, 24.7.1998, S. 16.

Sprache (deutsche Sprache, schwere Sprache) und entblödet sich dabei nicht, es in ein nachgeahmtes erfundenes „Kanak“-Deutsch zu übersetzen. Damit spricht er Zaimoglu jede Ernsthaftigkeit ab. Dasselbe gilt bei dem expliziten Verweis auf die Exotik, sie bekommt eine eindeutig unseriöse und damit vor allem negative Konnotation⁶⁶.

Dass die Bemerkung Drostes kein Einzelfall, sondern eher symptomatisch für die Reaktion auf Zaimoglu und seine *Kanak Sprak* ist, zeigt die Talkshow *Drei nach neun* vom 8. Mai 1998, einer Sendung von Radio Bremen in NDR 3, dem Dritten Programm des Norddeutschen Rundfunks. Trotz der Tatsache, dass das Buch erst drei Jahre nach Erscheinen dort vorgestellt wurde, kam es immer noch zu einem sehr heftigen Streitgespräch zwischen dem Autor und den anderen Teilnehmern. Das waren neben den beiden Moderatoren, der Bestseller-Autorin und Journalistin Gaby Hauptmann und dem Journalisten Giovanni Di Lorenzo, prominente Gäste: die SPD-Politikerin und damalige Ministerpräsidentin von Schleswig-Holstein, Heide Simonis, der CDU-Politiker und damalige Bundesarbeitsminister Norbert Blüm, der Liedermacher Wolf Biermann und der Schauspieler und Entertainer Harald Junke.

Schon bei der Vorstellung des türkischstämmigen Schriftstellers weist die Moderatorin Gaby Hauptmann darauf hin, dass Zaimoglu, der zur Zeit der Talkshow schon seit eineinhalb Jahren die deutsche Staatsbürgerschaft hatte, „eigentlich Türke, aber auch Deutscher“⁶⁷ sei. Durch das kleine Wort „eigentlich“ betont sie, dass er also eben doch kein echter Deutscher sei, sondern „im Grunde, in Wirklichkeit“ immer ein Türke, also ein vor allem ethnisch definierter Anderer, bleibe. Diese Ansicht wird auch von den anderen Gesprächsteilnehmern geteilt. So bezweifelt Heide

⁶⁶ Mit einem fiktiven Interview an einen „Revolverkolumnen“ schreibenden selbstgefälligen und arroganten Iglav Borste hat Zaimoglu in *Kopf und Kragen* dafür gewissermaßen an Wiglaf Droste Rache genommen. Siehe: „Herr Borste“, in: Zaimoglu 2001: S. 80-87.

⁶⁷ Siehe: „Dokumentation der TV-Talkshow ‘Drei nach neun’ des Norddeutschen Rundfunks (NDR 3) vom 8. Mai 1998“, im Anhang an: Ha 2003: S. 143.

Simonis nach einer Lesung von Auszügen aus dem Buch *Kanak Sprak*, ob sie sich in der Türkei auch so ausdrücken könne, und verlangt daher sogar von Zaimoglu „ein Stück Rücksicht“ in Deutschland. Auch als dieser sie daran erinnert, dass er in Deutschland aufgewachsen sei, beharrt sie darauf, dass er eben doch ein Türke sei und bleibe:

Sie haben ein Erbe. So wie ich ein anderes Erbe mit mir rumschleppe, schleppen Sie das türkische mit sich rum. Tut mir leid, das ist so⁶⁸.

Simonis stellt auch in Frage, ob „ein Türke“, bzw. „eine Türkin“ wirklich so rede („... abgesehen davon, dass ich nicht glaube, dass eine Türkin so redet. Würde ich gerne mal erleben, 'ne Türkin“⁶⁹), gibt aber einschränkend zu, dass es sich dabei aber sehr wohl um Kunst handeln könne. Trotzdem wendet sie sich dabei aber so direkt an den Autor, als ob dieser sich selbst so ausdrücke, bzw. als ob „Kanak Sprak“ wirklich so „auf der Straße“ gesprochen werde, um dann deren angeblich provokatorischen und aggressiven Charakter zu denunzieren:

Und dann reden Sie in einer Sprache, die ist auch Kunst, aber die ruft hervor, dass der andere ihnen so antwortet. Und ich sage Ihnen, ich würde immer dazwischen gehen, wenn zwei sich auf der Straße so unterhalten. Ich sage, ihr Arschlöcher, das ist der Anfang vom Ende, so fangen sie an miteinander zu reden. Das mag auch Kunst sein, aber wenn das die Kunst hervorbringt, dass ich am Ende sage, ich durfte das, weil der andere hat ja auch – dann muss ich Ihnen ehrlich sagen, nee⁷⁰.

Einerseits werden Zaimoglus Protokolle nicht als literarische Texte verstanden, sondern als, wenn auch zweifelhafte, authentische Äußerungen von in Deutschland lebenden Türken oder sogar einfach als persönliche Ansichten des Autors. Andererseits wird dem Autor vorgeworfen, gerade damit nur zu spielen, also gerade eben nicht wirklich authentisch zu sein. So fragt ausgerechnet der Liedermacher und Dichter Wolf Biermann, der ja etwas von

⁶⁸ Ha 2003: S. 147.

⁶⁹ Ha 2003: S. 145.

⁷⁰ Ha 2003: S. 145.

den Unterschieden zwischen Wahrheit und Dichtung, zwischen Wirklichkeit und literarischer Fiktion sowie zwischen individueller Person und künstlerischem Auftreten wissen müsste:

Ich habe die Befürchtung, dass Sie überhaupt kein Kanake sind, dass das nur eine Pose ist. Ja, ich möchte wissen, was an Ihnen echt ist... Was sind Sie wirklich?⁷¹

Schlimmer als „Kanake“ scheint es also zu sein, nur so zu tun, als ob man einer wäre. Auch Simonis nimmt am „Kanaken“ Anstoß. Fast panisch und tief gekränkt reagiert sie darauf, dass ihr als Vertreterin der Dominanzkultur das Recht abgesprochen werde, das Wort „Kanake“ zu benutzen, wobei sie sich dabei überraschender- bzw. bezeichnenderweise auf einen Nazi-Vorwurf bezieht, der ihr in der Diskussion gar nicht gemacht wurde:

...wenn Sie sagen, der, der das sagt, darf das sagen, aber ich darf nicht Kanake zu Ihnen sagen. Wieso dürfen Sie Kanake zu sich sagen, aber ich darf das nicht? Wieso dürfen Sie zu mir sagen, ich sei ein Nazi... und ich nicht? Wieso?⁷²

Es ist Zaimoglu, dem die autoritäre Rolle zugeschrieben wird, bestimmen zu können, wer was sagen darf. Ganz ähnlich verhält sich Norbert Blüm, der auch die Rollen rhetorisch vertauscht und so die wirklichen Machtverhältnisse auf den Kopf stellt. Aus dem Objekt gesellschaftlicher Gewalt macht er das Subjekt, das die Gesellschaft gewalttätig bedrohe. In aggressivem Tonfall wirft er zwar nicht Zaimoglu selbst, aber dessen literarischer Sprache „unheimlich viel Menschenverachtung“ vor, wobei er dieser allerdings zunächst sogar eine Art folkloristische, quasi volksfesthafte „exotische“ Note („Rambazamba“) verpasst:

Aus meiner Sicht bin ich ein Stück hin- und hergerissen... Da hab' ich auch gern Rambazamba; lasst mal die Sau raus! Da bin ich schon dafür, das hat auch eine therapeutische Wirkung. Jetzt Achtung! ... das ist die jetzt die Gegenseite, die Sprache, die so spricht, die ist auch ganz schnell dabei,

⁷¹ Ha 2003: S. 146.

⁷² Ha 2003: S. 148. Zaimoglus Antwort darauf ist: „Weil man da draußen uns ständig als Kanaken bezeichnet.“

dem anderen in die Fresse zu schlagen. In dieser Sprache liegt unheimlich viel Menschenverachtung darin. Insofern ist diese Sprache auch eine Art Enthemmung, da ist der andere wirklich nur Material meiner Aggression. Insofern liegt in dieser Sprache ein Stück Menschenverachtung⁷³.

Da sprechen nicht mehr „die Multikulti-Forscher, ... die schnell mal ins Getto rübermachen, um dann den Kanaken in seinem Exotenleben zu sehen“⁷⁴, wie Zaimoglu in demselben Interview meint, sondern das sind Politiker und Intellektuelle der deutschen Mehrheitsgesellschaft, die nicht wahrhaben wollen, dass sie sich gerade so verhalten, wie sie es dem „Kanaken“ vorwerfen, und damit zu den eigentlichen „Exoten“ werden. Sie sitzen der kulturellen Selbstinszenierung des exotischen „Kanaken“ mit seiner Performance auf und bestätigen so dessen Kritik am rassistischen Diskurs der deutschen Gesellschaft. Kien Nghi Ha, der diese Talkshow dokumentiert und eingehend analysiert hat, zieht dabei das folgende Fazit:

Zaimoglu ist, obwohl er den Kanakster spielt, viel deutscher als es vielen Deutschen recht ist, während die „echten“ Deutschen sich so verhalten, wie Otto Normalverbraucher sich türkische Migranten vorstellt. Normalerweise schmücken Deutsche sich gern mit Attributen wie modern, fortschrittlich, kultiviert, objektiv, tolerant, weltoffen etc. In der Fernsehdiskussion mit Zaimoglu verkehrt sich nun dieses Bild: Die deutschen Mitdiskutierenden übernehmen die Rolle der türkischen Migranten in der deutschem Imagination und erscheinen selbst als traditionell, engstirnig, provinziell, rückständig, emotional und fanatisch⁷⁵.

Kanakisierung und Selbst-Kanakisierung am Beispiel von Feridun Zaimoglu bezieht sich natürlich zuerst einmal auf seine literarische Produktion und deren Kunstcharakter. Doch seine Selbstinszenierung als schreibender „Kanake“ mit seinem Auftreten in den Medien und in der nicht nur literarischen Öffentlichkeit zeigen, dass er sich seiner doppelten Exotenrolle als gesellschaftlicher und zugleich literarischer „Exot“ sehr wohl bewusst ist

⁷³ Ha 2003: S. 147.

⁷⁴ Ha 2003: S. 146.

⁷⁵ Ha 2003: S. 140.

und gezielt damit spielt. Wahrnehmung und Selbst/Darstellung des Exotischen/Exoten betreffen also nicht nur seine Texte und seine Rolle als Autor, sondern in erster Linie und oft auch sehr direkt seine eigene Person. In einer Gesellschaft, die ihrem Selbstverständnis nach aufgeklärt, kosmopolitisch, weltoffen und tolerant, wenn nicht gar multikulturell, sein will, zeigt sich dann bei den ersten „kanakischen Grenzverletzungen des deutschen Reinheitsgebots“⁷⁶ sehr schnell, welch repressives und rassistisches Potential dort noch aktiv ist. Selbst-Kanakisierung als bewusste Antwort auf Kanakisierung will die Identitätsfestschreibung, gerade auch der Rolle des Exoten, subversiv unterlaufen, um somit die Definitionshoheit der deutschen Dominanzkultur in Frage stellen zu können. Ein wesentlicher, wenn auch vor allem popkultureller Schritt dazu ist eben gerade das, was Zaimoglu mit seinen literarischen Texten und seinem Auftreten in Angriff nimmt, nämlich die „Alamanci“ sozusagen „kanakisch“ zu Wort kommen zu lassen. Gesellschaftliche Emanzipation liegt dabei also noch jenseits von Wahrnehmung und Selbst/Darstellung des Exotischen/Exoten:

Durch den Akt des Redens versuchen die Marginalisierten, ihr eigenes Ich, ihre Geschichte und einen Ort des befreien und befreienden Sprechens zu finden. Dabei findet eine grundlegende Verschiebung der Perspektive statt: Das eigene Selbstverständnis wird nicht mehr wie bisher durch die kolonisierenden Begrifflichkeiten der abgewerteten – bestenfalls exotischen – Andersartigkeit und aufoktroierten – bestenfalls tolerierten – „Fremdheit“ geprägt. Statt dessen können sie dazu übergehen, sich über das Recht auf Selbstkonstruktion und autonome Vergesellschaftung zu definieren und dieses durch die Ansprüche auf gesellschaftliche Zugehörigkeit und gleiche Teilhabe zu vervollständigen⁷⁷.

⁷⁶ Ha 2004: S. 200.

⁷⁷ Ha 2004: S. 198.

Bibliographie

- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Staufenburg [1994: *The Location of Culture*, London – New York: Routledge].
- Çil, Nevim (2007): *Topographie des Außenseiters. Türkische Generationen und der deutsch-deutsche Wiedervereinigungsprozess*, Berlin: Verlag Hans Schiler.
- Ha, Kien Nghi (2003): “Sprechakte – Sprachattakken: Rassismus, Konstruktion kultureller Differenz und Hybridität in einer TV-Talkshow mit Feridun Zaimoglu”, in: Margrit Fröhlich/Astrid Messerschmidt/Jörg Walther (Hg.), *Migration als biografische und expressive Ressource. Beiträge zur kulturellen Produktion in der Einwanderungsgesellschaft*, Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, S. 123-149.
- Ha, Kien Nghi (2004): *Ethnizität und Migration reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin.
- Ha, Kien Nghi (2005): *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Sauer, Reinhard (2008): “‘Kanak Sprak’: sprachliche und soziokulturelle Grenzen in Deutschland (Feridun Zaimoglu)”, in: Antonella Gargano/Hans-Georg Grüning (Hg.), *Confini e spazi liminari nella cultura tedesca / Grenzen und Grenzräume in der deutschen Sprache und Literatur*, Macerata: eum, S. 219-233.
- Yesilada, Karin E. (2007): “Feridun Zaimoglu”, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* – KLG, München: edition text + kritik.
- Zaimoglu, Feridun (1995): *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg: Rotbuch Verlag.

Zaimoglu, Feridun (1997): *Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, Hamburg: Rotbuch Verlag.

Zaimoglu, Feridun (1998): *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg: Rotbuch Verlag.

Zaimoglu, Feridun (2001): *Kopf und Kragen. Kanak-Kultur-Kompendium*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Hans-Günther Schwarz

Exotismus, Orientalismus und die deutsche Orientrezeption

Die gegenwärtige Diskussion um die kreative Auseinandersetzung mit dem Orient ist von zwei Leitbegriffen geprägt: Orientalismus und Exotismus. Beide werden heute als Synonyme betrachtet. Beide gehen von den ideologischen Voraussetzungen des Orientalismusbegriffs aus, den Edward Said in seinem 1978 erschienenen Buch *Orientalism* prägte. Zu diesen Voraussetzungen gehört, daß Orientalismus, Kolonialismus und eine westliche Überlegenheitshaltung sich gegenseitig bedingen. Keiner dieser Begriffe findet sich in der 1965 erschienenen zweiten Auflage des *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Dietmar Balke wählt für seine ausführliche, geschichtliche Darstellung den Titel „Orient und Orientalische Literaturen“ und beschreibt das Phänomen der künstlerischen Auseinandersetzung wertneutral als „literarische Aneignung“ und „literarische Einwirkung“ (816). Erst in der dritten Auflage von 1997 findet sich der Eintrag „Exotismus“. Bisher gängige Schlagwörter wie „Orient“, „Orientalismus“ sind unter „Exotismus“ subsumiert. Daß es sich hier um einen allgemeinen Trend handelt, zeigt sich im *Handbuch Ästhetische Grundbegriffe*, das im Jahre 2001 erschienen ist. Dort findet sich unter dem Schlagwort „Exotisch/Exotismus“ ein umfangreicher Eintrag von Carlos Rincón. Der von Said geprägte Begriff „Orientalismus“ ist jetzt ein integraler Teil des Exotismus, der an Beispielen aus Frankreich, England und Italien aufgezeigt wird. Hinweise auf die deutsche Literatur fehlen. Dürfen wir

daraus folgern, daß die deutsche Orientrezeption sich nicht mit dem Exotismusbegriff vereinbaren läßt?

In der Tat zeigen sich wesentliche Unterschiede zwischen dem Exotismusbegriff englisch-französischer Prägung und der deutschen Orientrezeption¹. Diese leiten sich nicht, wie man annehmen könnte, aus der kolonialen Vergangenheit Englands und Frankreichs ab, sondern haben ihren Ursprung in der revolutionären Entwicklung der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1830. Diese setzt sich durch den Sturm und Drang und die Romantik von der klassizistisch ausgerichteten englischen und französischen Literatur ab. In der deutschen Literatur zeigt sich ein radikaler Paradigmenwechsel, der in ganz Europa bewundert wurde, dem man aber auf Grund der tief verankerten klassizistischen Tradition nicht folgen konnte. Die deutsche Wendung vom Zweckdenken zur Freiheit, von der Moral zu den Sinnen, vom Allgemeinen zum Individuellen, die der Sturm und Drang bewirkte, führte in ganz Europa zu romantischen Bewegungen. Diese sind freilich nicht mit der deutschen Romantik zu vergleichen. Deren Wendung von der sinnlichen zur geistigen Erfassung der Welt ist der entscheidende Schritt, der der deutschen Orientrezeption ihr eigenes Gepräge verleiht.

Die Ausgangsbasis für die Aufnahme des Orients Ende des 18. Jahrhunderts ist in ganz Europa die gleiche. Sie manifestiert sich unter dem Aspekt des Vergnügens an exotischen Gegenständen und Lebensformen. Karl Philipp Moritz beschreibt in *Anton Reiser* die Faszination des Exotischen für die jungen Dichter seiner Zeit: „wenn junge Dichter ihren Stoff sehr gerne aus dem Entfernten und Unbekannten nehmen; wenn sie gern morgenländische Vorstellungsarten und dergleichen bearbeiten, wo alles

¹ Zur Unangemessenheit der Anwendung des Orientalismusbegriffs von Edward Said auf die deutsche Literatur: Verf. *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*. München: iudicium, 2003. S. 22-39 und Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005. Die hier vorliegende Betrachtung unterscheidet sich wesentlich von den beiden genannten Werken, indem sie versucht, die geistesgeschichtliche Basis für den deutschen Sonderweg aufzuzeigen.

von den Szenen des gewöhnlichen nächsten Lebens des Menschen ganz verschieden ist; und wo also auch der Stoff schon von selber poetisch wird" (358). Das Ungewohnte, das im eigenen Land nicht Vorkommende und Vorhandene, spricht die dichterische Phantasie an. Aufgrund der Außerordentlichkeit des fremden Stoffes wird ihm der Status des Poetischen gegeben, das im prosaischen alltäglichen Leben nicht zu finden ist. William Beckford, der Autor des *Vathek*, des ersten orientalisierenden Romans der englischen Literatur (1782), erwartet sich von seiner Orientbeschäftigung „pleasures of the Imagination" (zitiert in Rincón 355). Wiederum ist es das Ungewöhnliche und von der eigenen Existenz Verschiedene, das anzieht: „My imagination roams to other countries in search of pleasures it no longer finds at home" (ebd.). Der Orient wird zur imaginären Gegenwelt, zum Kontrast zu häuslicher Enge und dem Gewohnten. Noch Baudelaire feiert in seinem Gedicht „L'Invitation au voyage" den Orient als Gegenwelt und das Unwiderstehliche des „splendeur orientale": „Là, tout n'est q'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté". (*Les fleurs du mal*, 67). Die Beschränkung auf das Sinnliche ist entscheidend; sie ist das Kennzeichen des Exotismus. Sinnlichkeit durchdringt Victor Hugos *Les orientales*, den Schlüsseltext der französischen Romantik, der die Farben und die Atmosphäre des Orients dem Leser nahe bringt. In Analogie zum Sturm und Drang stellen die französischen und englischen Romantiker die sinnliche Erfahrung der Welt in den Vordergrund. Im Gegensatz dazu transzendiert die deutsche Romantik die Welt durch den naturunabhängigen Geist, der Zeit und Raum ignoriert. Novalis' *Hymnen an die Nacht* zeigen dies. Geist und Phantasie sind die entscheidenden Werte der deutschen Romantik, die sich völlig von der sinnlichen Erfahrung der Welt löst. Damit nähert sich die Romantik dem Orient. In der Dichtung des Orients finden Geist und Phantasie ihre höchste Ausprägung. Deshalb hat der Orient die tiefe und umfassende Wirkung, die sich in Friedrich Schlegels Diktum äußert: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen..." (*K.A.* II 320). Die Romantik sieht den Orient als Heimat der Poesie. Deshalb sucht und findet Heinrich von Ofter-

dingen die Poesie im Orient. Die idealistische Philosophie und die romantische Dichtung teilen das orientalische Streben nach Unendlichkeit und einem von äußeren Gegebenheiten unabhängigen Denken und inneren Sehen. Damit lösen sie sich von Sinnlichkeit und Empirie, die England und Frankreich bestimmen, und einem allein an der Endlichkeit und dem Vorhandenen ausgerichteten Denken. Dieses prägt den gängigen Orientalismus- und Exotismusbegriff.

Die vorromantische deutsche Orientrezeption und der europäische Exotismus teilen als Voraussetzung die Sinnlichkeit. Die ihr eigene Augenlust ist grundlegend für das im 18. Jahrhundert entstandene Bewußtsein von der Mannigfaltigkeit der Welt. Hogarth postuliert auf der Titelseite seiner *Analysis of Beauty* (1752): „the essence of beauty is variety“. Wie Martino in seinem grundlegenden Werk über den Exotismus konstatiert: „Il est surtout fait de ce sens de la diversité“ (zitiert in Rincón 344). „Diversité“, „variety“ und „Mannigfaltigkeit“ sind Schlüsselbegriffe für das Verständnis der Moderne und ebenso für das Verständnis von Exotismus und Orientrezeption. Sie markieren das Ende des seit den Griechen herrschenden Einheitsdenkens, wie es sich noch in den aristotelischen drei Einheiten zeigt, die den europäischen Klassizismus bestimmen. Erst durch den Begriff der Mannigfaltigkeit öffnet sich die Perspektive des „Anderen“, die den Exotismus kennzeichnet. Während im Exotismus „das Andere“ als Ziel und zugleich Grenze für die Sinne bestehen bleibt, wird diese für die Sinne vorhandene Grenze in der durch den Geist bestimmten deutschen Orientrezeption um 1800 überwunden. Das Auge kann nur das Endliche wahrnehmen, der Geist dehnt sich ins Unendliche aus. Mannigfaltigkeit, die durch das Auge hervorgerufene und begrenzte sinnliche Erfahrung der Welt und ihrer Unterschiede, ist als Folge der Romantik nicht mehr die einzig mögliche Form der Welterfassung. Die sinnliche Welterfassung wird durch die mit dem Orient geteilte Vorstellung des Unendlichen erweitert. Goethe beschreibt im *West-östlichen*

Divan den Dichter als „mannigfaltig“ und „grenzenlos“² (145); er verbindet also analog zur orientalischen Dichtung die Sinnlichkeit mit der Unendlichkeit. Im „Buch Hafis“ wird der persische Dichter in einem Gedicht mit dem Titel „Unbegrenzt“ gefeiert. Diese orientalische Ausweitung der Weltsicht ins Unendliche prägt die deutsche Romantik und den *Divan* genauso wie die Philosophie Hegels, der Heidegger mit Recht orientalisches Unendlichkeitsdenken zuschreibt. Evidenzdenken, Empirie und Positivismus sind die wesentlichen Kennzeichen der sinnlich orientierten westlichen Moderne; sie verschließt sich dem orientalischen Denkschritt ins Unendliche, den allein die deutsche Romantik getan hat. Die Erfassung der Welt und ihrer Mannigfaltigkeit durch die Sinne – wie sie sich etwa in der Nachahmungsdefinition von J.M.R. Lenz in den *Anmerkungen übers Theater* als „aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etc.“ zeigt (9) – ist Grundvoraussetzung des Realismus und seiner Schilderung des Vorhandenen. Die Romantik geht weit über die sinnliche Begrenzung hinaus. Thomas Carlyle in seinem *Novalis*-Aufsatz beschreibt die poetische Methode von Novalis als ein „ascending beyond the senses“ (Carlyle 103). Diese Art der geistigen Welterfassung assoziiert er mit dem Orient. Die Suche nach dem Unendlichen, die Faszination mit dem Grenzenlosen, ist dem Orient und der deutschen Romantik gemeinsam. Sie kann nicht durch die Sinne, sondern nur durch den Geist geleistet werden.

Der Geist bestimmt, wie Goethe in den *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans* betont, orientalisches Denken und Dichten. Im Kapitel „Allgemeinstes“ sagt er paradigmatisch: „Der höchste Charakter orientalischer Dichtkunst ist, was wir Deutschen *Geist* nennen, das Vorwaltende des oberen Leitenden“ (168). Das allein dem Geist gegebene, alle Grenzen negierende Totalitätsdenken prägt analog die deutsche

² Dazu Verf. „Grenzenlos – eine unbeachtete Kategorie der Ästhetik“ in Antonella Gargano, Hans-Georg Grüning (Hg.) *Confini e spazi liminari nella cultura tedesca. Grenzen und Grenzräume in der deutschen Sprache und Literatur*, Macerata: eum, 2008, S. 63-77.

Orientrezeption von Novalis zu Goethe und Hegel und ist integraler Bestandteil romantischen Denkens. Aus diesem Grunde sind alle Grenzen von Raum und Zeit aufgehoben, ist Goethes *Divan* „west-östlich“ und Hafis und Goethe sind „Zwillinge“ (*Divan* 25). Damit wird dem Exotismus und seinem Trennungsdenken das Fundament entzogen. Gerhardt Pickerodts Definition von „Exotisch“ als „ein latent ethnozentrischer Begriff, insofern er das jeweils Eigene als das Innere ansetzt und das kulturell Fremde in Relation dazu als das Äußere bestimmt“ (544) ist im Kontext des Denkens der Romantik gegenstandslos. Der Kunstbegriff des Idealismus erschöpft sich nicht in der Endlichkeit und der ihr inhärenten Oppositionen. Vom unbegrenzten Geist als Schöpfer der Kunst ausgehend sieht Hegel das Kunstschöne als Manifestation von „Freiheit und Unendlichkeit“ (*Ästhetik* I/II 184). Der Kerngedanke von Hegels *Ästhetik* findet sich jedoch zuerst im Kontext der Orientrezeption, nämlich in Goethes Charakteristik der orientalischen Märchen in den *Noten* zum *Divan*.

Gallands Übersetzung und erfindungsreiche Bearbeitung orientalischer Märchen erschien unter dem Titel *Les mille et une nuits* von 1704 bis 1717. *Die Märchen aus 1001 Nacht* waren das erste Werk außerhalb des westlichen Kanons, das einen Einfluß auf die europäische Literatur ausübte. Dieser war überwältigend; die Grundlagen der klassizistisch geprägten europäischen Literatur wurden völlig verändert, indem die Phantasie – eine Manifestation des Geistes – zum entscheidenden Element der literarischen Schöpfung wurde. Die Vorherrschaft der Ratio und Empirie war damit gebrochen und mit ihr die rational-moralistische Weltsicht des europäischen Klassizismus. Wie Jorge Luis Borges treffend bemerkt, beginnt mit den *Märchen aus 1001 Nacht* die Romantik (Heller 89). Es ist bemerkenswert, daß angesichts dieser Wirkung die orientalischen Märchen im Orientalismus- und Exotismusdiskurs keine Rolle spielen. Erklären läßt sich dieser Mangel aus der Beschränkung des Diskurses auf das sinnlich Wahrnehmbare und aus der realistischen Grundlage der Theorie.

Antoine Galland – mehr „createur“ als „traducteur“ – geht in seinem einleitenden *Avertissement* davon aus, daß diese Märchen

allem in der europäischen Tradition Geschaffenen weit überlegen sind: “il ne faut que les lire, pour demeurer d'accord qu'en ce genre ou n'a rien vu de si beau, jusqu'à présent, dans aucune Langue” (XXXI). Indem er sich auf den allgemein verbindlichen klassizistischen Wert des Schönen beruft, universalisiert er die Märchen und negiert den für den Exotismus so bedeutenden Unterschied, den man aus dem orientalischen Ursprung der Märchen ableiten könnte. Die Märchen übertreffen an Schönheit alles bisher Geschaffene. Ihre Schönheit verbietet, wie Galland meint, jeglichen Vergleich und damit kann das Bewußtsein des „Anderen“, das so wesentlich für den Exotismus ist, gar nicht erst aufkommen: „Si les Contes de cette espèce sont agréables et divertissants par le merveilleux qui y règne d'ordinaire, ceux-ci doivent l'emporter en cela sur tous ceux qui ont paru: puisqu'ils sont remplis d'événements qui surprennent et attachent l'esprit, et qui font voir de combien les Arabes surpassent les autres Nations en cette sorte de composition” (ebd.). Sauts Orientalismusbegriff setzt die Überlegenheit des Westens über den Orient voraus. Galland geht vom Gegenteil aus.

Der Exotismus betont den Unterschied zwischen Orient und Europa; er setzt mit dem Begriff des „Anderen“ eine nicht zu überschreitende Barriere voraus. Im Falle von *Les mille et une nuits* scheint diese nie existiert zu haben. Die Aufklärungsideale von Ratio und Moral, vom „prodesse“ und „docere“ der Literatur, wurden einfach weggeblasen. Voltaire zeigt die Wirkung der Märchen auf die Leser in seiner Erzählung *Zadig* (1747). Der orientalische Philosoph Ouloug kennt nur seine philosophische Lektüre; die Damen seines Harems lesen lieber *Les mille et une nuits*: „Comment pouvez-vous préférer, leur disait le sage Ouloug, les contes qui sont sans raison et qui signifient rien? C'est précisément pour cela que nous les aimons, répondaient les sultanes” (Voltaire 14). Die rationale Aufklärung wurde durch die orientalischen Märchen mit ihrem Gegenteil konfrontiert. Deren freischaffende unendliche Phantasie befreite Europa von der Herrschaft der endlichen Wirklichkeit und ihren Evidenzen und verwies Ratio, Logik und Moral in ihre Schranken. Die Phantasie

ist der gemeinsame Nenner, der den Orient mit der westlichen Moderne verbindet. *Les mille et une nuits* antizipieren von der Romantik bis zum Symbolismus alle nicht-realistischen Tendenzen der Moderne. Das Erbe von *Les mille et une nuits* ist eine grundsätzliche Neuorientierung der europäischen Literatur durch den Bruch mit dem Klassizismus und der griechisch-römischen Tradition. Nicht mehr wegzudenkende Kennzeichen moderner Literatur, wie Phantasie, Mannigfaltigkeit, Genuß, Traum und künstliche Paradiese sind die Folgen der orientalischen Märchen. Die radikale Neuheit der *Märchen aus 1001 Nacht* zu Beginn des 18. Jahrhunderts, ihr Verstoß gegen den allgemein akzeptierten „bon goût“, ihr Verstoß gegen das Gesetz der „Wahrscheinlichkeit“ und die gängigen Formerwartungen wurden akzeptiert, da ihr Gehalt die gesamte Menschheit ansprach. Für Hegel ist der gemeinschaftliche Gehalt das entscheidende Element bei der Aneignung fremder Werke. Diesem steht meist das Vorurteil der herrschenden Theorie entgegen: „–Werke, welche ihres Alters oder fremden Nationalität wegen für uns allerdings eine fremdartige Seite haben, doch bei ihrem solche Fremdartigkeit überbietenden, allen Menschen gemeinschaftlichen Gehalt nur durch das Vorurteil der Theorie zu Produktionen des barbarischen schlechten Geschmacks gestempelt werden konnten“ (*Ästhetik* I/II 62). In der Tat zeigt sich das Vorurteil der Theorie im Exotismusdiskurs mit seinem Leitkonzept des „Anderen“; der gemeinschaftliche Gehalt, der den Orient mit dem Okzident verbindet, wird von den Vertretern des Orientalismus und Exotismus ignoriert.

Die Suche nach dem gemeinsamen Gehalt steht im Vordergrund der deutschen Orientrezeption. Er besteht zum einen in der Humanität, die allen Völkern gemeinsam ist; zum anderen zeigt er sich im Bereich der Ästhetik. Lessings *Nathan der Weise* illustriert das gemeinsame Fundament der Humanität. Im ästhetischen Bereich ist die schon genannte Hegelsche Definition des Schönen als „Freiheit und Unendlichkeit“ (*Ästhetik* I/II 184) das verbindende Element. Die Freiheit und Unendlichkeit der Phantasie, wie sie in *Les mille et une nuits* zum ersten Mal dem Westen begegneten, konnten sich als ästhetische Werte nur

in Deutschland behaupten. Allein Deutschland hatte durch den Sturm und Drang mit dem ganz Europa beherrschenden Klassizismus gebrochen und so der Imagination Freiheit verschafft – eine Entwicklung, die in der Romantik ihren Höhepunkt fand. Die klassizistische Literatur unterdrückt die Einbildungskraft, indem sie diese Zwecken unterordnet. Goethe beschreibt die orientalische Freiheit der Phantasie, die in den *Märchen aus 1001 Nacht* vorherrscht, im Kapitel „Mahomet“ der *Noten*. Diese Freiheit der Phantasie zeigt sich im Gegensatz zum zweck-orientierten Koran des Mahomet: „Diese Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft, die vom Wirklichen bis zum Unmöglichen hin- und widerschwebt, und das Unwahrscheinliche als ein Wahrhaftes und Zweifelloses vorträgt,... Ihr eigentlicher Charakter ist, daß sie keinen sittlichen Zweck haben und daher den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingte Freie führen und tragen“ (*Divan* 147f). *Les mille et une nuits* unterscheiden sich von den Kunstwerken des europäischen Klassizismus dadurch, daß sie keinerlei Zwecke verfolgen. Diese erwartet Ouloug in Voltaires *Zadig*, wie aus seiner Charakterisierung orientalischer Märchen als „des contes qui sont sans raison, et qui signifient rien“ (Voltaire 14) ersichtlich ist. Anstelle von „raison“, der Vernunft und ihren Erwartungen von Moralität und Nutzen, herrscht in den Märchen „imagination“, die zweckfreie Phantasie. Die Bedeutung und der Nutzen eines klassizistischen Werkes sind durch den verfolgten Zweck vorgegeben. Goethe bricht mit dem Nutzdenken in der Literatur und ersetzt im *Divan* das „prodesse“ und „docere“ durch die Zweckfreiheit der Kunst. Der Orientalismus kennt diese nicht. Er geht davon aus, daß das orientalische „Andere“ den Zweck hat, europäische Identität zu schaffen. Damit funktionalisiert er den Orient. Ebenso negiert er die Freiheit der Imagination. Diese führt zur Freiheit der Kunst und zur Freiheit des Menschen; beides zeigt sich zuerst in *Les mille et une nuits* und strahlt von dort auf die deutsche Romantik aus. Für Frankreich gibt es die Freiheit der Kunst erst im Symbolismus, wie Gautiers Vorwort zu *Mademoiselle de Maupin* zeigt. Goethes Betrachtungen der orientalischen Märchen als „Spiele

einer leichtfertigen Einbildungskraft" erinnern nicht nur an den Freiheitsbegriff von Schillers Spieltheorie, sondern auch an die idealistische Theorie von Friedrich Schlegel und Novalis.

Goethes Definition des Dichters im selben Kapitel der *Noten* ist ein Echo des mit den orientalischen Märchen assoziierten Freiheitsbegriffs. Auch hier verfolgt der Dichter keine Zwecke. „Alle übrigen Zwecke versäumt er, sucht mannigfaltig zu sein, sich in Gesinnung und Darstellung grenzenlos zu zeigen" (145). Goethes Freiheitsbegriff deckt sich mit Hegels Überlegungen zur Freiheit der Kunst in der *Ästhetik*. Beide finden in der arabischen und persischen Dichtung eine Voraussetzung für ihr Denken. Für Hegel ist die orientalische Dichtung Vorbild für sein Konzept der romantischen Dichtung: „Hierfür geben besonders die Perser und Araber in der morgenländischen Pracht ihrer Bilder, in der freien Seligkeit der Phantasie, welche sich ganz theoretisch mit ihren Gegenständen zu tun macht, ein glänzendes Vorbild selbst für die subjektive heutige Innigkeit ab" (*Ästhetik* I/II 680). Diese östliche Freiheit der Phantasie, wie sie sich in den *Märchen aus 1001 Nacht* oder in der Dichtung von Hafis zeigt, dient keinen von Moral, Religion oder Gesellschaft vorgegebenen Normen. Sie steht damit im Gegensatz zum europäischen Klassizismus. Gottscheds „moralischer Grundsatz", der das Fundament eines jeglichen Kunstwerks bildet, ist typisch für das klassizistische Zweckdenken. Die von Goethe im Orient konstatierte Zweckfreiheit des Dichters und seiner Dichtung ist ein wichtiger Schritt hin zur Autonomie der Kunst. Die Kunstautonomie spiegelt die Autonomie des Menschen. Humanismus und Ästhetik ergänzen sich durch die Vermittlung des Orients. Diese Vermittlung ist von der Forschung noch nicht aufgezeigt.

Die Idee der Freiheit steht im Zentrum der deutschen Orientrezeption. Sie fehlt im Vokabular des Orientalismus, der durch seine koloniale Blickrichtung sie gar nicht erfassen kann. Auch der Exotismus lässt sich durch seine durch das „Andere" gesetzte Grenze nicht mit der Idee der Freiheit vereinbaren. Durch die Ausklammerung von Freiheit verstellt in der Tat die Theorie den gemeinschaftlichen Gehalt, der die Kunst des Orients

und des Okzidents verbindet. Hegels Betrachtung des Kunstschönen als Ausdruck höchster menschlicher Freiheit ergibt sich aus seiner Gegenüberstellung von Natur und Geist. Freiheit ist eine Verwirklichung des Geistes. Dieser erlaubt den Menschen, sich aus ihrer Naturabhängigkeit zu befreien. Die Natur folgt Gesetzen und kennt keine Freiheit. Der Geist negiert alles Endliche und Begrenzte; er erhebt sich über die Beschränkungen des Lebens, die Endlichkeit. Diese Erhebung ist die persische Dichtungsthematik par excellence. Hegels Verbindung von Freiheit und Geist liest sich wie eine Zusammenfassung des Gehalts des Hafisschen Divan: „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes. Zunächst ihrer ganz formellen Seite nach besteht sie darin, daß das Subjekt in dem, was demselben gegenübersteht, nichts Fremdes, keine Grenze und Schranken hat, sondern sich selbst darin findet“ (*Ästhetik* I/II 161). Entgrenzung ist die Dichtungsintention von Hafis. Damit verstehen wir, warum Goethe den orientalischen Dichter „grenzenlos“ nennt und warum für die deutsche Orientrezeption der exotistische Begriff des „Anderen“ nicht existiert. Die idealistische Philosophie und Goethes Aufnahme des Orients treffen sich in der Negierung des Fremden und des Anderen: „nichts Fremdes, keine Grenze und Schranken“ findet Goethe im *Divan* des Hafis. Folglich haben Gedichte im *Divan* Goethes, die Hafis' Dichtkunst preisen, den Titel „Unbegrenzt“ und die „Entgrenzung“ ist eine wichtige Thematik des *Divan*.

Die islamische Kunst neigt zum Symbolischen im Ausdruck und Unendlichen im Gehalt; das statische, fest umrissene Objekt, das den westlichen Beobachter fasziniert, wird durch das „flüßige Element“ ersetzt. Es bezeichnet die ewige Bewegung, die Goethe im Gedicht „Lied und Gebilde“ dem Statischen griechischer Menschennachahmung vorzieht.

Mag der Grieche seinen Thon
 Zu Gestalten drücken,
 An der eignen Hände Sohn
 Steigern sein Entzücken;
 Aber uns ist wonnereich
 In den Euphrat greifen,

Und im flüßigen Element
Hin und wieder schweifen (18).

Das flüssige Element steht für eine Kunstschöpfung, die der festen, konkreten und statischen Erscheinung der griechischen Skulptur entgegengesetzt ist. Es impliziert unendliche Bewegung, wie sie Heraklit im Gegensatz zu Parmenides dem Sein unterstellte. Heraklits Weltinterpretation prägt den Orient und das moderne westliche Denken; dies zeigt Walter Pater's „Conclusion“ zur *Renaissance*, die mit einem Heraklit-Zitat beginnt und die Moderne unter dem Gesichtspunkt des Fließens und Verfließens betrachtet. Im „Winckelmann“-Aufsatz beschreibt Pater das Konkrete und Endliche der griechischen Kunst: „That is in no sense a symbol, a suggestion of anything beyond its own victorious fairness. The mind begins and ends with the finite image...“ (199). Das Gegenteil ist bei den symbolischen Künsten des Orients der Fall. Ihr symbolischer Ausdruck, ihr Sujet ist unbegrenzt. Anstelle von Eindeutigkeit herrscht Mehrdeutigkeit. Deswegen bezeichnet Goethe die Dichtung des Hafis als „unbegrenzt“ und in Analogie zum „flüßigen Element“ die Gedichte als Wellen.

Das dichterische Symbol für die Negierung des Endlich-Begrenzten und Festen-Fixierten ist in Goethes *Divan* „die Welle“, Ausdruck des „flüßigen“ Elements, das Goethe mit dem *Divan* des Hafis verbindet. Von ihm heißt es im Gedicht „Unbegrenzt“:

Du bist der Freuden echte Dichterquelle,
und ungezählt entfließt dir Well auf Welle (25).

Das „flüßige Element“ erlaubt Hafis die Verbindung des augenscheinlich Unverbundenen. Goethe spricht von einer Dichtung, die „das Ungereimte zusammen reimt“ (165). Die Dichtung des Hafis ist ständige Bewegung. Jede Assoziation ist eine Welle, die sich mit anderen Gedanken vereint. Jede Zeile eröffnet eine neue Thematik, dennoch ist Alles mit Allem verbunden. Diese Unbegrenztheit der Bezüge ist das Gegenteil westlichen Einheitsdenkens, das dem Gedicht nur ein einziges nach den Gesetzen der Logik präsentiertes Thema zugesteht. Diesem Festen westlichen

Inhalts steht die durch die Welle symbolisierte unbegrenzte Bewegung des östlichen Gedichts gegenüber. Goethe erklärt im Kapitel „Allgemeinstes“: „Jene Dichter haben alle Gegenstände gegenwärtig und beziehen die entferntesten Dinge leicht aufeinander,...“ (168). Dieser Reichtum der Bezüge gehört zum vereinigenden „flüssigen Element“. Der *Divan* ist gefüllt mit Bewegungsmetaphern und -symbolen. Selbst das menschliche Haar, die wellenförmigen Locken der Frauen, werden unter dem Aspekt der zeitlosen Bewegung gesehen. Im Gedicht „Versunken“ heißt es:

Man wird in solchen reichen Haaren
Für ewig auf und nieder fahren (31).

Der Unterschied von Lied und Skulptur ist jedoch nicht der zwischen Orient und Okzident – so würde die Orientalismus-Debatte die Thematik darstellen –, sondern zwischen der Menschennachahmung längst vergangener griechischer Kunst und der neuen Form, dem Lied, das beiden, Goethe und Hafis, gemeinsam ist. Das grenzenlose orientalische Lied und Goethes Dichtung sind ein und dasselbe, wie das „uns“ der zitierten Strophe zeigt. Das „Andere“ ist die griechische Skulptur. Goethe kennt im *Divan* keine „Alterität“, sondern nur eine Identität.

Der Blick auf den Orient von Außen, das Erstaunen vor dem Fremden, wie ihn der Exotismus-Begriff impliziert, fehlen im *Divan*. Genauso wenig finden wir die nach Vergnügen suchende Neugier oder den Enthusiasmus für das Unbekannte, die ebenfalls den Exotismus kennzeichnen. Lynne Thornton spricht vom „*désire de curiosité et de nouveauté*“ (11). Goethes „Einleitung“ zu den *Noten* stellt klar, daß der Autor keinesfalls als neugieriger Fremder gesehen werden will, der ein unbekanntes, mysteriöses Land erkundet und sich an dem Fremden erfreut. Das den Text einleitende Gedicht „Wer das Dichten will verstehen“ pointiert ein „unmittelbares Verständnis“ (127), das die Begegnung Goethes mit dem Orient prägt. Es zeigt sich in den *Noten*. Die Symbiose mit dem Dichter Hafis ist möglich, da er sich als einen Reisenden sieht, der sich mit all den Eigenheiten des bereisten

Landes vertraut gemacht hat: „Sprachgebrauch sich anzueignen trachtet, Gesinnungen zu teilen, Sitten aufzunehmen versteht“ (127f.). Der Reiz des Exotischen existiert für so einen Reisenden nicht. Dieser Reisende geht nicht, wie der eingangs erwähnte William Beckford in den Orient, um dort seinen Durst nach „pleasures of the Imagination“ zu stillen. Anstelle des Vergnügens am Unbekannten steht im *Divan* das Bewußtsein von der Größe orientalischer Kultur: „woher so manches Große, Schöne und Gute seit Jahrtausenden zu uns gelangte, woher täglich mehr zu hoffen ist“ (129). Das Verhältnis zum Orient ist nicht von oberflächlichen Empfindungen geprägt, sondern von „Bewunderung und Neigung“ (200). Beides greift tiefer als die von Said abgelehnte Orientbegeisterung westlicher Schriftsteller und Maler, die den Zugang zum wirklichen Orient verstellt. Said rechnet auch Goethe zu den „Oriental enthusiasts“ (52). Diese gehen trotz ihrer Begeisterung, wie Said meint, von einer Überlegenheit des Westens aus, „the idea of European identity as a superior one“ (Said 7). Dieser Kernsatz des Orientalismus trifft auf Goethe nicht zu, der das Wesen des Orients in dessen Dichtung erkennt und sich mit diesem Wesen identifiziert. Goethes „Bewunderung“ der persischen Dichtung hat nichts mit der von Said unterstellten „free-floating mythology of the Orient“ (ebd.) zu tun. Goethes Orient ist keine Erfindung, sondern das Ergebnis einer intensiven Beschäftigung mit persischer Dichtung und mit dem größten persischen Dichter, Hafis.

In den *Tag- und Jahresheften für das Jahr 1815* beschreibt Goethe die Wirkung von Hafis. Diese entspricht der Entdeckung Shakespeares vierzig Jahre früher: „Ich mußte mich dagegen produktiv verhalten, weil ich sonst vor der mächtigen Erscheinung nicht hätte bestehen können. Die Einwirkung war zu lebhaft, die deutsche Übersetzung lag vor und ich mußte also hier Veranlassung finden zu eigener Teilnahme“ (*Werke* 10, 514). Die Wirkung „der mächtigen Erscheinung“ provoziert die Teilnahme, das produktive Verhalten Goethes, das in der Schöpfung seines *West-östlichen Divan* resultiert. Goethes dichterische Antwort ist nicht Nachahmung der Inhalte und Formen von Hafis, sondern

Dichtung zu Themen, die beiden gemeinsam sind. Sie spannen den Bogen vom Wesen der Dichtung und des Dichters hin zu den fundamentalen Lebensfragen. Es geht um den von Hegel konstatierten „allen Menschen gemeinschaftlichen Gehalt“ (*Ästhetik* VIII 62). Dieser wird west-östlich dargeboten unter ständigem Bezug auf das in Hafis' Dichtung Vorgefundene, was sich oberflächlich als „Lieben, Trinken, Singen“ (9) zusammenfassen läßt, aber wesentlich tiefer greift. Die Reflexion über die tiefsten Probleme des Menschenlebens schließt jedoch den „berauschendsten Lebensgenuß“, den Heine im *Divan* findet, nicht aus. Im *Divan* zählt weder der exotische Reiz des Fremden noch das Lokalkolorit, die im Zentrum von Exotismus und Orientalismus stehen. Die vom exotistischen „ennui“ ausgelöste Suche nach imaginären Vergnügungen ist nicht der Ausgangspunkt Goethes, sondern das sofortige Erkennen einer Geistesverwandtschaft zwischen ihm und Hafis: „Alles, was dem Stoff und dem Sinne nach bei mir Ähnliches verwahrt und gehegt worden, tat sich hervor, und dies mit um so mehr Heftigkeit, als ich höchst nötig fühlte, mich aus der wirklichen Welt, die sich selbst offenbar und im stillen bedrohte, in eine ideelle zu flüchten, an welcher vergnüglichen Teil zu nehmen meiner Lust, Fähigkeit und Willen überlassen war“ (ebd. *Werke* 10). Die Identität von dichterischer Absicht und Stoff, die sich beim östlichen und westlichen Dichter zeigt, erlaubt keinen exotistischen Diskurs. Die Hammer-Purgstallsche Übersetzung des *Divan* von Hafis war für Goethe keine Begegnung mit einem „Anderen“ oder „Fremden“; sie löste ein Wiedererkennen des verborgenen Eigenen aus.

Beide, Hafis und Goethe, teilen die Abneigung gegenüber dem wirklichen, von Krieg und Umwälzungen bedrohten Weltzustand und eine Vorliebe für eine „ideelle“ Welt – eine dichterische Welt, die der bedingten Welt der Realität gegenübersteht und vom Realitätsdruck befreit. Diese dichterische Welt darf nicht mit exotistischem Eskapismus oder einer Suche nach unbekannten Reizen verwechselt werden. Sie ist, um Goethes Fiktion des Orientreisenden weiterzuführen, eine Reise von der Realität des Weltzustandes in das Reich der Kunst und damit der Freiheit.

Diese Möglichkeit, die Realität durch das heitere Reich der Kunst zu ersetzen, wie sie sich in Goethes *Divan* und der persischen Dichtung zeigt, inspiriert Gautier und die Symbolisten. Gautier feiert Goethes Fähigkeit, sich von den napoleonischen Kriegswirren zu distanzieren und Kunst zu schaffen im „Preface“ seiner Gedichtsammlung *Émaux et Camées*. Diese wird als das Fundament der modernen französischen Lyrik angesehen. Es ist bemerkenswert, daß Goethes *Divan*, der in Deutschland kaum wahrgenommen wurde, Gautier zum dichterischen Vorbild wird. Die Trennung von Leben und Kunst, die Goethe im *Divan* praktiziert, ist Kernstück des symbolistischen Kunstprogramms.

Pendant les guerres de l'empire,
 Goethe, au bruit du canon brutal,
 Fit le Divan occidental,
 Fraîche oasis où l'art respire.
 Pour Nisami quittant Shakespeare,
 Il se parfuma de santal,
 Et sur un mètre oriental
 Nota le chant qu'Hudhud soupire.
 Comme Goethe sur son divan
 A Weimar s'isolait des choses
 Et d'Hafis effeuillait les roses,
 Sans prendre garde à l'ouragan
 Qui fouettait mes vitres fermées,
 Moi, j'ai fait Émaux et Camées.

Die von Goethe sich als Dichtungsziel gestellte Realitätsvermeidung hat nichts mit orientalisierendem Eskapismus zu tun. Sie trifft den Kern der Kunstintention der islamischen Welt. Deren Kunst geht nie vom Auge aus, wie die realistische westliche Kunst, sondern von dem, was das Auge nicht sieht, dem „l'Invisible“, das der Gottesvorstellung des Islam zugrunde liegt. Wie der Orientteppich zeigt, geht es um eine symbolische Darstellung einer Idee, nicht um Beobachtung und Nachahmung von Realität. Das Ziel der orientalischen Kunst ist, die Realität durch eine nicht existierende ideelle Welt zu ersetzen – ein Ziel, das sie mit der deutschen Romantik und dem europäischen Symbolismus

teilt. Es setzt die Überlegenheit des Künstlers über die reale Welt voraus, die Überlegenheit des Geistes über die Natur. „Hegire“, das Einleitungsgedicht des *Divan*, zeigt diese Überlegenheit. Das lyrische Ich ist kein Opfer der kriegerischen Ereignisse, wie man nach den ersten Zeilen annehmen könnte, sondern es hat die Fähigkeit, sich diesen willentlich in eine ganz andere, realitätsungebundene Existenz zu entziehen. Dies geschieht durch eine offensichtlich sorgfältig geplante Reise in den Orient und wird bestätigt durch das immer wiederkehrende „will ich“ und „will mich“. Im Gegensatz zu Mohammeds Hegire, der Flucht nach Medina, geht es hier um eine beabsichtigte Versetzung in einen anderen Weltzustand. Wie Johann Christoph Bürgel bemerkt, ist der *Divan* eine „geistige Reise, die über Zeiten und Räume hinführt zu den Ursprüngen, zum Wesen der Dinge, zu dem, was immer in Erscheinung tritt“ (40). Das kritische Instrumentarium des Orientalismus und Exotismus geht von der sinnlichen Erfassung des Orients aus. Aus diesem Grund verlangt Said die Darstellung des „real Orient“ (101) und schließt jegliches imaginäre Erfassen von Welt aus. Gerade dieses ist jedoch die Essenz orientalistischer Kunst! Goethes *Divan* ist nicht nur eine Rückkehr zu der Ideenlehre von Platon und Plotinus, die er mit Hafis teilt, sondern gerade dadurch ein Eindringen in das Wesen islamischer Kunst. Dieses manifestiert sich in einer Entwirklichung der realen Welt und einem Streben nach Höherem und Ewigem. Das Platonische und Plotinische Ideengut ist Orient und Okzident gemeinsam. Es formt eine Brücke, auch wenn die westliche Entwicklung seit der Renaissance immer mehr dem Vorhandenen und damit Evidenten zustrebt, wie nicht nur die realistischen und naturalistischen Bestrebungen westlicher Kunst, sondern auch Saims Orientalismus-Theorie beweisen.

Die Gemeinsamkeit, die Goethe und Hafis verbindet, liegt nicht nur im Ideellen, sondern auch in den Auffassungen und Erfahrungen, wie Schaeder in *Goethes Erlebnis des Ostens* feststellt: „Was Goethe an Hafis erfuhr, das war die Gemeinsamkeit des menschlichen Schicksals und der dichterischen Berufung in einer tief beunruhigenden Zeit“ (13). Menschen- und Dichter-

schicksal stehen bei beiden im Mittelpunkt der Reflexion. Goethe findet, wie schon bemerkt, in der Dichtung des Hafis „Ähnliches“, seinem Denken Entsprechendes. Damit ist das „Andere“ des Orientalismus-Diskurses ausgeschlossen. Saids Vorwurf von imaginer Sinnlichkeit und auf den Orient projizierten Sehnsüchten – dem „enthusiasm“, den er gegenüber den orientalisierenden Schriftstellern, Goethe eingeschlossen, erhebt – findet bei der Lektüre des *Divan* keine Bestätigung. Wie Schaeder feststellt: „Nie werden seine Verse, wie die anderer Gedichte, zum Spiegel unserer Seelenbewegung. Sie fügen sich nicht unserem Sehnen und Träumen, sondern fordern von uns Sammlung und Klarheit“ (63). Goethes *Divan* kommt nicht unserem Sehnen nach einem Phantasieorient und unseren Träumen davon entgegen. Er ist Gedankenkunst und regt uns an, über Leben, Liebe und Kunst nachzudenken. Die Schwierigkeiten des menschlichen Lebens sind im Reich der orientalischen Kunst aufgehoben. Die Überzeugung von der Überlegenheit der Kunst über das Leben verbindet die persische Dichtung mit Hegels *Ästhetik* und dem dort verkündeten Kunstideal von „Freiheit und Unendlichkeit“. Im Gegensatz zur westlichen Abbildung des Leidens, der Sorgen und Tragik des menschlichen Lebens lernt Goethe von Hafis, daß der Geist die Macht hat, das Furchtbare zu negieren. Der Dichter reproduziert nicht das Leiden in der Welt – wie es der westliche Realist abbildet –, sondern transzendiert dieses durch „Heiterkeit“: „Heiterkeit und Bewußtsein sind die schönen Gaben, für die er dem Schöpfer dankt: Bewußtsein, daß er vor dem Furchtbaren nicht erschrecke, Heiterkeit, daß er alles erfreulich darzustellen wisse!“ (*Divan* 182). Die Aufgabe des Dichters ist es, das Schöne, das trotz der Kriegsgreuel und des menschlichen Elends zu finden ist, darzustellen. Im Gedicht „Liebliches“ zeigt Goethe dies exemplarisch. Im *Divan* ist „Liebliches“ das Schlüsselwort für ein Dichtungsziel, das sich vom Realitätsdruck gelöst hat und bewußt das Schöne sucht. Am Ende des „Buch des Dichters“ heißt es: „Möge meinem Schreibe-Rohr Liebliches entfließen!“ (21). Liebliches ist Goethes Bezeichnung für das Schöne des Orients. Es schließt die Heiterkeit mit ein.

Hafis' Heiterkeit, die uns an Scheherazades furchtloses Erzählen im Angesicht des Todes erinnert, beweist die Überlegenheit der Kunst über das Leben. Der menschliche Geist kann sich, wie die persische Dichtung zeigt, vom Wirklichkeitsdruck befreien. Hegels Begeisterung für den *Divan* beruht auf Goethes Darstellung dieser Befreiung. Er preist Goethes Kunst, „welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Ziele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben“ (*Ästhetik* I/II 681). Goethe legt die Grundlagen für Walter Paters Diktum: „The basis of all artistic genius lies in the power of conceiving humanity in a new and striking way, of putting a happy world of its own creation in place of the meaner world of our common days...” (205). Pater begründete den europäischen Ästhetizismus und beeinflusste ganz wesentlich die symbolistische Bewegung. Seine Ablehnung der Wirklichkeitsnachahmung hat ihr Fundament in Goethe und Hegel, die das Transzendieren der endlichen Welt im Werk von Hafis bewundern. Die vom Orient erlernte Negierung der Wirklichkeit durch die Kunst zeigt sich auch im Werk von Oscar Wilde. In *The Picture of Dorian Gray* erklärt der angehende Schriftsteller Lord Hallward: „I should like to write a novel certainly; a novel that would be as lovely as a Persian carpet, and as unreal” (45). Hegels Definition des Kunstschönen erweist sich als eine Bestätigung der orientalischen Kunst, die das Schöne vom Wirklichen trennt: „Durch diese Freiheit und Unendlichkeit..., ist das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit emporgetragen”. (*Ästhetik* I/II 184). Die Idee der Freiheit der Kunst, die den Orient und die deutsche Ästhetik des Idealismus verbindet, hat in der von kolonialer Unfreiheit geprägten Orientalismus-Diskussion bisher keinen Platz gefunden. Es ist eine Gemeinsamkeit, die ein eingehendes Studium verdient. Die Glückswelt der Kunst ist eine Schöpfung des Geistes, der sich über die bedingte, vom Leiden geprägte Welt erhebt. Die Beobachtung der Welt zeigt wenig menschliches Glück in der Welt. Der westliche Realismus und besonders der Naturalismus kennen keine Glückswelten, die jedoch typisch für die *Märchen aus 1001*

Nacht sind und die sich in der vollendeten Harmonie persischer Teppiche spiegeln.

Sinnlichkeit und Geist kennzeichnen die orientalische Literatur. Goethes *Divan* ist voll von Bemerkungen über den Zusammenhang von Sinnlichem und Geistigem. Die schon zitierte Definition des Dichters als „mannigfaltig“ und „grenzenlos“ bestätigt dies. Im Kommentar zum *Buch der Betrachtungen* bemerkt Goethe: „denn alles ist dort Betrachtung, die zwischen dem Sinnlichen und Übersinnlichen hin und her wogt, ohne sich für eines oder das andere zu entscheiden“ (201). In Antizipation des symbolistischen „état d'âme“ sieht Goethe das durch die kontemplative Betrachtung vereinigte Miteinander von Sinnlichem und Übersinnlichem als die Essenz seiner eigenen kreativen Orientrezeption. In den Anmerkungen zum ersten Buch des *Divan* schreibt er: „Hierin, wie es vorliegt, werden lebhaftere Eindrücke mancher Gegenstände und Erscheinungen auf Sinnlichkeit und Gemüt ausgedrückt und die näheren Bezüge des Dichters zum Orient angedeutet“ (199). Das Gedicht „Liebliches“ kann als Programmgedicht für das ständige Wechseln von Sinnlichkeit und Geist, Erfahrung und Traum gelten. Indem Goethe die orientalische Dichtungsweise übernimmt, bricht er mit der rein sinnlichen Orientwahrnehmung, wie sie der Exotismus als alleinige Zugangsmöglichkeit kennt. Dort ist der Orient einzig durch die Sinne zugänglich, denen aufgrund eines schon existierenden, auf das Andere gerichteten, imaginativen Erwartungshorizontes die Realität des Orients, wie Said richtig bemerkt hat, verschlossen ist. Der Exotismus ist auf die Erwartung von sinnlichem und imaginativem Vergnügen gerichtet. Goethes „geniessen“, die Genußthematik des *Divan*, die Heine als einmalig in der deutschen Literatur erkennt, ist im orientalischen Sinne Entgrenzung. Wein, Liebe und Dichtung entgrenzen den Menschen und führen zu Gott.

Das Fremde und die raum-zeitliche Entfernung vom „Hier und Jetzt“, die so entscheidend im Exotismus sind, werden im *Divan* durch eine verbindende Reflexivität negiert. Die Reflexivität charakterisiert, wie Hegel meint, die persische und die roman-

tische Dichtung. Goethes geistige „Betrachtung“, seine Reflexionen über die Dichter – und Menschenexistenz verbinden Orient und Okzident; sie sind „west-östlich“: „Der geistreiche Mensch, nicht zufrieden mit dem, was man ihm darstellt, betrachtet alles, was sich den Sinnen darbietet, als eine Vermummung, wohinter ein höheres geistiges Leben sich schalkhaft – eigensinnig versteckt, um uns anzuziehen und in edlere Regionen aufzulocken“ (200). Das platonisch-plotinische Erbe, das sich Orient und Okzident teilen, ist in Goethes Bemerkungen offenbar. Dieses Reich der ewigen Ideen, der „Musterbilder“, wie sie Goethe im *Divan* nennt, sind der sinnlichen Orientierung des Exotismus nicht zugänglich. Exotistisch-orientalisierende Literatur und Kunst stimuliert nicht „dieses Nachdenken, wozu man aufgefordert wird“ (201), das Goethe als die Essenz orientalischer Kunst sieht. Die Reflexion über „Probleme des Erden-Lebens“ (ebd.), die Probleme, die unserer endlichen und bedingten Existenz eigen sind, und deren Überwindung durch die Kunst bestimmen das Wesen der beiden Divane, des orientalischen von Hafis und des „west-östlichen“ von Goethe. Goethes *Divan* passt nicht zur Exotismusdefinition von Albert Cassagne: „L'exotisme est un moyen avantageux de donner satisfaction à la fois au goût de l'originalité, de l'outrance, de l'étrangeté, du pittoresque d'une part, et au besoin d'exactitude et de vérité d'autre part“ (zitiert in Rincón 345). Hugo von Hofmannsthal in seinem *Divan*-Aufsatz verdeutlicht Goethes Gegenposition zum Exotismus. Er beginnt mit der Bemerkung: „Dieses Buch ist völlig Geist“ und er bezeichnet den *Divan* als „eines von den Büchern, die unergründlich sind...“ (*Divan* 359). Während der Exotismus Pittoreskes und Realistisches vermischt, wie Cassagne bemerkt, zeigt sich keines von beiden bei Hafis und Goethe. Die konkrete endliche Menschennachahmung, wie sie sich in der griechischen Skulptur zeigt, wird ersetzt durch die Schöpfung des Unbegrenzten in der Dichtung und die Darstellung dessen, was immer ist. Anstelle der Nachahmung des Endlichen in seiner Konkretetheit – sei es Mensch oder Naturobjekt –, wie es die westliche Tradition verlangt, zeigt der orientalische Künstler wenig Interesse für das, was das Auge sieht. Der Mensch in

seiner Endlichkeit ist Gegenstand der Reflexion, aber das eigentliche Interesse gilt dem Unsichtbaren. Moulim Elaroussi in *Esthétique et Art Islamique* sagt vom islamischen Künstler: „il glorifie l'Invisible“ (11). Das höchste Unsichtbare ist Gott, der den Mittelpunkt islamischer Ästhetik bildet. Die Gottzentriertheit erklärt die Realitätsvermeidung und die Hinwendung zur Idee; analog dazu ist der westliche Realismus Ausdruck des Gottesverlustes. Das Auge ersetzt die Idee.

Die Welt der konkreten und begrenzten Objekte des Orients, die der realistische Blick der Orientalmaler des 19. Jahrhunderts fixiert, ist die Basis des Exotismus. Die realistische Beobachtung und Aufnahme des Orients interessieren Goethe nicht. Seine Sicht des Orients antizipiert die symbolistischen Techniken des „déformer“ und „déréaliser“, die aber wiederum die althergebrachten Techniken der symbolischen orientalischen Kunst sind. Im Gedicht „An Hafis“ geht es nicht um die Wiedergabe der Schönheit der jungen Frau durch das beobachtende Auge, sondern um eine unendliche Ausweitung der endlichen menschlichen Gestalt, die in die Natur und das Universum verfließt.

Wenn das Auge nach sich reißt,
 Die wandelnde Zypresse.
 Wie Wurzelfasern schleicht ihr Fuß
 Und buhlet mit dem Boden;
 Wie leicht Gewölk verschmilzt ihr Gruß,
 Wie Ost-Gekos ihr Oden (27).

Die Idee des Unendlichen, die den Künstler inspiriert, daß er Alles mit Allem analog dem „flüßigen Element“ verbindet, ohne, wie es die westliche Weltsicht verlangt, zu sondern und zu teilen, ist die Essenz orientalischer Kunst. Hofmansthals Ausdruck „Verkettung alles Irdischen“, den er am Schluß seines orientalisierenden Märchens *Die Frau ohne Schatten* gebraucht, beschreibt das Ziel orientalischer Kunst. Es ist auch das Ziel von Goethes *Divan*, der dadurch in der Tat west-östlich geworden ist und Orient und Okzident zu einer Einheit zusammenführt. Der *Divan* ist nicht ein „espèce de dépaysement“, wie es sich Gautier

als Erfüllung seiner orientalisierenden Neigung wünscht (zitiert in Rincón 359). Er ist vielmehr eine Vereinigung mit dem „Geist des Orients“ (Friedrich Schlegel, *K.A.II*, 161). Gerhard Pickerodts Urteil über den Divan im Exotismus-Artikel des *Reallexikons*: „...hat der deutsche Orientalismus mit Goethes „West-östlichem Divan“ begonnen. Erstmals wird das Fremde nicht nur stofflich, sondern seiner imaginierten Wesensart entsprechend, auch stilistisch als Fremdes vergegenwärtigt“ (545) kann nicht zugestimmt werden. Es geht der deutschen Orientrezeption um die Überwindung des Fremden. Deshalb kann sie durch die Orientalismus- und Exotismuskurse nicht erfasst werden.

Zitierte Werke

- Balke, Diethelm, „Orient und Orientalische Literaturen“ in *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Hg. Werner Kohlschmidt u. Wolfgang Mohr. Berlin: de Gruyter, 1965. S. 816-869.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*. Paris: Bookking International, 1993.
- Bürgel, Johann Christoph, *Drei Hafis-Studien. Goethe und Hafis*. Bern u. Frankfurt/Main: Lange, 1975.
- Carlyle, Thomas, „Novalis“ in *Essays II*. Boston: Brown and Taggard, 1860.
- Elaroussi, Moulim, *Esthetique et Art Islamique*. Casablanca : Afrique Orient, 1991.
- Galland, Antoine, *Les mille et une nuits*. Tome I, II. Hg. G. Picard. Paris: Garnier, 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlicher Divan*. Hg. Hans-J. Weitz. Frankfurt: Insel, 1988.
- Hegel, G.W.F., *Ästhetik I/II*. Hg. Rüdiger Bubner. Stuttgart: Reclam, 1971.
- Heller, Erdmute, *Arabesken und Talismane. Geschichte und Geschichten des Morgenlandes in der Kultur des Abendlandes*. München: Beck, 1992.
- Hogarth, William, *The Analysis of Beauty*. Hg. Joseph Burke. Oxford: Clarendon, 1955.
- Lenz, J.M.R., *Anmerkungen übers Theater*. Hg. H.-G. Schwarz. Stuttgart: Reclam, 1976.
- Moritz, Karl Philipp, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Hg. Ernst-Peter Wieckenberg. München: dtv, 1993.
- Pater, Walter, *The Renaissance*. London: Collins, 1967.

- Pickerodt, Gerhardt, „Exotismus“ in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter, 1997. S. 544-546.
- Polaschegg, Andrea, *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005.
- Rincón, Carlos, „Exotisch/Exotismus“ in *Handbuch Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Hg. Karlheinz Barck. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001. S. 338-366.
- Said, Edward W., *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Schaeder, Hans Heinrich, *Goethes Erlebnis des Ostens*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1938.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe*, II. München, Paderborn, Wien: Schöningh, 1967.
- Schwarz, Hans-Günther, *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*. München: iudicium 2003.
- Schwarz, Hans-Günther, „Grenzenlos – eine unbeachtete Kategorie der Ästhetik“, in *Confini e spazi liminari nella cultura tedesca, Grenzen und Grenzräume in der deutschen Sprache und Literatur*. Hg. Antonella Gargano, Hans-Georg Grüning. Macerata: eum, 2008. S. 63-77.
- Thornton Lynne, *Les Orientalistes. Peintres voyageurs 1828-1908*. Paris: ACR Édition, 1983.
- Voltaire, François-Marie, *Zadig et autres contes*. Paris: Bookking International, 1993.
- Wilde, Oscar, *Complete Works*. Intr. Vyvyan Holland. London, Glasgow: Collins, 1967.

Maria Paola Scialdone

Immer nach Hause»: per una semiotica dell’(anti-)esotico nella “Wunderkammer” delle Franckesche Anstalten

Quando nel settembre del 1911 Hermann Hesse parte per l’India¹, realizzando finalmente un sogno che aveva vagheggiato già nella sua infanzia, il viaggio che compie non è animato dal desiderio di comprendere intimamente la natura dell’ “esotico”. Hesse non si predispone e non si apre all’estraneità, né a una lontananza di spazio e tempo connaturate al concetto di “esotismo”². La sua ricerca si esaurisce nel tentativo di rintracciare, al contrario, ciò che a lui era più vicino: il gusto esotizzante che aveva caratterizzato la sua famiglia, impegnata nelle missioni protestanti del Malabar³ prima del ritorno a Calw e della sua nascita, e le atmosfere in cui era cresciuto e grazie alle quali era entrato per la prima volta in contatto con l’Oriente, grande filone della cultura tedesca. In questo viaggio *à rebours*, dunque, che «attua un’inversione del movimento interiorizzando la meta»⁴ e che cerca di recuperare un luogo dell’anima, Hesse non è in sintonia con gli avvicinamenti conoscitivi di un Georg Forster, partito in missione esplorativa

¹ Il viaggio intrapreso da Hesse in realtà si limitò a Ceylon, Sumatra e Indonesia.

² La definizione – una delle possibili per un concetto complesso e sfaccettato come quello di “esotico” – è quella di Giorgio Cusatelli. In proposito cfr. G. Cusatelli, *Alla difficile ricerca dell’esotico*, in *Hermann Hesse e l’“altro”*, a cura di M. Ponzi, Milano 2004, pp. 106-114, qui p. 102.

³ Prima suo nonno, poi sua madre e suo padre furono missionari nelle colonie della costa sud-orientale dell’India.

⁴ E. Pothoff, *Un viaggio sui ponti magici*, in H. Hesse, *Dall’India. Annotazioni, diari, poesie, considerazioni e racconti*, trad. e cura di C. Groff e E. Pothoff, Milano 1990, pp. IX-XIX, qui p. XII.

con il capitano Cook, o con le contaminazioni bermanniane⁵ con l'estraneo del *Divan* di Goethe. A Hesse sono altresì note e ben presenti tutte queste suggestioni intertestuali derivate dalle sue vaste e profonde letture, e tuttavia, diversamente da quanto solitamente si afferma, le radici del suo «Drang nach Osten»⁶ non affondano, o non affondano soltanto, in questo seppur fertile terreno. Tanto meno tuttavia vanno soffocate nello spazio intimo della sua vicenda familiare. L'*humus* a cui attingono è il pietismo, un altro filone fondamentale, seppur maggiormente trascurato della cultura tedesca (anche nella discussione attorno a Hesse). Sino a qui nulla di particolarmente nuovo⁷. Ma ciò che ci appare meno noto, perché argomento senza dubbio meno frequentato, è il fatto che anche il pietismo, a suo modo, abbia contribuito a scrivere una pagina significativa della ricezione e della percezione dell'Oriente in Germania. La “Stube” familiare, nelle cui vetrine era custodita una piccola raccolta di oggetti esotici acquisiti nelle missioni indiane visitate da Hermann Gundert, dotto missionario pietista, nonno di Hesse e fondatore del seminario di indologia a Calw, rimanda a un'altra collezione più lontana nel tempo, ma animata dalla medesima funzione pedagogica. Un *fil rouge* la collega alla “Naturalienkammer”⁸ delle Pädagogische Anstal-

⁵ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris 1984, trad. it.: *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, Macerata 1997.

⁶ «Spinta verso l'Oriente»: la definizione è sempre di G. Cusatelli, *op. cit.*, p. 111.

⁷ Già Ponzi dichiara senza mezzi termini che «L'elemento orientale – che è così massicciamente nell'opera hessiana – ha un'origine lontana, appartiene all'infanzia dell'autore ed è ‘filtrato’ dall'elemento pietistico» (M. Ponzi, *Hermann Hesse. Il mito della giovinezza*, Roma 2002, p. 43).

⁸ Questa la definizione di Francke medesimo, anche se la collezione presentava sia pezzi naturalistici, sia manufatti e artefatti. Nel XVIII secolo le raccolte di questo tipo prendevano denominazioni diverse, quasi tutte composte: “Schatz-”, “Raritäten-”, “Naturalien-”, “Vernunft-”, “Kunst-”, “Vernunftkammer” o “-Gemach”, oppure anche locuzioni come “Arche Noah” (cfr. Th. Müller-Bahlke, *Die Wunderkammer. Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale)*, Halle/Saale 1998, p. 10). In alternativa, parole non composte per definirle erano: “Galerie” o “Galleria”, “Cabinet”, “Studio” o “Museum”. Fra tutti il termine più comunemente usato nella ricerca di settore è “Kunstkammer” (cfr. D. Collett, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen

ten del pietismo hallense (Fig. 1), fondata nel 1698 dal teologo educatore August Hermann Francke «der Jugend zum Besten»⁹, ovvero per consentire agli allievi della sua scuola di osservare ed esperire i così detti *realia*, non da ultimo quelli provenienti da culture extraeuropee, ritenute appunto esotiche. Questa raccolta, che prima di arricchirsi enormemente e di venire a occupare un'intera ala delle Anstalten (Fig. 2), era inizialmente contenuta nello spazio di un piccolo “Cabinet” che accoglieva solo 55 esemplari, rappresenta una interessante “Schnittstelle”¹⁰ fra la uscente cultura della eccentrica “Wunderkammer” barocca e l'incipiente proto-musealizzazione, ma – soprattutto – un raro, se non unico esemplare di collezione conservatasi tuttora pressoché intatta nella sua collocazione originaria e nelle sue componenti essenziali: “Exponate”¹¹, mobilio che li ospitava, ambiente in cui erano presentati alla fruizione del pubblico e relativi criteri espositivi¹². Un'occasione rara, quindi, per verificare attraverso una fonte diretta la semiotica dell'esotico messa in scena dal pietismo.

La “Naturalienkammer” di Halle nasce dalla cultura delle “Wunderkammer” coeve che tuttavia ci sono note solo attraverso fonti di seconda mano¹³, poiché per la maggior parte sono state smembrate, disperse, o sono confluite successivamente in raccolte più ampie e animate da altre finalità comunicative. Grazie alla sua nascita altolocata e alla sua appartenenza al patriziato di Lubec-

2007, pp. 28-29). Ricorriamo a questo termine per definire le collezioni antecedenti o coeve alla “Naturalienkammer” di Halle, ad eccezione del Kircherianum definito “Wunderkammer”.

⁹ «Per il bene dei fanciulli».

¹⁰ «Luogo di raccordo».

¹¹ Per tutto il saggio, invece di usare la perifrasi italiana “oggetti esposti nella collezione”, facciamo ricorso al più sintetico sostantivo tedesco “Exponate”.

¹² La collezione, tuttora conservata a Halle, è stata restaurata nel 1992 e si offre allo spettatore nella sistematizzazione e nella forma definitiva che le fu conferita a partire dal 1741 per opera di Gottfried August Gründler, incaricato dal direttore dell'epoca, il figlio di August Hermann Francke. L'attuale collezione consta di 3000 “Exponate”, per il 90% pezzi originali del Sei-Settecento (cfr. Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, pp. 8 e 10).

¹³ Prevalentemente cataloghi manoscritti, ma per lo più a stampa, forse non del tutto o non sempre affidabili.

ca, negli anni della formazione Francke aveva avuto accesso alla “Kunstkammer” del Ducato di Sachsen-Gotha, voluta dal duca Ernst der Fromme e allestita a partire dal 1653 nel castello di Friedenstein. Dopo la tragica cesura della Guerra dei Trent’anni, la “Kunstkammer” del Ducato rilanciava una moda largamente condivisa in ambito europeo già a partire dalla seconda metà del XVI secolo¹⁴ e tuttavia operava una significativa rivoluzione. Al canone imperante del “Wunder”, della meraviglia, dello sfoggio di uno *status symbol*, del *locus amoenus* accessibile solo a un’élite nobile o alto-borghese impegnata in “Bildungsreisen” che anticipavano il Grand-Tour¹⁵, affiancava un criterio più morigeratamente pedagogico, nato dagli stimoli di una politica della formazione caldeggiata dal duca nel più ampio contesto di una rigorosa riforma luterana del sapere. Sotto la spinta di educatori come Wolfgang Ratke, Johannes Kromeyer e, soprattutto, Johannes Comenius¹⁶, la “Kunstkammer” di Ernst der Fromme, oltre a mantenere le funzioni più note e più ampiamente condivise dalle altre raccolte europee, diviene anche un luogo deputato all’espletamento della “Realienkunde”, utile a esemplificare argomenti teorici attraverso l’osservazione senza filtri di oggetti concreti¹⁷.

Francke frequenta il “Gymnasium” di Sachsen-Gotha dal 1666 e fra i suoi precettori si annoverano l’orientalista Hiob Ludolf (1624-1704), grande conoscitore e assiduo frequentatore delle “Kunstkammer” europee, e il cancelliere Veit Ludwig von Seckendorf (1626-1692), autore di un trattato pedagogico dal titolo *Fürsten Stat* (1656), destinato a influire fortemente sull’impostazione che Francke darà alla sua istituzione pedagogi-

¹⁴ D. Collett, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵ *Ivi*, p. 33.

¹⁶ *Ivi*, p. 40. Meglio noto come Jan Amos Komensky, il pedagogista ceco aveva introdotto la scuola dell’obbligo per tutti, le lezioni tenute nella lingua madre, e la “Realienkunde”, la didattica dei *realia*.

¹⁷ Francke era un grande collezionista degli scritti di Comenio e la formula pedagogica delle sue Anstalten rispondeva a una fusione di “Realienkunde” (“didattica dei *realia*”) e di “gelehrte Bildung” (“cultura alta”) (Fr.-F. Mentzel, *Pietismus und Schule. Die Auswirkungen des Pietismus auf das Berliner Schulwesen 1691-1797*, Hohengehren 1993, p. 137).

ca¹⁸. Sebbene lo “Schwerpunkt”¹⁹ della raccolta di Sachsen-Gotha fossero gli *artificialia* di provenienza europea, la collezione conteneva anche molti pezzi catalogabili come “Exotika”, il cui acquisto e selezione erano affidati sin dal 1653 a Caspar Schmal-kalden, che li procurava soprattutto attraverso il contatto con le colonie olandesi²⁰. Come evidenziato anche dalla loro denominazione composta, attraverso i morfemi “Kunst-” e “Natur-” (o “Naturalien-Kammer”), le raccolte enciclopediche del XVI e XVII secolo ospitavano sia oggetti naturali (detti appunto *naturalia*), sia oggetti artificiali (*artificialia*). Nelle “Kunst- und Naturkammer” tuttavia trovavano accoglienza anche pezzi ritenuti più stravaganti, di provenienza extra-europea, che all’epoca venivano definiti e catalogati come “indianisch”, “fremd”, “hednisch”, “wild” o “möhrisch”, tutti iponimi riconducibili al più tardo iperonimo “exotisch”²¹ che nella accezione semantica del lessico culturale della “Frühe Neuzeit” più che sottolineare un aspetto di attrattiva o di seduzione²² (significato che – pur essendo riconducibile all’impianto di meraviglia barocca²³ – l’aggettivo assumerà solo a partire dal XIX secolo²⁴) è sinonimo di

¹⁸ J. Wallmann, *Der Pietismus*, Göttingen 1990, p. 61.

¹⁹ “Punto di forza”.

²⁰ D. Collett, *op. cit.*, p. 27.

²¹ Il lessema “exotisch” è un prestito dal latino (< *exoticus*) che entra a far parte della lingua tedesca solo a partire dal 1727 (cfr. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, a cura di W. Mitzka, Berlin 1963, *ad vocem*). Nella ricerca è consuetudine riferirsi a questo particolare tipo di *Exponate* attraverso la denominazione “Exotika” che invece non compare mai nel lessico della “Frühe Neuzeit”.

²² D. Collett, *op. cit.*, p. 30.

²³ Non a caso il “Wunder”, il concetto di meraviglia, nelle “Wunderkammer” coeve nasceva non tanto dalla presenza del pezzo esotico, quanto dall’accostamento eclatante che si otteneva con esso, ovvero dalla sua messa in scena, mirata a suscitare stupore e ammirazione nell’osservatore/visitatore di turno.

²⁴ L’aggettivo “exotisch”, peraltro non riportato nel Grimm, nel XVIII secolo presenta solo l’accezione di “ausländisch” o “fremdländisch” [“forestiero”; “straniero”] (Mitzka 1963, *ad vocem*) e solo più tardi viene a definire anche «den fesselnden Reiz des Fremdartigen» [“il fascino avvincente dell’insolito”] (Duden, 1976, *ad vocem*), «einen gewissen Zauber ausstrahlend» [“che trasmette una certa magia”] (*Der grosse Brockhaus*, Wiesbaden 1953, *ad vocem*).

«aus der Fernestammend»²⁵. Negli inventari della collezione di Sachsen-Gotha i pezzi extraeuropei sono infatti rubricati come «Auswärtige, Indianische und andere frembde [*sic!*] Sachen»²⁶. La “Kunstammer” comprendeva sia *naturalia* sia *artificialia* provenienti da Africa, America, Cina, Giava, e Giappone e, conformemente ai criteri collezionistici ed espositivi delle altre collezioni europee dotate di “Exotika”, venivano a costituire un gruppo a se stante, non integrato nel resto della “Sammlung”²⁷ e di solito persino decontestualizzato dalla sua provenienza e funzione originaria²⁸. Altrettanto allineato alle consuetudini delle altre “Kunst- und Naturalienkammer” europee era il modo in cui questi oggetti erano giunti a destinazione. Con un termine contemporaneo la politica degli acquisti degli “Exotika” nella “Frühe Neuzeit”, si potrebbe definire ‘globale’, giacché le “Kunst- und Naturalienkammer” dell’epoca acquisivano oggetti quasi ‘massificati’ e messi sul mercato²⁹ da procacciatori avvezzi alle tendenze, al gusto e alle necessità dei collezionisti disposti fra l’altro a sborsare somme anche ingenti per procurarsi e talvolta persino a finanziare spedizioni *ad hoc*³⁰. Sicché tutto il processo aveva vieppiù assunto i tratti di un circuito chiuso, alimentato sempre dalle medesime fonti ampiamente condivise. “Reiseberichte”³¹ di largo consumo, politica dei doni e degli scambi fra le solite *élites* di collezionisti, lasciti di intere raccolte e larga condivisione dei canali di approvvigionamento avevano lentamente condotto alla nascita di un vero e proprio canone del collezionismo da “Kunst- und Naturalienkammer” europea e al proliferare di ‘classici’, ovvero “Exponate” irrinunciabili³² che andavano a stipare – a volte anche in forma di doppiopioni³³ – gli armadi delle collezioni

²⁵ «Proveniente da lontano» (D. Collett, *op. cit.*, 30).

²⁶ *Ivi*, p. 64.

²⁷ “Raccolta, collezione” (*ivi*, pp. 66 e 206).

²⁸ *Ivi*, p. 207.

²⁹ *Ivi*, p. 234.

³⁰ *Ivi*, p. 235.

³¹ “Resoconti di viaggio”.

³² Conchiglie, animali esotici, insetti, semi etc. (cfr. *ivi*, p. 227).

³³ *Ivi*, p. 237.

private. Innovativa rispetto alle altre raccolte coeve era invece la funzione a cui erano destinati gli “Exotika” a Sachsen-Gotha. Messa tra parentesi la ragione più spiccatamente *à la page*, essi servivano soprattutto alla causa pedagogica, per illustrare «die Generalia und Notabiliora Asiens, Afrikas und Amerikas»³⁴, così come a formare la coscienza geografica ed ‘etnografica’ dei figli di Ernst der Fromme e dei “Gymnasiasten” che frequentavano la scuola del suo Ducato³⁵. Questo per lo meno quanto emerge dai programmi formativi esplicitati nel trattato *Unterricht von natürlichen Sachen* del pedagogista Andreas Reyher, stretto collaboratore del Duca³⁶.

Se per comprendere la semiotica dell’Oriente orchestrata nella “Naturalienkammer” di Halle occorre da un lato tenere presente il modello di Sachsen-Gotha, richiamo costante per il suo sviluppo e la sua organizzazione³⁷, dall’altro non si può tuttavia trascurare un secondo, forse ancor più significativo “Vorbild”³⁸ che traspare nella sua ragion d’essere. Il riferimento è, ovviamente, all’ ‘icona’ di tutte le altre *Kunstkammer* meno famose: la “Wunderkammer” del gesuita Athanasius Kircher, allestita a Roma nel 1651/52 all’interno del Collegio Romano, sulla base della collezione di Alfonso Donnini lasciata in eredità alla Compagnia di Gesù. Nonostante questo possa sembrare soltanto un richiamo formale, vista la matrice cattolica della “Wunderkammer” di Kircher, così distante dalla realtà intrinsecamente riformata delle Franckesche Stiftungen, molteplici sono i legami rintracciabili fra le operazioni proto-museali di Roma e di Halle. Forse non è un caso che il “Grundakt”³⁹ della “Naturalienkammer” di Halle, la lettera che Francke indirizza al Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg con la richiesta di doppiopioni della sua

³⁴ «Gli aspetti generali e più rilevanti di Asia, Africa e America».

³⁵ *Ivi*, p. 43.

³⁶ *Ivi*, p. 40.

³⁷ E sorprende che nelle pubblicazioni ad essa dedicate non si faccia mai menzione di questo evidente modello.

³⁸ “Modello”.

³⁹ “Atto di fondazione”.

collezione per avviarne una nel suo Pädagogium, porti la data del 1698. Proprio in quell'anno, diciotto anni dopo la morte del suo fondatore, il Kircherianum riapriva i battenti grazie a padre Filippo Bonanni, assistente di Kircher e, insieme al De Sepi, autore di uno dei due cataloghi della collezione, grazie a i quali essa si è conservata alla memoria dei posteri⁴⁰. Il Museo Kircher fra l'altro doveva essere ben noto a Francke per il tramite del suo maestro di Sachsen-Gotha Hiob Ludolf che l'aveva visitato personalmente in anni passati⁴¹, ma anche grazie alla corrispondenza epistolare che, proprio come padre Kircher, aveva intrattenuto con Leibniz su temi legati al mondo orientale⁴². A quell'epoca Kircher era noto come l'Interlocutore *tout court* in fatto di Oriente, che non a caso era una presenza importantissima nella sistematica della sua "Wunderkammer"⁴³. Ma al di là di questa specifica operazione

⁴⁰ Visto che la collezione, i cui resti sono oggi confluiti nel gabinetto scientifico del Liceo Visconti di Roma, viene dispersa nel 1773, in seguito alla soppressione della Compagnia di Gesù. Abbiamo modo di ricostruirla attraverso due cataloghi principali: G. de Sepi, *Romani Collegii Societatus Jesu Musaeum Celeberrimum, Cujus magnum Antiquariae rei, statuarum imaginum, picturarumque partem ex Legato Alphonsi Donini, S.P.Q.R. A Secretis, munificà Liberalitate relictum. P. Athanasius Kircherus Soc. Jesu, novis & raris inventis locupletarum, comploriumque Principum curiosis donariis magno rerum apparatu instruxit; Innumerus in super rebus ditatum, ad plurimorum, maximè exterorum, curiositatisque doctrinae avidorum instantiam urgentesque preces novis compluribusque machinis, tum peregrinis ex Indiis allatis rebus publicae luci votisque exponit Georgius de Sepibus Valesius, Authoris in Machinis cincinnandis Executor*, Amsterdam 1678 F. Bonanni, *Musaeum kircherianum. Sive Musaeum a P. Athanasio Kirchero in Collegio Romano Societatis Jesu jam pridem incoeptum nuper restitutum, auctum, descriptum & iconibus illustratum*, Roma 1709. Per ulteriori cataloghi si veda O. Hein, *La letteratura scientifica sul museo Kircheriano*, in *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, a cura di M. Casciato (et al.), Venezia 1986, pp. 303-313.

⁴¹ D. Collett, *op. cit.*, p. 26

⁴² Proprio per il 1698 sono attestate alcune lettere fra Francke e Leibniz relativamente ai rapporti con la Russia (cfr. G.W. Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefe. Erste Reihe*, in part vol. 15: *Allgemeiner, Politischer und Historischer Briefwechsel. Januar-September 1698*, a cura di Wolfgang Bungies, Gerda Utermöhlen et al., Berlin 1998).

⁴³ A. Mastroianni, *Kircher e l'Oriente nel Museo del Collegio romano*, in *Athanasius Kircher. Il Museo del mondo*, a cura di E. Lo Sardo, Roma 2001, p. 65. Nel museo del Collegio romano erano presenti oggetti provenienti da Africa, Asia e America che nei cataloghi di De Sepi e di Bonanni vengono elencati a parte e definiti con l'aggetti-

culturale, una certa affinità fra pietisti e gesuiti ci è attestata anche da fonti diverse. Accomunati da una massiccia campagna diffamatoria che nell'Età dei Lumi aveva colpito sia l'ala più 'fanatica' del protestantesimo (il pietismo, appunto), sia il narcisismo esibito della fede della Compagnia di Gesù⁴⁴, l'ordine gesuitico e il movimento pietista presentano talune affinità sostanziali che emergono nonostante i giudizi negativi espressi dai pietisti nei confronti dell'ordine cattolico, al quale – salvo poi recuperarne numerosi spunti teologici⁴⁵ – non perdonavano il saldo legame con la Santa Sede e l'etica fortemente mondana. Secondo la tesi di Richard van Dülmen a rendere affini pietisti e gesuiti erano principalmente l'ascesi, lo zelo missionario e il desiderio di agire in maniera incisiva sul mondo loro circostante⁴⁶. In particolare l'attività missionaria si presenta come una pagina scritta da entrambi (pietisti e gesuiti) nel medesimo periodo storico e, in parte, anche nei medesimi luoghi (soprattutto il Malabar), anche se di solito quel che si ricorda di questa attività missionaria sono esclusivamente le luci e le ombre delle spedizioni gesuitiche. Proprio per quanto concerne l'India, invece, anche i pietisti aprirono delle missioni sulle coste sud-orientali e sud-occidentali della penisola indiana e, proprio come i gesuiti, detennero gli avamposti della cristianità in Oriente.

vo "peregrinus". Nel catalogo di Bonanni vengono rubricati come «Apparatus rerum Peregrinarum, ex vario Orbis Plagis collectus» (A. Cardelli Antinori, *Oggetti stranieri provenienti da ogni regione del mondo*, in *Athanasius Kircher*, cit., p. 79).

⁴⁴ Si vedano ad esempio i libelli di Johann Friedrich Meyer, *De fraternitate Pietistarum et Jesuitarum, dissertatio prima & altera*, Greifswald 1708 e di Christian Ernst Kleinfeld, *Öffentliche Entdeckung derjenigen Ursache, um welcher willen er die Pietisten für die Jesuiten halte*, Leydn 1726.

⁴⁵ È in particolare il pietismo radicale a mostrare una "Wechselbeziehung" con i gesuiti e a recepirne numerosi scritti e suggestioni intertestuali, soprattutto di ispirazione mistica (cfr. H. Marti, *Jesuiten im Blickfeld des radikalen Pietisten Gottfried Arnolds. Konfessionalistische Abgrenzung und mystisch-spirituelle Solidarität*, in *Europa in der Frühen Neuzeit*, vol. 1: *Vormoderne*, a cura di E. Donnert, Weimar [et al.] 1997, pp. 501-519, qui p. 502 e M.P. Scialdone, *L'alambicco del cuore. Le scritture del sé nel pietismo*, Roma 2008, in part. par. 2.4, pp. 43-45).

⁴⁶ R. van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*, vol. 3: *Religion, Magie, Aufklärung 16.-18. Jahrhundert*, München 1994, p. 131.

L'avventura orientale dei pietisti coincide con la prima missione protestante in assoluto fra i cosiddetti “pagani” e nasce dalla volontà di Federico IV di Danimarca e Norvegia di evangelizzare gli abitanti della sua colonia di Tranquebar, una piccola enclave danese sulla costa del Coromandel, a sud-est della penisola indiana (Fig. 3). I teologi chiamati a questo compito furono Heinrich Plütschau (1677-1746) e Bartholomäus Ziegenbalge (1682-1719). Quest'ultimo in particolare, che ben presto diverrà l'attore principale della prima fase di tale missione, era stato con Plütschau studente di teologia ad Halle ed era in strettissimo contatto con Francke. La nascita della missione danese-hallense dunque è vicina cronologicamente alla fondazione della “Naturalienkammer” di Halle, nella quale, oltre agli oggetti provenienti da un circuito di collezionismo tradizionale europeo, donati dai sostenitori dell'orfanatrofio e del Pädagogium di Halle, ben presto fanno la loro comparsa anche pezzi orientali provenienti dalle suddette colonie⁴⁷. La sinergia fra l'opera missionaria e la “Naturalienkammer” si protrarrà fino al XIX secolo, quando agli “Exponate” provenienti dalle coste meridionali della penisola indiana si sostituiranno i pezzi provenienti dal Borneo. E tuttavia questa più tarda ripresa della sua vocazione esotica non interessa la nostra trattazione che si ferma invece al 1741, limite cronologico oltre il quale la “Sammlung” perde i tratti della sua impostazione originaria per acquisire quelli – più al passo con i tempi – della musealizzazione⁴⁸.

⁴⁷ Questo si può evincere dal primo catalogo manoscritto...

⁴⁸ Il British Museum, che pure nasce da una collezione privata, è del 1753. È interessante notare che anche quando la collezione di Halle viene destinata principalmente a museo (cioè a partire dal 1741), lo svolgimento delle visite guidate sarà tale da non tradire l'impostazione pedagogica iniziale. Alle guide, infatti, addestrate apposta per svolgere questo incarico, veniva intimato: «“das ganze Werk und dessen geistliche Wurzeln zu erklären und als ein Beispiel besonderer göttlichen Fürsorge darzustellen”; in der Kammer besonders ihren geringen Anfang und ursprünglichen Zweck zu unterstreichen “damit die Leute nicht denken, man wende auf solche Dinge so viel Geld, und mache damit Parade”» [«“di presentare l'intera opera e le sue radici spirituali come un esempio di grazia divina”; sottolineare in particolare gli inizi umili e gli intenti originari della raccolta “affinché la gente non possa pensare che per questi oggetti si impieghi troppo denaro e che ci si vanti per questo”»] (cfr. Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, p. 38).

La finalità iniziale della “Naturalienkammer” – quasi esclusivamente pedagogica –, potrebbe ancora una volta essere letta alla luce di suggestioni gesuitiche. Nota e particolarmente ammirata per il suo sistema formativo e per i suoi *collegia*, riservati alla migliore *élite* europea, la Compagnia di Gesù rappresenta comunque un modello attraente, al quale non è escluso che Francke abbia guardato con ammirazione e al quale abbia anche ambito fornire un *pendant* in chiave riformata. Ma il Kircherianum non era incluso, come invece la “Naturalienkammer” di Halle, nei “Lehrpläne”⁴⁹, non nasceva per la didattica delle scuole gesuitiche, bensì era stato desiderato e teorizzato come una grandiosa messa in scena della cosmologia kircheriana, nata proprio dalle frequentazioni orientali del suo animatore⁵⁰. Se la destinazione della collezione del Collegio romano è prima di tutto di natura squisitamente individuale, quella dell’operazione hallense presenta invece tratti fortemente comunitari. Non è un caso che il saggio *Fürsten Stat* del precettore di Francke a Sachsen-Gotha, Veit Ludwig von Seckendorff, teorizzi una città ideale, una «Hoffstadt» nella quale non può mancare una «Raritätensammlung»⁵¹ utile al lavoro scientifico della comunità e alla «Ergetzung»⁵² della corte, ma soprattutto pensata, così come si afferma anche nel coevo *Christianopolis* di Johann Valentin Andreae, «um Wissen für die Schüler zu veranschaulichen»⁵³. La spendibilità didattica del Kircherianum si limitava semmai alla formazione dei missionari in procinto di partire per le destinazioni coloniali. A contatto con gli oggetti esotici essi si preparavano ad affrontare la cultura altra e a riconoscere i manufatti e le specie animali e naturali delle loro destinazioni⁵⁴. Anche la “Naturalienkammer” di Halle va letta

⁴⁹ “Programmi didattici” (*ivi*, p. 13).

⁵⁰ Nel 1630 Kircher, che insegnava a Würzburg, chiede al suo sovrintendente di essere mandato in missione in Cina. Dal 1635 è a Roma, ma il suo interesse primario resta quello di raccogliere dai missionari dell’Ordine informazioni sull’Oriente (A. Mastroianni, *Kircher e l’Oriente*, cit., p. 65).

⁵¹ «Collezione di oggetti rari».

⁵² «Diletto».

⁵³ «Per illustrare il sapere agli studenti» (cfr. D. Collett, *op. cit.*, p. 44).

⁵⁴ E. Lo Sardo, *Introduzione*, in *Athanasius Kircher*, cit., p. 15 e M.A. Lewis S.J., *I*

nella prospettiva coloniale. Grazie alla missione di Tranquebar le Franckesche Anstalten si arricchiscono di “Exponate” senza dover passare attraverso i comuni canali di mercato. Alla politica dei doni ideata dal fondatore, che pur si mantiene per tutto l’arco della vita attiva della raccolta (grazie anche alle più tarde donazioni degli ex-allievi del Pädagogium), si affiancano sin da subito le spedizioni dei missionari. Il vantaggio di poter disporre di materiale diretto e procacciato appositamente per le Anstalten, la cui ‘tracciabilità’ fosse garantita dai resoconti dettagliati dei teologi attivi nelle colonie, trova una ripercussione positiva sulla didattica dei “Realia” e opera un’altra piccola rivoluzione all’interno delle consuetudini dell’epoca. Se infatti la semiotica dell’Oriente proposta dalle “Wunderkammer” dell’epoca, compresa quella più affine di Sachsen-Gotha, sottolinea l’Alterità e finisce così, inevitabilmente, per accentuare l’aspetto perturbante dell’oggetto esotico, si potrebbe dire che la “Naturalienkammer” di Halle attui un vero e proprio avvicinamento dell’estraneo. Come emerge dai cataloghi e dalle incisioni delle raccolte della “Frühe Neuzeit”, nelle “Wunderkammer” coeve l’oggetto esotico era in posizione totalmente subalterna rispetto a quello di provenienza europea. Anzi, talvolta la sua funzione precipua era proprio quella di conferire alla collezione un tocco di stravaganza che fungesse più che altro da cornice esornativa per una migliore messa in risalto dei pezzi più consueti e di origine occidentale. È questo il caso del Kircherianum in cui gli “Exotika”, totalmente sradicati dal loro contesto di provenienza, erano collocati in modo da ottenere un duplice scopo: confermare il disegno precostituito della “Weltanschauung” kircheriana – fornendo un «puntello indispensabile per giustificare e rafforzare la propria idea di genesi culturale a partire dal primato del mondo egiziano di Ermete-Thot»⁵⁵ – ma anche creare una retorica dell’enfasi, utile – banalmente – ai fini della memorizzazione. L’artificio della meraviglia, infatti, ottenuto attraverso accostamenti eclatanti, oltre a soddi-

Gesuiti nel Settecento: trionfi, ottimismo, disastro, in Athanasius Kircher, cit., p. 22.

⁵⁵ A. Mastroianni, *Kircher e l’Oriente*, cit., p. 67.

sfare un'ottica pienamente barocca, nella raccolta del Collegio romano era un'eredità dell'arte della memoria rinascimentale nella quale i *loci memoriae* si fissavano attraverso l'originalità di accostamenti sorprendenti⁵⁶. Il criterio della stravaganza animava anche la scelta dei pezzi esotici di altre raccolte. Courten ad esempio era un ricco borghese di Londra che aveva dedicato dieci stanze della sua casa all'allestimento di una "Kunstammer" al passo con i tempi. Come gli altri collezionisti, Courten commissionava i suoi acquisti in paesi lontani e la scelta dei suoi intermediari doveva cadere non su oggetti mancanti in classi o classificazioni specifiche da lui perseguite, bensì su tutto ciò che fosse il contrario di «common». Lo sfarzo dei colori, la rarità, l'effetto ottico dei pezzi che gli venivano consegnati bastava a soddisfare le sue esigenze e le informazioni relative alla provenienza e alla destinazione d'uso degli oggetti esotici non rientravano nei suoi *desiderata*⁵⁷. Il gusto di Courten era dunque simile a quello della collezione di Kircher improntata a «quello spirito di ricerca dell'oggetto strano, inconsueto, immesso in un contesto che non gli è proprio e che quindi contribuiva ad avvolgerlo in un alone di meraviglia e di stupore»⁵⁸. Questo approccio non caratterizzava invece la "Naturalienkammer" di Halle, che peraltro era nota a Courten attraverso l'amico Daniel Falkner⁵⁹. Così come i gesuiti, grazie alle colonie Francke aveva avuto l'occasione imperdibile per organizzare e gestire autonomamente tutti i passaggi che conducevano alla realizzazione concreta della sua raccolta e, oltre a evitare intermediari e ingenti esborsi per l'acquisto dei pezzi, aveva ideato una pubblicazione periodica dei memoriali dei missionari direttamente dalle colonie, uno strumento utile a suscitare un interesse ampio e condiviso per la sua impresa pedagogica e culturale. Dal 1710 le Franckesche Stiftungen, che accoglievano anche una significativa e attivissima stamperia, la Canstainische

⁵⁶ *Ivi*, p. 65 e E. Lo Sardo, *Introduzione*, in *Athanasius Kircher*, cit., p. 15.

⁵⁷ D. Collett, *op. cit.*, pp. 239 e 245.

⁵⁸ R. Rezzi, *Il Kircheriano, da museo d'arte e di meraviglie a museo archeologico*, in *Enciclopedia in Roma barocca*, cit., pp. 295-301, qui p. 295.

⁵⁹ D. Collett, *op. cit.*, p. 231.

Bibelanstalt, pubblicano con regolarità, fino al 1772, gli «Hallesche Berichte»⁶⁰ (Fig. 3). Conosciuto come il primo periodico tedesco dedicato alle missioni, esso raccoglieva le lettere, i diari e i resoconti spediti dalle colonie al Pädagogium, nella versione redazionata di volta in volta dal direttore in carica nelle Anstalten che adattava i contributi autentici all'orizzonte di attesa del lettore ideale europeo e, soprattutto, alla concezione religiosa del pietismo hallense. Gli «Hallesche Berichte» contengono moltissime osservazioni sull'Oriente⁶¹ che, invece di finire negli archivi delle Anstalten (come invece avveniva presso la Compagnia di Gesù nel caso dei resoconti dei missionari), conobbero all'epoca un'ampia diffusione fra i conoscitori dell'istituzione di Francke, i quali tramite questo strumento venivano regolarmente informati dei progressi delle missioni danesi-hallensi e anche implicitamente esortati a sostenerle:

Die Veröffentlichung solcher Berichte unterstrich den erheblichen Vorsprung an zuverlässigen Informationen aus vielen Weltgegenden, den das Hallesche Weisenhaus in dieser Zeit besaß, und erweiterte so den Leserkreis der gedruckten Missionsnachrichten weit über die rein pietistisch motivierte Anhängerschaft hinaus⁶².

Sicché il periodico hallense era concepito anche come un mezzo di propaganda e presentava stringenti rimandi intertestuali ai cataloghi della “Naturalienkammer”⁶³ e ai relativi criteri espositivi. Le ampie e dettagliate descrizioni dedicate nei «Berichte» e nei cataloghi agli oggetti esotici presenti nella “Sammlung” di Halle contravveniva non solo alla regola di *deplacement* degli “Exotika” nelle altre collezioni europee, ma, soprattutto, attua-

⁶⁰ «Resoconti».

⁶¹ Religione, filosofia, struttura sociale, lingua, letteratura, etica, usi e costumi sono solo alcuni dei temi che affrontano.

⁶² «La pubblicazione di questi resoconti sottolineava il notevole vantaggio di cui godeva a quell'epoca l'orfanatrofio di Halle nel ricevere informazioni affidabili da tutto il mondo e allargava la cerchia di lettori della pubblicazione dei resoconti dei missionari ben al di là dei seguaci mossi da motivazioni puramente pietistiche» (Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, p. 58).

⁶³ In particolare quello ragionato, il cosiddetto “Katalog B”, redatto da Gründler.

vano un 'addomesticamento' dell'estraneo, calandolo nella quotidianità delle Anstalten e rendendolo vicino e familiare a un'ampia cerchia di fruitori.

Nella medesima direzione si muovono i criteri espositivi della "Naturalienkammer", nella quale sin dal 1698 gli "Exotika" erano distribuiti in tutta la "Sammlung" e non erano mai presentati in uno spazio a parte⁶⁴, tranne in un caso specifico, cui accenneremo più avanti. È noto che questa *ratio* fosse adottata anche dalla sistematica del Kircherianum, ma che in quel contesto una netta linea di demarcazione veniva tracciata invece nei cataloghi, nei quali agli "Exotika" era sempre dedicato un capitolo a se stante, a riconferma dei tratti di distanza e di alterità con cui venivano percepiti, nel quale non si perseguiva fra l'altro un criterio di completezza, bensì – ancora una volta – di selezione in base alla presunta attrattiva degli oggetti riportati⁶⁵. Diversamente dalla consuetudine barocca, poi, gli "Exponate" di Halle sono accolti e rifunzionalizzati nella cosmologia pietistica senza fungere né da espediente mnemonico, né da attrattiva stravagante. L'artificio della retorica del meraviglioso viene semmai recuperato – seppur in minima parte – dalle decorazioni che sormontano alcuni armadi della collezione (Figg. 4, 5 e 6) che, affidati nel 1734 a Gründler, un pittore incisore esterno alle Anstalten e parzialmente estraneo alla sua filosofia, sono un frutto successivo della sistematizzazione della collezione ai fini della sua nuova finalità museale, e attingono maggiormente al repertorio esotizzante comune per catturare l'attenzione dell'ipotetico visitatore⁶⁶.

⁶⁴ Inizialmente, prima della risistemazione affidata a Gründler, tutta la collezione presentava un ordine un po' confuso in cui «Die einzelnen Sammlungen und Sammlungsteile waren nicht streng voneinander getrennt, sondern alles schien untrennbar ineinander verwoben, konzeptionell und in der Praxis» («Le singole collezioni e parti di collezioni non erano rigidamente separate l'una dall'altra. Al contrario tutto sembrava strettamente interrelato sia dal punto di vista pratico, che concettuale»: Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, pp. 15-16).

⁶⁵ A. Mastroianni, *Kircher e l'Oriente*, cit., p. 79.

⁶⁶ Non è escluso che dopo il controllo dell'ispettore Cellarius, che nel 1741 decise di porre termine prematuramente ai lavori (gli armadi della collezione infatti non sono tutti decorati), Gründler sia stato cacciato proprio a causa dell'eccessiva frivolezza delle

Un giro virtuale fra gli scaffali della collezione conferma questa sistematica (Fig. 7). Sia nel settore dedicato al “Regnis naturae”, suddiviso in «Pflanzenwelt» e «Tierreich»⁶⁷, sia nel settore dedicato ai «Kunstobjekte»⁶⁸ sono affiancati “Exponate” tanto locali quanto esotici con un criterio che guarda più che altro alla loro funzione. È questo il caso delle noci di cocco importate dall’India, che nel loro luogo di provenienza trovavano un largo impiego sia come principio vegetale, sia come manufatto. Il cocco infatti era distribuito in diversi armadi della collezione di Halle, in base agli usi a cui era destinato o destinabile e dal punto di vista pedagogico forniva un grande esempio di rifunzionalizzazione in termini commerciali, aspetto certamente non secondario in una impresa come le Anstalten che con la scuola, la stamperia e la farmacia erano un’ ‘azienda’ davvero fiorente.

Seguendo questo criterio anche l’oggettistica o i reperti ritenuti più bizzarri, come il “verme di Medina” esposto nel settore del “Tierreich”, un parassita diffuso ai Tropici ed estratto dal piede di un paziente tamil con un’operazione ampiamente descritta negli «Hallesche Berichte», o i Lari della religiosità del Malabar, contenuti nella vetrina XII. M, dedicata alle «Res, vulgo dicte, sacrae, heilige Sachen aus verschiedenen Religionen»⁶⁹, sono private del loro potenziale esotico proprio perché avvicinate a oggetti più consueti nella tradizione europea che in questo modo vengono invece caricati di un esotismo che non gli appartiene. Affiancando i Lari tamil agli oggetti devozionali della religione cattolica o di altre religioni del mondo, i pietisti centravano due obiettivi: avvicinare gli oggetti esotici e allontanare in una distanza critica quelli autoctoni, pur considerandoli con il rispetto derivato dal loro approccio pienamente ecumenico.

sue decorazioni, probabilmente non ritenute consone alla serietà luterana delle Anstalten. (Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, p. 17).

⁶⁷ «Regno vegetale» e «regno animale», a partire dallo scaffale II B (cfr. Fig. 7, ill. con la pianta della “Naturalienkammer”).

⁶⁸ «Artefatti», a partire dallo scaffale VII G.

⁶⁹ «Res, vulgo dicte, sacrae, oggetti sacri appartenenti a diverse religioni» (*ivi*, p. 96).

Come sempre avviene nel caso delle “Wunderkammer” barocche, nelle quali «alles ist ein Beziehungsgeflecht, dem Anspruch folgend, enzyklopädisch zu sein» e nelle quali «das einzelne Stück tritt zurück und fügt sich als ein Mosaikstein in die Gesamtschau»⁷⁰, anche la Naturalienkammer di Halle va considerata come un testo significante nel suo complesso, in cui, oltre a una continua apertura intertestuale, è rintracciabile l’orchestrazione di una continuità semantica secondo i principi di una perfetta coesione e coerenza. E tuttavia all’ambizione enciclopedica perseguita dalle “Wunderkammer” coeve, animate dall’«intento di rappresentare l’intero macrocosmo, ossia la realtà in tutte le sue manifestazioni, esemplificata dalle diverse classi di oggetti»⁷¹, qui si sostituisce il desiderio di creare un microcosmo privo di contraddizioni. Proprio come in un lavoro di traduzione *à la* Berman, l’evocazione di questo microcosmo passa anche attraverso l’appropriazione dell’estraneo che, non respinto e soprattutto non ridicolizzato, viene dovutamente addomesticato e integrato all’approccio religioso e filosofico con cui i pietisti si affacciavano all’Età dei Lumi. Alla minaccia centrifuga che deriva dal confronto con la “Fremdheit”⁷², la possibile egira che Goethe percepirà come liberatoria e creativa, i pietisti contrappongono un movimento fortemente centripeto che riconduce sempre al punto di partenza. Più volte gli studiosi hanno sottolineato che «die wissenschaftliche Revolution fand nicht im Museum statt»⁷³, ossia che le collezioni dell’età barocca e del primo Settecento raramente hanno rappresentato un’anticipazione dell’etnografia moderna:

Die in den Kunstkammern gesammelten Sachzeugnisse aus der außereuropäischen Welt waren also kein Anlass für radikale Veränderun-

⁷⁰ «Tutto qui è interrelato e persegue il fine di essere enciclopedico» e nelle quali «il singolo pezzo fa un passo indietro e si inserisce nella visione globale come se fosse la tessera di un mosaico» (Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, p. 11).

⁷¹ R. Rezzi, *op. cit.*, p. 296.

⁷² “Estraneità”.

⁷³ «All’interno del museo la rivoluzione scientifica non ha avuto luogo» (D. Collett, *op. cit.*, p. 349).

gen des europäischen Weltbildes. Zur wissenschaftlichen Revolution des 17. Jahrhunderts trugen sie ebensowenig bei, wie sie einen unvoreingenommenen Blick auf die entlegenen Gebiete beförderten»⁷⁴.

Sicché non stupisce che gli “Exotika” delle collezioni non fossero considerati come oggetti portatori di informazioni nuove, bensì superfici sulle quali proiettare la propria *Weltanschauung* per illustrare conoscenze pregresse⁷⁵. Questa consuetudine di fare ricorso ad autorità di “seconda mano”, peraltro ampiamente condivisa anche dalle altre collezioni coeve, interessa anche la “Naturalienkammer” di Halle in cui, nonostante l’attenzione alla funzione e alla contestualizzazione corretta dei pezzi esotici, la cornice di riferimento del sapere, come anche nella realtà riformata di Sachsen-Gotha – da cui aveva preso le mosse –, era e rimaneva quella biblica⁷⁶. Anche per il duca Ernst der Fromme dedicarsi ai *naturalia* equivaleva a cercare la mano di Dio nel libro della natura⁷⁷ e non è un caso che al centro del salone del Waisenhaus, adibito a ospitare la collezione del Pädagogium, fossero stati collocati modellini che riproducevano la Terra Santa, la città di Gerusalemme all’epoca di Gesù, il tempio di Salomone e la tenda del convegno di Mosè⁷⁸. Tutto quello che nella sala orbitava intorno a questo fuoco, chiaramente biblico, doveva servire a rintracciare un legame coerente con un simile sistema di pensiero. La centralità della Sacra Scrittura era ulteriormente ribadita anche da un armadio tematico, dedicato alla ricezione dell’Antico Testamento e alle sue traduzioni in tamil realizzate su foglie di palma dai missionari e diffuse fra le popolazioni locali⁷⁹. Quest’ultime rappresentavano l’ostacolo più grande da aggirare. L’incontro con le popolazioni pagane, che bisognava integrare

⁷⁴ D. Collett, *op. cit.*, p. 351. Gli oggetti raccolti nella Kunstkammer a testimonianza del mondo extraeuropeo non fornirono lo spunto per un radicale cambiamento della concezione europea del mondo.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 195 e 350.

⁷⁶ *Ivi*

⁷⁷ *Ivi*, pp. 42-43.

⁷⁸ «Stiftshütte».

⁷⁹ Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, p. 110.

in qualche modo nell'orizzonte della salvezza cristiana, rischiava infatti di mettere in crisi l'universalità della tradizione biblica incentrata su una Creazione unica per tutto il mondo. Ma la Bibbia e la visione cristiana erano – così Collett – «Hindernis und Anregung zugleich» a rintracciare tratti comuni e leggi comunemente valide⁸⁰ a partire da un'ottica e da uno sguardo eurocentrico che si rispecchiava nell'estraneo tentando di rintracciarvi tratti noti. Anche nell'unico caso in cui gli “Exotika” di Halle sono presentati in un armadio autonomo, il cosiddetto “Malabar-Schrank”⁸¹, che contiene pezzi mandati dall'India, la finalità perseguita non è quella di distinguerli e di conferire loro un risalto indipendente dal resto della “Naturalienkammer”, bensì, come in un grandioso diorama che racconta per singole tappe l'‘epopea’ delle Anstalten e contribuisce a crearne il mito, è un'ulteriore pagina del testo della collezione, disseminata di rimandi autobiografici ed autoreferenziali, di “Memorabilia” altamente significativi per il farsi dell'Istituzione:

Das belegt freilich, daß die Kunst- und Naturalienkammer im 18. Jahrhundert zu weit mehr diente als zum schulischen Realunterricht, wie ursprünglich von August Hermann Francke angekündigt. Es ging auch nicht ausschließlich darum, sich mittels Preziosen und Kuriositäten der Geheimnisse der großen Schöpfungszusammenhänge zu nähern, wie es die ursprüngliche Generalidee der enzyklopädischen Sammlungen war. Vielmehr diente die Waisenhauskammer zunehmend auch der Selbstdarstellung. Je mehr sie diesem Zweck verfiel, desto weniger konnte sie für ihre Eigner selbst, die Halleschen Pietisten, als Quelle neuer Erkenntnisse dienen. Statt durch ihre Wunderkammer Fragen an die Welt zu richten und Antworten zu erlangen, neigten diese dazu, in der Kammer die große Welt so zu präsentieren, daß sie ganz ihrem eigenen Weltbild entsprach⁸².

⁸⁰ «Impedimento e stimolo allo stesso tempo» (D. Collett, *op. cit.*, p. 100).

⁸¹ «Armadio del Malabar».

⁸² «Questo infatti dimostra che la “Kunst- und Naturalienkammer” nel XVIII secolo aveva ben altri scopi che non solo la didattica dei *realia*, vocazione originaria dichiarata da August Hermann Francke. Non si trattava nemmeno solo di avvicinarsi ai segreti della Creazione attraverso curiosità e reperti preziosi, secondo l'idea originaria delle collezioni enciclopediche. La collezione del Waisenhaus diventava sempre più utile all'auto-rappresentazione. Quanto più veniva utilizzata per questo scopo, tanto meno diveniva fonte di nuove conoscenze per i suoi proprietari, i pietisti di Halle. Invece di

Anche la raccolta tematica del “Malabar-Schrank” serviva così principalmente a celebrare i fasti dell’opera missionaria pietistica e a segnare un’ulteriore tappa nel cammino inarrestabile delle Anstalten che le conduceva, secondo un’ottica novalisiana, «immer nach Hause». Proprio come Heinrich von Ofterdingen attraversa le diverse esperienze della sua “Bildungreise” rintracciando continuamente aspetti familiari nei luoghi, nelle persone e nelle situazioni che incontra; così come Hesse in Oriente percepisce solo ciò che riguarda il suo vissuto personale, i pietisti esplorano il mondo alla ricerca di conferme di un cosmo già preordinato e nel quale loro si collocano di diritto. L’incontro con l’Altro avviene così all’insegna del Sé che, nel caso dei pietisti, si traduce concretamente nell’evangelizzazione delle popolazioni autoctone, nelle quali l’impronta divina che le accomuna ai popoli protestanti europei sarebbe solo offuscata da un aspetto fuori dell’ordinario:

SO sieht Aaron aus von drey und vierzig Jahren,
 Der erste Prediger selbst aus den Malabaren:
 Schwarz~braun ist sein Gesicht, nach seines Volckes Art;
 Doch liegt in seiner Brust das Licht aus GOTT verwahrt.
 Man kan die Freundlichkeit, das Anmuthvolle Wesen
 Den Ernst und Redlichkeit aus seinen Augen lesen,
 Der Erzt~Hirt, Jesus Christ, laß bey den Schwartzten Heerden
 Dis muntern Mannes Fleiß und und treu geseegnet werden!⁸³

Questi i versi edificanti che il pastore pietista Conrad Daniel Kleinknecht nel 1738 dedica al primo tamil ordinato sacerdote presso la missione danese-hallense. Il ritratto di questo predicatore autoctono (Fig. 8), corredato da una descrizione ‘lavateriana’,

interrogare il mondo e ottenere risposte attraverso la loro “Wunderkammer”, nella loro collezione essi tendevano a presentare il macrocosmo in modo che corrispondesse in tutto e per tutto alla loro Weltanschauung» (Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, p. 74).

⁸³ «Questo è l’aspetto di Aaron all’età di quarantatré anni, / è il primo predicatore del Malabar: / marrone bruciato è il suo volto, conformemente alla sua gente / però nel suo petto è custodita la luce di DIO. / La gentilezza, la natura aggraziata / la serietà e la rettitudine si leggono nei suoi occhi, / fa che il pastore Gesù Cristo nel suo gregge nero / benedica l’impegno e la fedeltà di questo uomo vivace!» (*Ivi*, p. 95).

ripresa poi anche dall'elogio fisionomico di Kleinknecht⁸⁴, era ospitato in una vetrina della collezione come una delle prove più evidenti dell'enorme successo conseguito dai pietisti nelle missioni di Tranquebar. Aaron e la sua conversione trovano ampio spazio anche nei «Berichte» (Fig. 9) dove altrettanta attenzione è dedicata allo stato di «Unmündigkeit»⁸⁵ in cui si trovavano i tamil a causa dei rituali pagani a cui si sottoponevano. Strumenti di mortificazione come la «Pöenitenz-Pantoffel»⁸⁶, una suola irta di punte che i tamil erano costretti a indossare mendicando da un paese all'altro – se la divinità riteneva che dovessero scontare una colpa –, vengono ampiamente descritti nella loro atroce funzione di martirio e quindi di 'oscurantismo' dal quale i tamil ambirebbero emanciparsi:

[Es] trat zu mir ein heydnischer Mann [...] und sprach: Er wolte auch gerne selig werden [...] Er hätte unsere Bücher gelesen, und wüste, daß JEsus CHristus der Erlöser der Menschen wäre [...] Hiebey nahm ich denn Gelegenheit, ihm und seinen gantzen Hause eine kleine Rede zu halten [...] Nach geendigter Rede erzehlete sein Vater, und er selbst mir klagend, was er bishe-ro für harte Busse thun müsse. Denn zuweilen käme von ihren Göttern einer über ihn [...] und dieser Gott zwingt ihn sodann, auf höltzernen Pantoffeln voll spitziger Nägeln zu tantzen. Über diese Erzehlung erschrack ich und noch mehr, als sie mir die die Pöenitenz-Pantoffeln selbst zeigten. Hier fing ich an, das Christenthum zu reccomendieren [...]⁸⁷.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ «Minorità», termine usato da Kant per definire l'Aufklärung come uscita consapevole da uno stato di minorità.

⁸⁶ «Pantofola penitenziale».

⁸⁷ Benjamin Schultze, Bericht 25. April 1725: «Venne da me un pagano [...] e mi disse che desiderava ottenere la salvezza [...] Mi disse che aveva letto i nostri libri e sapeva che il Redentore dell'umanità è Gesù Cristo [...] Fu a quel punto che colsi l'opportunità per fare un piccolo discorso a lui e alla sua famiglia [...] Dopo che avevo concluso, suo padre e lui stesso mi raccontarono, lamentandosi, delle dure penitenze che avevano dovuto subire fino a quel momento, giacché ogni tanto una delle loro divinità glie ne impartiva una [...] e li costringeva a ballare su una calzatura di legno irta di chiodi. Quando dopo questo racconto, quando mi mostrarono la cosiddetta «pantofola della penitenza», mi stupii ancora di più e a quel punto cominciai a raccomandargli di convertirsi al cristianesimo [...]» (cit. da Th. Müller-Bahlke, *op. cit.*, pp. 93-94).

La narrazione del missionario Benjamin Schultze, pubblicata nei resoconti nel 1725, nonostante mirasse a fini pedagogici ed edificanti, cavalcava l'onda dell'uscente meraviglioso barocco, anticipando tuttavia anche un gusto ottocentesco per l'esotismo, antesignano di tanti successivi libri di avventura. Una delle finalità comunicativa che attraversano questo, come molti altri «Berichte», era quella di avvicinare i lettori alle Anstalten e alla loro «Sammlung». In quest'ultima oggetti come la «Pöenitenz~pantoffel», dopo essere stati ampiamente descritti nei resoconto orientali, erano puntualmente esposti per la gioia del visitatore che poteva così riallacciare fili intertestuali e percepire come più vive e più vicine le relazioni scritte dall'Oriente.

Come emerge chiaramente anche dalla lettura dei «Berichte», l'approccio all'estraneo dei pietisti si muove dentro binari già dati e non deraglia mai da percorsi prestabiliti che conducono a posizioni già stabilite in partenza. Ciò nonostante si configura come confronto autentico, reso possibile dalla più ampia mediazione linguistica, e soprattutto improntato a una vera e propria lotta ai «Vorurteile»⁸⁸ e all'eterostereotipia. Scrive infatti Ziegenbalge nel 1708:

Es sind wohl die meisten Christen in Europa von solcher Meynung / daß die Malabarischen Heyden ein recht barbarisches Volck seyn / das nichts wisse wie von dem einigen wahren GOtt / also auch von anderer Gelehrsamkeit / und guten Sitten und Moral-Tugenden. Solches aber kommt daher, daß die Europäer so unter den Malabaren nicht gewesen / deroselben Sprache nicht kündig sind / noch ihre Bücher gelesen / sonder nur auß äußerlichen Ansehen diese und jene Schlüsse gemacht haben. Wie ich denn selbst von mir gestehen muß / daß / als ich anfänglich unter diese Heyden kam / ich mir nicht einbilden konte / daß ihre Sprache eine rechte regular-mäßige Sprache / oder ihr Leben ein recht oder bürgerlich eingerichtetes Menschen=Leben wäre / sondern machte mir allerley falsche Concepte von allem ihren Thun und Lassen / und als wenn unter ihnen weder Bürgerliches noch moralGesetz wäre / [...]. Sobald ich aber ihrer Sprache ein wenig kundig wurde / und in derselben mit ihnen von allerley Dingen reden kunte / wurde ich allmählich

⁸⁸ «Pregiudizi».

von dieser Einbildung befreyet, so daß ich eine weit bessere Meynung von ihnen zu fassen anfang⁸⁹.

Non è un caso che il missionario adoperi il termine “Einbildung”, che a partire dal 1760 soppianderà il più abusato “Vorurtheil”, già comunemente impiegato dai Frühaufklärer⁹⁰. L'ideale di umanità che aleggia in questo resoconto trova un'eco anche nella cimasa dipinta che troneggia su uno degli armadi della collezione di Halle. Il tamil rappresentato sul “Malabar-Schrank”, intento a incidere una foglia di palma (Fig. 10), non è certamente presentato come il barbaro, cui erano soliti riferirsi i Gesuiti nei loro resoconti dall'Oriente quando descrivevano, spesso ricorrendo anche a definizioni apertamente dispregiative, le popolazioni locali⁹¹. Contrariamente all'etimologia di barbaro – colui che balbetta – il tamil dipinto da Gründler è un “buon selvaggio” che sembra padroneggiare lingua e cultura e pur collocandosi, nel suo esotismo, agli antipodi della classicità, trasmette allo spettatore un'impressione di compostezza tipica del più tardo ideale winckelmanniano di «edle Einfalt» e «stille Größe»⁹².

⁸⁹ «La maggior parte dei cristiani in Europa è dell'opinione che i pagani del Malabar siano un popolazione barbarica che non conosce il vero DIO e che non dispone né di cultura, né di buone maniere o leggi morali. Ma questa convinzione dipende dal fatto che gli europei non sono mai stati presso i tamil, che non ne conoscono la lingua, né hanno mai letto i loro libri e sicché hanno tratto queste conclusioni basandosi soltanto sul loro aspetto esteriore. Anche io, da parte mia, devo confessare che all'inizio, appena giunto fra questi pagani, non riuscivo a immaginare che la loro lingua fosse un vero e proprio sistema dotato di regole o che la loro vita fosse organizzata secondo criteri di convivenza civile. Così mi ero creato una serie di falsi concetti su di loro e sul loro operato, come se fosse del tutto privo di leggi morali e civili. [...] Non appena però fui in grado di parlare un po' la loro lingua e potei intrattenermi con loro su ogni genere di argomento, mi liberai da questi pregiudizi e cominciai a nutrire una opinione migliore sul loro conto» (Ziegenbalge, *Folget des Herrn Zigenbalgs Schriftt*, p. 44).

⁹⁰ G. Sauder, *Aufklärung des Vorurteils – Vorurteile der Aufklärung*, in «DVjS», n. 57 (1983), pp. 259-277, qui p. 262.

⁹¹ Mastroianni sottolinea come nella storia della colonizzazione spesso si sia fatto ricorso a definizioni dispregiative, talvolta coniate dai popoli limitrofi a quelli presi di mira per screditare gli autoctoni e come anche nei cataloghi di De Sepi e di Bonanni la documentazione raccolta fosse utile a dimostrare la barbarie dei popoli da cui provenivano gli oggetti del Kircheriano (cfr. A. Mastroianni, *Kircher e l'Oriente*, cit., p. 79).

⁹² «Nobile semplicità» e «serena grandezza».

La parentesi missionaria di Halle è dunque un altro canale attraverso il quale la cultura tedesca si relaziona con l'Alterità e in parte si appropria dell'estraneo. Una certa forma di sopraffazione colonialistica, immancabile in un approccio che traduce come "nah" e "heimlich"⁹³ ciò che invece, secondo il significato etimologico di "exotisch", è intrinsecamente "fern"⁹⁴, si stempera tuttavia in un'anticipazione degli ideali dell'Illuminismo che culminerà nell'approccio ecumenico di Lessing, Goethe ed Hesse e si configura così come una pagina senza dubbio molto diversa da quelle più tragicamente note della storia della colonizzazione.

⁹³ "Vicino" e "familiare".

⁹⁴ "Lontano".



Fig. 1. Pädagogische Anstalten, Halle, oggi denominate Franckesche Stiftungen, incisione dell'epoca.

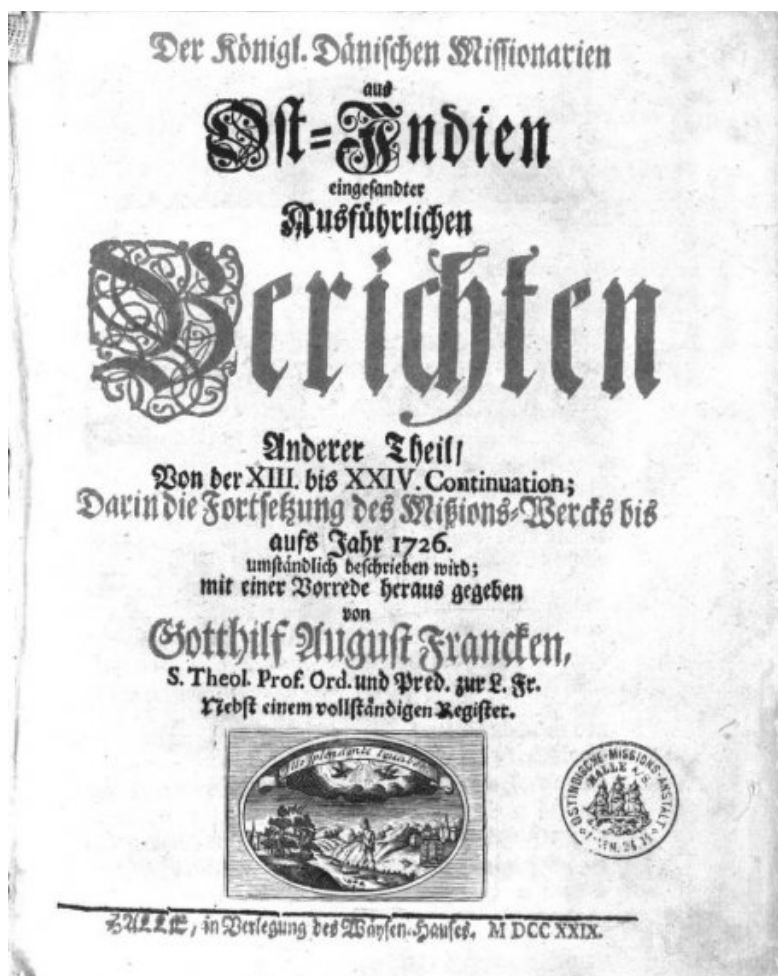


Fig. 3. Frontespizio degli "Hallesche Berichte".



Fig. 4. Armadio IV.D della “Naturalienkammer”.



Fig. 5. Armadio IX.O. della “Naturalienkammer”.



Fig. 6. Armadio XI.L. della "Naturalienkammer".

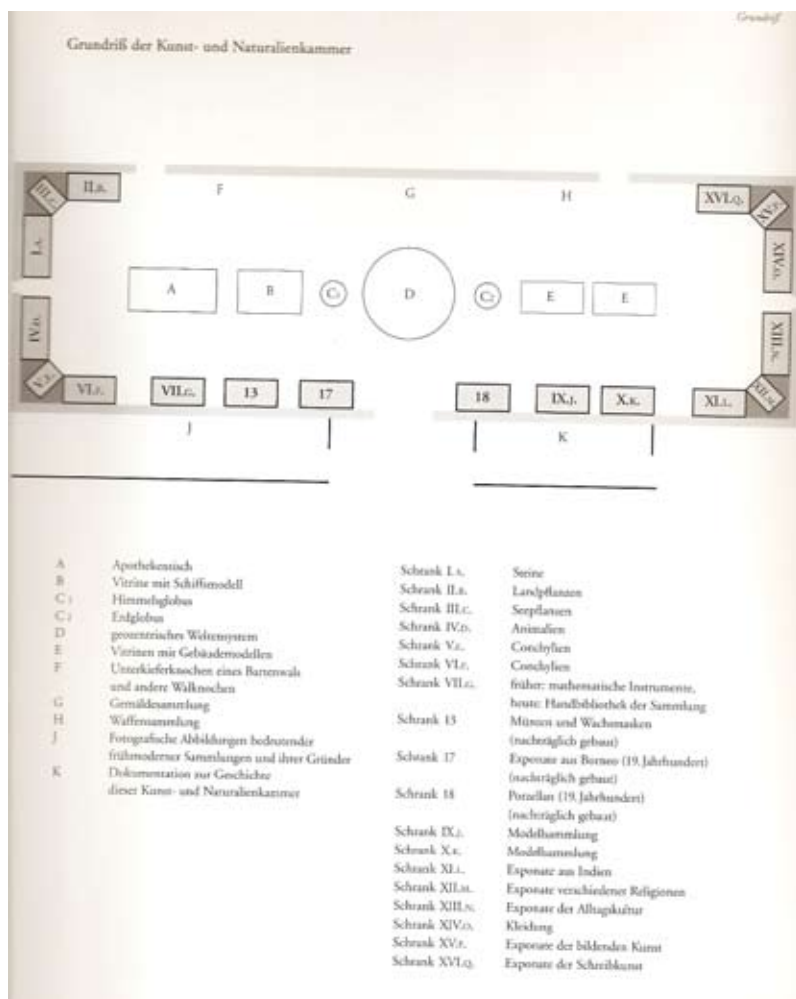


Fig. 7. Pianta della Naturalienkammer e delle sue sezioni.



Fig. 8. Immagine di Aaron presente in un armadio “Naturalienkammer”.



Fig. 9. Immagine di Aaron negli "Hallesche Berichte".

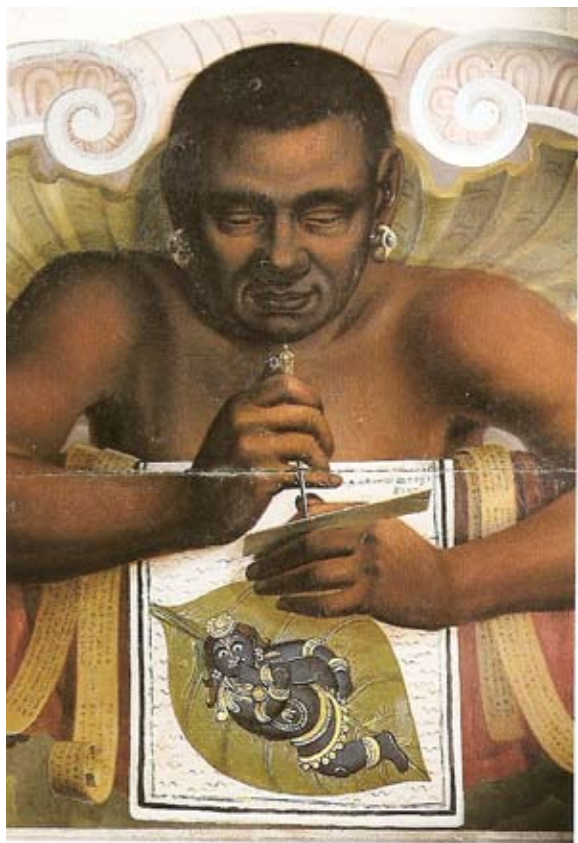


Fig. 10. Dettaglio dell'armadio XLI. della "Naturalienkammer".

Maria Amalia Barchiesi

Pasiones y bifurcaciones del exotismo en la narrativa fantástica argentina (Borges, Bioy Casares y Cortázar)

*El milagro está en los ojos que
miran y no en las cosas miradas.*

César Calvo

Es mi interés indagar en la primera parte del presente trabajo el fenómeno cultural del exotismo, desde la perspectiva de su sintaxis narrativa, basándome en los principales ensayos sobre el tema. Así también, me propongo estudiar los estados afectivos que la representación de dicha experiencia ha intentado suscitar en el observador, espectador o lector europeo. Sobre la base del aparato teórico expuesto, en la segunda parte, se estudiarán las mutaciones que el canon literario exotizante ha sufrido en el contexto literario hispanoamericano de mediados del siglo XX, en lo específico, en la literatura fantástica argentina producida entre los años '40 y '50. Nos centraremos en las singulares conexiones intertextuales que dicha narrativa fantástica ha instaurado con la matriz de la escritura exotizante. Se tomarán en análisis tres cuentos emblemáticos al respecto: "El Zahir" de Jorge Luis Borges "El ídolo" de Adolfo Bioy Casares y "El ídolo de las cícladas" de Julio Cortázar. A través de diferentes operaciones retóricas 'des-exotizantes', que pueden afectar el nivel semántico, sintáctico-narrativo o pathémico del paradigma de la literatura de viajes, asistimos en estos relatos al 'enjuiciamiento poético' de una literatura 'ex-céntrica' que sanciona la acción morfologizan-

te del narcisismo europeo, subvirtiendo su lógica, sus emociones y su relación perceptiva con el mundo.

1. *Sintaxis del exotismo*

Sabemos que un relato en gramática narrativa funciona esencialmente como una estructura sintáctica: un sujeto en busca de un objeto, con las diferentes operaciones posibles de conjunción y disjunción en el curso del programa narrativo. Una atenta lectura de los ensayos más representativos sobre el tema del exotismo nos ha permitido corroborar la hipótesis de que la alteridad exótica en el relato occidental (ya sea éste de índole verbal, iconográfica o museográfica) ha desempeñado (y sigue hoy desempeñando), desde la perspectiva sintáctico-narrativa, la función de objeto.

Peter Mason, en su exhaustivo ensayo sobre las representaciones de lo exótico, *Infelicities, Rapresentations of the exotic* (1998), observa que lo exótico no existe antes de su descubrimiento; en realidad, lo que lo funda es el mismo hecho de ser descubierto. Lo exótico, para Mason, es siempre el producto del proceso de exotización, susceptible de mostrarse en varios grados de extrañamiento o de familiarización (1-2).

Victor Segalen en una serie de escritos menos reciente (1919), publicada póstumamente con el título *Ensayo sobre el exotismo* (1974 et 1978)¹, elabora una teoría sobre lo “auténticamente” exótico, diferenciándolo de lo que consideraba sus falsificaciones literarias o turísticas². Lo exótico para Segalen

¹ Aquí se sigue la versión en lengua italiana.

² Segalen señalaba los peligros de la estereotipación y de las homogeneizaciones de la diversidad exótica, ya presentes en las primeras décadas del siglo XX, de fuerte industrialización, y hoy, en la era de la globalización, sumamente vigentes, como advierten Baudrillard y Guillaume en *Figures d'alterité*. En este breve ensayo, sus autores retoman la ideología del exotismo radical segaleniano para aplicando al dominio de la mass media y de la tecnología de la edad post-moderna. Baudrillard evoca la “*alterité radicale*” como estrategia para resistir la tendencia al narcisismo de nuestra sociedad actual que ha invadido “tanto el mundo como el cuerpo, el sexo, la relación social” (Baudrillard y Guillaume: 169).

radica en una “estética” de la diferencia, en un “arte” de abordar la alteridad; “exótico” para el viajero francés es todo aquello que es externo al sujeto que observa. El exotismo esencial, según este escritor, es el del objeto para un sujeto; es todo lo otro; es la noción de diferencia, la percepción de lo que es distinto del yo; la cognición de que algo le es ajeno (Segalen 2001). En suma, el exotismo segaleniano nace de una experiencia, en la cual se puede distinguir el sujeto que percibe del objeto percibido.

La representación de lo exótico del *homo viator* occidental, que se halla plasmada en sus narraciones, en sus producciones artísticas, en sus colecciones museográficas entraña, por tanto, una relación narrativa basada sobre una sintaxis sujeto-objeto. La construcción exótica contiene en sí misma una micro-narrativa que se funda en un modelo sintáctico transitivo, en una estructura de un enunciado elemental, según el modelo generativo de Algirdas Greimas, que prevé en una historia narrada, entre otras estructuras posibles, la del enunciado con dos actantes. En dicha estructura, la función desarrollada por el predicado crea la relación entre un actante que cumple la acción, el sujeto, y un actante que soporta o recibe la acción, el objeto, ya se trate, en ambos casos, de personas o cosas (cf. Maresciani y Zinna 1991: 57-58)³. Es necesario destacar una consideración de la teoría narrativa greimasiana que enlaza con las observaciones de Mason sobre lo exótico: el objeto para el sujeto es siempre un objeto de valor que define su propio ser; sujeto y objeto se vuelven respectivamente deseante y deseado. Los sujetos, pues, no pueden ser reconocidos como sujetos sino en relación con sus objetos de valor, los cuales no son valores si el sujeto no los desea. No existe, por tanto, una definición semiótica del sujeto sin su relación con el objeto y viceversa (cf. Magli y Pozzato 1996: VII).

³ Relaciones definidas por Greimas como enunciados de un estado de junción o disjunción entre un actante sujeto y un actante objeto. Estos son: A) los sujetos de estado, considerados sobre la base de sus relaciones de unión o de separación con el objeto de valor; B) sujetos del hacer, considerados sobre la base de las transformaciones que operan, esto es, sobre la base de junciones o disjunciones que producen (Magli y Pozzato 1994: VIII).

Cabe agregar que gracias a los estudios que Greimas realiza sobre la narración a partir de 1987 podemos además abordar la estructura narrativa que sobrentiende la experiencia exótica desde un punto vista “pasional”, esto es, desde un campo de investigación ya hoy conocido como “semiótica de las pasiones” (Pezzini 2002: XIII). Según este nuevo enfoque, la noción de narratividad como lógica de las acciones se puede completar con el estudio de las pasiones, que toma en análisis los afectos, los sentimientos y las pasiones que se representan en un discurso. Según Greimas, en oposición a la acción, la pasión puede ser vista como una organización sintagmática de estados de ánimo. Cuando se habla de “pasión” tenemos que entender este término en relación con una acción concebida en sentido narrativo, es decir, como la construcción de una transformación que tiene lugar entre sujetos y objetos sintácticos, definidos sobre todo por sus posibles relaciones de “conjunción” o “disjunción” (cf. Pezzini 1991: 8), puesto que una narración, como hemos dicho al principio de este trabajo, es una transformación de estados, que puede ser definida como el pasaje de un estado de conjunción a un estado de disjunción o viceversa (cf. Maresciani y Zinna 1991: 60), con los respectivos estados de ánimos que éstos provocan en los sujetos.

Una vez establecido el aparato teórico con el que trabajaremos, para fundamentar nuestra hipótesis inicial se hace necesario traer a colación otro importante estudio sobre el exotismo: *Nosotros y los otros* de Tzvetan Todorov, aparecido en 1989. En la cuarta parte de estas investigaciones, en el marco de un análisis crítico de la escritura exotizante francesa, Todorov nos hace notar que: “lo esencial en la experiencia exótica segaleniana es que los términos «sujeto» y «objeto» admiten solamente una definición relativa. Solo la posición permite identificar, por un lado, al sujeto, por el otro, el objeto, pero para ello es necesario que esta diferencia permanezca pura, vacía de contenido (Todorov 1991: 380- 381)⁴. Ya en la primera página de su estudio nos advierte:

⁴ Aquí seguimos la versión italiana.

Idealmente el exótico es un relativismo, como lo es el nacionalismo, pero en un modo que se le opone simétricamente. En ambos casos, lo que se valoriza no es un contenido fijo sino un país y una cultura definidos exclusivamente mediante su relación con el observador (311).

Para Todorov la representación de lo exótico consiste en una inversión de las características observadas en nuestra sociedad occidental; las culturas y las civilizaciones exóticas se describen en términos negativos, es decir, por todo lo que “no” es la cultura europea (cf. 1991: 312).

Segalen en su personal descripción de lo exótico no nos habla de un revés negativo, sino de la necesidad de un “contraste” entre la cultura sujeto y la cultura objeto, ofreciéndonos un enfoque pathémico de dicha vivencia. Para el escritor francés la auténtica experiencia exótica, al ser “espectáculo de las antinomias” (Segalen 2001:78), tiene que producir el efecto patético de lo inesperado, un “*schok*” que consiste en la reacción vivaz y curiosa de una individualidad fuerte que se opone a una objetividad, de la cual el sujeto aprecia y percibe la diferencia” (cf. Todorov 1991: 384-385). En el lexema “*schok*”, del cual se vale Segalen para describir el impacto sensorial y cognoscitivo con lo otro, se aloja la maravilla, la pasión que agita al exota.

2. La maravilla: milagro y pasión de la mirada exotizante

Estudiemos ahora semióticamente la maravilla. De acuerdo con el escrupuloso análisis de la pasión de la maravilla que realiza Felix Thürlemann, basándose en los sistemas de las pasiones de Descartes y Malebranche, la sorpresa (ya identificada por Descartes en el siglo XVI como “admiración”) es la primera de las pasiones, ya que puede manifestarse “antes de que nos demos cuenta si el objeto [que la provoca] nos conviene o no” (Thürlemann 1991: 113). “Y esta pasión (la admiración) tiene de particular que no se advierte que vaya acompañada de ningún cambio en el corazón y en la sangre, como las demás pasiones”, señala Descartes (1994:122). La admiración, entonces, se sitúa fuera de

la categoría tímica; no es ni “eufórica” ni “disfórica”⁵, es decir, no se siente ni atracción ni repulsión ante el objeto maravilloso (Thürlemann 1991: 113). Como asegura Descartes en el artículo 53, la sorpresa no posee contrarios:

Cuando nos sorprende el encuentro de un objeto por vez primera, y juzgamos que es nuevo o muy diferente de lo que antes conocíamos, o bien, por suponerlo que debe de serlo, esto hace que lo admiremos o quedemos extrañados ante él. Y como esto puede ocurrir antes de reconocer por cualquier medio si este objeto nos es o no conveniente, me parece que la admiración es la primera de todas las pasiones. Y no tiene contrario porque, si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, en ningún modo nos conmueve, y lo consideramos sin pasión (1994: 116).

La maravilla además está entrañablemente relacionada con la “modalidad del *saber*” (Thülermann 1991: 113). El efecto pasional se produce en el momento de la conjunción del sujeto con un objeto nuevo de saber que supera sus expectativas o que pone en tela de juicio los conocimientos ya adquiridos. La maravilla para Descartes es una “súbita sorpresa del alma”⁶, y por este motivo el sujeto maravillado se detiene sólo en un segundo momento a considerar con atención los objetos que le parecen extraños y excepcionales. En esta segunda fase, el efecto producido está relacionado con un “hacer cognitivo” de tipo interpretativo, que se centra en el mismo objeto que lo ha provocado (Thülerman 1991: 113)⁷.

⁵ Greimas sostiene que una categoría semántica puede ser axiologizada, en función de la proyección (en el cuadrado semiótico que la articula) de la *categoría tímica*, cuyos términos contrarios se denominan “euforia” versus “disforia”. La “categoría tímica” es “una categoría ‘primitiva’, llamada también “propioceptiva” con la cual se trata de describir, si bien sucintamente, el modo en el cual un ser vivo inscripto en un ambiente y considerado como un “sistema de atracciones y repulsiones”, siente a sí mismo y reacciona ante lo que lo rodea (cf. Mareciani y Pezzini 1996: XXVI). Véase también Mareciani (1991: 106).

⁶ “La admiración es una sorpresa súbita del alma que hace que se incline a tomar en consideración los objetos que le parecen raros y extraordinarios. Así, es producida, primero, por la impresión en el cerebro, que representa el objeto como raro y, en consecuencia, como digno de ser tomado en gran consideración [...]” (Descartes 1994: 122).

⁷ Thülermann distingue la maravilla de la curiosidad, identificando esta última

Ahora bien, la curiosidad y la admiración fueron respectivamente impulso y pasión del *homo viator* europeo. Emociones que permanecieron atrapadas y domesticadas en las insólitas piezas de los gabinetes de las maravillas europeos, las *Wunderkammern* del año 1600. Estos rudimentarios museos, nacidos en el norte de Europa en el siglo XVII, albergaban fantásticas colecciones, subdivididas en dos secciones: *Naturalia*, que recogía elementos procedentes del mundo animal, mineral y vegetal; y *Artificialia*, en la cual se reunían instrumentos científicos y objetos de arte, con la subclase *exotica*, que contenía objetos oriundos de remotos y antiguos lugares. Como nos recuerda la estudiosa italiana Adalgisa Lugli en su minucioso libro *Naturalia et Mirabilia* (1983 et 2005), la curiosidad y la maravilla constituyeron las pulsiones primarias del coleccionismo. El término “curiosidad”, según Lugli, ya se encontraba en San Agustín que lo había definido “la alegría del conocimiento del mundo”: la capacidad de dejarse capturar por el asombro y la sorpresa de lo nuevo y lo inusitado, actitud que para el teólogo significaba una especie de “enamoramiento perpetuo del mundo” que no debía desgastarse con la costumbre (Lugli 2005: 28).

Cabe agregar que la curiosidad es una pasión de orden eminentemente visual, como lo revela Herman Parret en dos detallados estudios semióticos sobre las pasiones, haciéndonos notar que en la etimología del término “curiosidad”: “el campo temático de *cura* contiene, por una parte, el sentido de cuidado, «censura» y «distinción» y, por otro, el de «visión»” (1995a : 75, 1995b : 146). En la curiosidad, “el cuidado” que se da al objeto es “quíasmico”, sostiene Parret, es decir, se trata de una relación que provoca la morfogénesis del objeto en cuestión; esto se debe a que nuestra tradición filosófica occidental a partir de Platón ha privilegiado

como la “inclinación” que impulsa hacia la maravilla, es decir, el movimiento determinado de la voluntad del sujeto hacia el objeto; concepto que toma prestado de otra importante clasificación de época clásica de las pasiones: *La búsqueda de la verdad* (1674) de Malebranche. La inclinación de la maravilla es la “curiosidad” y está constituida modalmente por un “querer saber” que impulsa al sujeto hacia el objeto extraordinario (cf. Thülermann 1991: 113).

la visión en cuanto vía de acceso al objeto. La visión permite al mismo tiempo una distanciación del objeto, en relación con la subjetividad proyectiva y una formalización idealizante (cf. Parret 1995b: 147).

3. Bifurcaciones de lo exótico en la literatura fantástica argentina del siglo XX

La narrativa fantástica rioplatense que prospera entre los años '40 y '50 es fruto de un polimorfismo cultural que nace en la ciudad de Buenos Aires, derivado de múltiples aportes migratorios, y de la influencia de diferentes culturas: inglesa, francesa, alemana y otras. Según Saúl Yurkievich, en América Latina esta narrativa adquiere importancia en contextos más urbanizados, más modernos, en los ambientes donde tiene lugar un nivel de desarrollo que favorece la creación de productos sofisticados, ahí donde se pueden instaurar:

[...] esos interregnos estéticos -interludios de azores y terrores placenteros-; allí donde la literatura, desgravada de las urgencias de lo real empírico, de los tributos y sumisiones al mundo fático, pueda asumir su máxima autonomía [...] Los artífices de construcciones imaginarias proliferan allí donde la conexión con lo metropolitano es mayor y más activa, en las capitales vinculadas al intercambio internacional, en las urbes babélicas cuyo afán cosmopolita provoca un constante acarreo de signos y de íconos desde los centros de almacenamiento a la periferia. La literatura fantástica se da mejor en el ambiente más mundano, el menos regionalista y menos etnocéntrico, el de los lectores de la biblioteca universal [...] (Yurkievich 2004: 35-36).

Dicha narrativa fantástica fue escrita esencialmente por una generación de escritores-traductores, atentos y privilegiados lectores de una biblioteca universal multilingüe. Su prosa buscó complicar la naturaleza de los hechos narrados, para desmontar desde lo literario la cosmovisión del canon vigente de una tradición literaria importada, con un buen porcentaje de literatura colonial y exotizante, proveniente de las grandes ex-potencias coloniales: la inglesa y la francesa, pero sobre todo la inglesa, en

las cuales los *topoi* del exotismo y del colonialismo, y el discurso de la descolonización, fueron de incuestionable importancia⁸.

En los tres relatos fantásticos que tomaré en análisis, el patrón del simulacro exotizante es objeto de manipulaciones, de descenramientos; dicha matriz se subvierte o se parodia con el fin de instaurar una lectura periférica, una mirada oblicua. Cito un ejemplo emblemático para fundamentar esta observación. En la *Antología de la literatura fantástica* (1944) de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, descubrimos el modelo pasional del cuento fantástico que estos escritores planteaban. En la biografía del escritor japonés Ryunosuke Agutagawa, autor de “Sennin”, uno de los cuentos incluidos en la colección, los recopiladores incluyen un relato que contiene en miniatura el sintagma pathémico del cuento fantástico, tal como ellos lo concebían (presumiblemente la información fue ‘retocada’ por Borges). Cito el pasaje: “antes de quitarse la vida, explicó fríamente las razones que lo llevaban a tal decisión y compuso una lista de suicidas históricos, en la que incluyó a Cristo” (Bioy Casares *et al.* 1983: 17). El focus semántico-pasional de la sucinta narración no es el previsible simulacro del patético suicidio de su autor, sino la asombrosa inclusión de Cristo en su exótica lista de suicidas ilustres. Se trabaja sobre los saberes y pasiones ya constituidos y preconcebidos de la instancia lectora, es decir, sobre un punto de vista “objetivizante”⁹, que se identifica con una percepción regida por un saber anterior. En otras palabras, se parte de la presupo-

⁸ Walter Mignolo nos dice al respecto, basándose en los estudios de Stuart Hall, que “La inversión epistemológica fundamental que marca la inserción de lo «post-occidental-colonial-imperial» en los estudios culturales es que las historias comienzan a contarse desde abajo hacia arriba, en vez de desde arriba hacia abajo. Esta imagen invierte la imagen que los viajeros europeos solían usar para presentar su posesión epistemológica: el viajero generalmente relata el momento en que se sube a un promontorio, a un lugar elevado, desde arriba, donde la mirada absorbe y conoce [...] El momento posterior a la segunda guerra mundial, es el momento en que la epistemología del promontorio comienza a desmoronarse”. (Mignolo 1998). Las consideraciones de Mignolo sobre la articulación de la deixis espacial del discurso colonizador nos llevan a realizar una nueva lectura del nombre de la capital de Uruguay: “Montevideo”.

⁹ Aquí nos valemos de los conceptos sobre el punto de vista narrativo acuñados por Jacques Geninasca (citado por Cavichioli 2002).

sición de que el lector asociará el (apático) suicidio de Agutagawa, a la exótica cultura japonesa, para concluir con una visión “subjetivante”, según la terminología empleada por Geninasca, que, al invertir la relación entre percibido y conocido, vuelve posible un saber inédito y conmovedor sobre el mundo: el suicidio de Cristo. Según Geninasca, en el punto de vista “objetivante”, el mundo se describe a partir del discurso social; en el punto de vista “subjetivante”, por un discurso individual, idiosincrásico (Cf. Cavicchioli 2002: 177).

En la literatura de Borges esta actitud desoconstruccionista, como sostiene Alfonso De Toro no depende del hecho de que Borges sea argentino o latinoamericano, sino de una dialogicidad descentrada con diferentes culturas y lenguas, practicadas en el contexto de una Buenos Aires cosmopolita (De Toro 2001). Como también afirma Beatriz Sarlo en el prólogo a la edición de *El Informe de Brodie* (2001), Jorge Luis Borges “desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y las que conoce de Oriente, cruzándolas en el sentido en el cual se mezclan en el espacio rioplatense” (Sarlo 2001).

Leer un cuento de Jorge Luis Borges o de Julio Cortázar equivale a esperar ansiosamente su sorpresivo desenlace, esa maravillosa conclusión que terminará por desorientar al lector y suspenderlo en esa misma incertidumbre que el ciudadano nativo de Buenos Aires experimentó en su metrópoli, en la cual las aristas de una cosmovisión oficial y monológica se iban puliendo con el roce de otras lenguas, culturas e imaginarios sociales que por esos años seguían desembarcando en el puerto de la capital argentina.

La posibilidad del final sorpresivo del cuento fantástico está asegurada por la espera que lo antecede, su certera eficacia dependerá de las discrepancias (bien calculadas por el autor) que el lector percibirá entre el simulacro mental que ha construido sobre la base de sus creencias y saberes, y el nuevo simulacro que percibe y que tiene que interpretar. Julio Cortázar en “Algunos aspectos del cuento” nos habla de esta pasión estética, eminentemente literaria que heredó de sus maestros:

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout [...] Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta [un buen cuento] propone una especie de ruptura de lo cotidiano; [debe] crear en el lector esa *conmoción* que llevó [al escritor] a escribir el cuento (Cortázar 2004: 514-523, énfasis mío).

Un buen ejemplo de las afirmaciones de Cortázar se halla expuesto en su cuento “Las babas del diablo” (*Las armas secretas* 1959), donde la huidiza trama narrativa de la realidad gana por *knockout* al protagonista fotógrafo, experto y curioso lector de imágenes, que imagina infructuosamente los posibles recorridos narrativos de la escena que ha fotografiado, sin poder acertar con su letal desenlace.

Los lectores de *Ficciones* de Borges o de *Final de Juego* de Cortázar esperan, empleando aquí la oportuna metáfora de Cortázar, el golpe definitivo, el final inesperado, que los llevará a releer el cuento una y otra vez, como lo establece el sintagma de la maravilla cartesiana, para descubrir los invisibles y razonados engranajes del artificio verbal sobre el cual se sustenta la emoción literaria.

Si para la literatura fantástica canónica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a “lo otro”, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, en esta narrativa se prescinde del miedo, como afirma Alazraki (1983: 28) y su efecto pathémico a veces puede descansar en una nueva percepción de la literatura que la precede.

En los cuentos que he seleccionado, se opera una subversión de la canonicidad exotizante que puede afectar el orden sintáctico, semántico o patémico de dicha escritura. Borges y Bioy confectan un *counterdiscourse*, manipulan el discurso visual morfológizante que ha generado el narcisismo europeo. Dicha narrativa es la respuesta a un punto de vista “objetivante” que atribuía rol, nombre y sensaciones a Sudamérica.

Según Mason, el exotismo desarrolla un proceso de descontextualización que determina la separación de lo exótico de su contexto de origen. La imagen exótica es una construcción de los viajeros y artistas de la modernidad; su fabricación se apoya sobre una descontextualización inicial, seguida de una reinserción en un marco inventado *ad hoc* para satisfacer las curiosidades, el placer y a menudo el *voyeurisme* de su espectador: “It is not the «original» geographic or cultural contexts which are valued, but the suitability of the objects in question to assume new meanings in a new context” (Mason 1998: 3). Así sucedió en época colonial con los objetos procedentes de lejanas tierras que ingresaban en Europa, al ser descontextualizados y resemantizados para formar parte de caprichosas colecciones. Lugli cita innumerables e interesantísimos ejemplos que ilustran el proceso mencionado, entre ellos es representativa la iglesia medieval que supo recuperar objetos paganos para aplicarles un signo de apropiación y de transformación, que podría ser un engarce, un pedestal, un montaje. Así también, una ánfora precolombina podía adquirir una configuración europea por una especie de “*travestimento*” exterior que involucraba la extraña obra artística en un sistema de referencias familiares (Lugli 2005: 24). Mason coincide con Lugli, haciéndonos notar que en la representación de lo exótico hay siempre algún elemento del objeto original que garantiza un vínculo metonímico entre la representación y lo que se representa (Mason 1998: 2).

En Europa corrieron la misma suerte retórica las traducciones de textos originarios de culturas consideradas exóticas. Ovidi Carbonell señala que tales textos se vuelven en general representativos de la cultura exótica y, ellos mismos o algunos elementos, encarnan metonímicamente el contexto del cual proceden. El hecho de que la traducción represente metonímicamente la cultura implica un vacío, una laguna que el receptor sustituye con materiales provenientes de su conocimiento del mundo (cf. Ovidi Carbonell 2004: 59-72).

4. Contextos sudamericanos para lo exótico

Jorge Luis Borges en su cuento con un título indudablemente exótico “El Zahir”, incluido en su volumen de cuentos *El Aleph* (1949) opera, bajo la forma de una de sus acostumbradas *mise en abîme*, un irónico y disparatado “*travestimento*” (Lugli: 24) de las canónicas descontextualizaciones culturales que modelaron lo exótico en el continente europeo. La operación literaria borge-siana consiste en recontextualizar y resignificar el punto de vista europeo de lo exótico, esto es, situando el elemento foráneo que lo representa, la moneda del zahir, no ya en una tranquilizadora y distinguida vitrina del centro del mundo, sino en el tautológico contexto de los bárbaros y chabacanos suburbios de una “maleva” Buenos Aires, donde el zahir, arrancado de sus raíces europeas, pierde paradójicamente su aura exótica:

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1229 es la fecha grabada en el anverso (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego del a mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl Von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los dos mil doscientos pilares; en la judería de Teután el fondo de un pozo) (1989: 589).

Como afirma Rafael Olea Franco, la escritura de Borges no es ajena al proceso de descontextualización, pues para el escritor argentino ubicar una obra en un contexto diferente del original significaba ya rescribirla, como supo demostrarlo en “Pierre Menard, autor del Quijote” (cf. Olea Franco 2006: 267-268). Sobre este mismo proceso de reciclaje creativo reflexiona el escritor argentino en “El Zahir”, para mostrar con ‘justicia poética’ la suerte que corren las metamorfosis de lo exótico en los familiares *frames* de Java, Persia, Córdoba o Buenos Aires: las pátinas exotizantes, como las diferentes caras de Teodolina Vilar, la

amiga del narrador 'Borges', desaparecen en el decisivo momento de su muerte, para dejar lugar a su primigenio rostro.

En el reverso de la pequeña moneda del *zahir* está estampada la metonimia de una Buenos Aires pendenciera, exotizada en las salvajes marcas de navaja que rayan el centro de la inscripción "NT", tal vez (me aventuro a interpretar) una 'Nota (del) Traductor'. Según mi opinión, con esta combinatoria Borges quiso rubricar el signo de una hibridez postcolonial, una 'endíadis' donde confluyen dos puntos de vista: uno, el europeo, que infiere a lo argentino las bárbaras cicatrices de lo exótico; el otro, el autóctono, que exhibe la inopinada y civilizada centralidad del oficio del traductor que tuvo lugar en la metrópolis porteña, durante el apogeo de la industria editorial argentina, entre los años 1930 y 1950, cuando Buenos Aires se convirtió en el centro editorial de América latina, y fue muy activo para la traducción¹⁰.

En "El *Zahir*", el narrador Borges' entra en un bar de Buenos Aires, donde se juega la 'oximórica' pasión argentina del truco, allí recibe de vuelto la fantástica moneda. En este núcleo narrativo se elide emblemáticamente (entre el acto de mirar y el de salir del protagonista) la descontada sorpresa que la canónica escritura exotizante solía provocar en su lector:

Pedí una caña de naranja; el vuelto me dieron el *Zahir* ; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula (590-591).

A partir de este momento el protagonista no podrá borrar de su mente el *zahir*, que terminará por enloquecerlo:

La creencia en el *Zahir* es islámica y data, al parecer del siglo XVIII (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abufeda) *Zahir* en árabe quiere decir notorio, visible, en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de "los seres o cosas que tiene la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente" (593).

¹⁰ Para un estudio exhaustivo sobre el auge de la traducción en Argentina, durante el período mencionado, véase Willson (2004).

En este texto notamos una sutil digresión de la sagaz sátira de Jonathan Swift que en *Los Viajes de Gulliver* (1726) realiza de la sociedad inglesa de principios de XVIII, obsesivamente fascinada por los productos y objetos maravillosos que llegaban de las remotas colonias. La parodiada pasión por estos curiosos objetos de la cual nos habla Swift se vuelve a replegar especularmente en “El Zahir”, tomando la forma de castigo infernal que recuerda la ley del *contrappasso* dantesco. El infierno, el *hic et nunc* del relato, se figurativiza, por ejemplo, en este pasaje “Vi una *sufrida* verja de hierro, detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la concepción. Había *errado en círculo* [...]” (591, énfasis mío). Lo infernal parece funcionar en el discurso borgesiano como metáfora de conjunción disfórica, así lo manifiesta el personaje de otro cuento de Borges, “*Deutsches Réquiem*”: “Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra olvidarlos” (579).

Observamos en el cuento analizado que la paradigmática sintaxis pasional del discurso exotizante vira gradualmente hacia rutas menos felices para convergir en la locura desapasionada del protagonista, un estado ‘afórico’, sin sorpresa, como hemos visto, ya previsto por Descartes: “[...] si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, en ningún modo nos conmueve, y lo consideramos sin pasión (116). En el texto se observa una gradual transformación pathémica: “Ebrio de una *piedad casi impersonal*, caminé por las calles. En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi *desdicha* vi tres hombres jugando al truco (590, énfasis mío). En las últimas páginas las pasiones (literarias) son para el narrador sólo un recuerdo:

No desentraño cuáles fueron mis sentimientos; recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco alivio que yo no era culpable de mi desdicha, la envidia que me dieron aquellos hombres, cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre [...] también recuerdo mi inquietud singular con la cual leí el párrafo (594, énfasis mío).

Asistimos a una descolocación de los parámetros de la trama narrativa exotizante: la ansiada conjunción eufórica con lo exótico que ésta patemiza deviene desventurado ensimismamiento, tormento de una perpetua y monótona conjunción disfórica con la moneda que el protagonista y narrador 'Borges' no ha buscado ni deseado y, más aún, ni siquiera encontrado. El hecho de extraviar la intolerable moneda en algún arrabal de Buenos Aires constituye un antónimo sintáctico-narrativo del relato exótico:

También resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba. La miré: nada tenía de particular, salvo unas rayaduras. Enterrarla en el jardín o esconderla en un rincón de la biblioteca hubiera sido lo mejor, pero yo quería alejarme de su órbita. Preferí perderla (591).

5. *Las pasiones argentinas del coleccionismo*

El segundo relato escogido, "El ídolo" de Adolfo Bioy Casares, amigo y asiduo colaborador de Jorge Luis Borges, es un cuento perteneciente al género fantástico, que forma parte del volumen de narraciones *La trama celeste* (1948). En este texto se puede observar una auténtica inversión del discurso exotizante y de sus correspondientes pathemas. Bioy reinventa algunos *topoi* que reenvían al ámbito del exotismo: el coleccionismo y la traducción, entre otros. En esta narración, se opera, en primer lugar, una inversión del itinerario del viajero exota. En efecto, el protagonista, un anticuario argentino, viaja a Francia en búsqueda de nuevos objetos para sus colecciones, trazando así un recorrido inverso al que realizaba el viajero europeo en su descenso hacia las tierras del sur.

El experto coleccionista compra en Francia, junto a otros objetos de colección, la estatuilla de una divinidad celta: "Una estatua de madera, de menos de cincuenta centímetros de altura, que representa un Dios con cabeza de perro, sentado en un trono. Trátase, lo sospecho, de una forma bretona de Anubis" (*La trama celeste* 1990: 117). Vuelve a Argentina con el ídolo y emplea como criada a una joven francesa, que luego se reve-

lará una de las adeptas al demoníaco culto del ídolo bretón. En Buenos Aires vive en un estado alucinatorio; la historia que leemos es la reconstrucción de los hechos acaecidos, que el protagonista escribe en estas circunstancias: sabe que terminará ciego y que la empleada doméstica será su feroz sacerdotisa. En su relato nos confiesa la necesidad de cumplir oscuros y olvidados ritos, revela su inclinación hacia el crimen, la depravación y la locura; el narrador es también consciente de su inminente ceguera, pues en Francia había oído hablar de la profecía del señor de Gulniac, antiguo propietario del ídolo, según la cual todos los miembros de su familia morirían ciegos, como el primer señor de Gulniac.

Como sabemos, una constante del coleccionismo consiste en extrapolar un objeto de su contexto, reinventándolo para usos diferentes. El coleccionismo hace siempre *ready-mades*, o mejor dicho extirpa el objeto de sus raíces, para asignarle una colocación ideal que crea nuevos sentidos de lectura (cf. Lugli 2005: 21). El anticuario del relato describe así su trabajo: “Basta apuntar que los objetos que pasan por mis manos adquieren una vida, un poder y a caso un encanto del todo propio” (114). Más tarde vende a un cliente amigo, Garmendia, la estatuilla como objeto decorativo: “Cumpliendo mis indicaciones precisas, lo colocó en un determinado lugar del *living*. ¡Eureka! ¡Eureka! No lejos del *Aubusson*, entre los racimos de plata de los candelabros y el vidrio, el ébano y el damasco de las vitrinas, el perro no parecía terrible. Mas extraño aún no desentonaba” (119).

En “El ídolo” el ‘pecado’ de la ley del *contrappasso* reenvía a las pasiones visuales que el viajero o colonizador europeo supo experimentar en territorios exóticos. Estas pulsiones están lexicalizadas en una escena de Gulniac, cuando el protagonista, alojado en una pensión, aguarda la apertura del castillo: “Mi cuarto daba a un bosque *extenso y trémulo; remota*, pero todavía *visible* entre el *oro* de los olmos otoñales, surgía la torre del castillo. Yo la *miraba ardiendo* en la más *impaciente curiosidad* [...] En la subasta adquirí unos objetos *curiosos*” (116-117, énfasis mío). La satisfacción de una curiosidad canónica del lector de la literatura colonial, exotizante asecha en el texto cuando el protagoni-

sta trata de imaginar al morador del castillo, el último Señor de Gulniac, como funcionario colonial jubilado: “– saboreando el *vuelo seguro de mi fantasía* – El señor de Gulniac es funcionario colonial jubilado. Adivino sus atroces bacanales [...]” (115, énfasis mío).

En el *hic et nunc* de la narración, el experto coleccionista, en lo hondo de su delirio, se encuentra en el paradójico estado de conjunción disfórica con la admirada materia de sus muebles y objetos de arte:

Absorto contemplo la infinita blancura de la porcelana de *Meissen* [...] miro la madera de la mesa, el cuero del sillón, el tejido de mi ropa, las uñas de mi mano: la presencia de los objetos nunca me pareció tan intensa como esta noche [...] (111).

En las paginas conclusivas, la sensación disfórica de repulsión y de horror hacia los objetos que lo rodean se acentúa aún más; la materia, actante que soportaba y recibía la acción, deviene implacable cazador:

Me encontré en la butaca (no recordaba cuándo me había sentado). Miré con asco sus monstruosos brazos de cuero. Me levanté instintivamente, corría al centro de la habitación. Sentí horror por todos los objetos, por todas las manifestaciones de la materia que me asechaba y me rodeaba como un cazador infalible. Descubrí o creí descubrir que estar vivo es fugarse, de un modo efímero y paradójico, de la materia y que el miedo que yo sentía en ese momento era el miedo de la muerte (141).

Como lo hemos señalado precedentemente, en las colecciones de las *Wunderkammern* las *artificialia* incluían la subclase *exotica*, que exponía pinturas, esculturas, orfebrería, manufacturas. Estas obras de arte, que requerían al visitante una apreciación exclusivamente estética, estaban atravesadas por un poderoso elemento coordinador que era precisamente la atención en los materiales, el juego del artificio que modifica y transforma la materia (Lugli 2005: 106-108). En las *artificialia* se podían contemplar increíbles miniaturas artísticas, en las cuales la piedra, el coral, el huevo o las conchillas, aún permaneciendo intactas, devenían el escenario de una narración (cf. Lugli 2005: 106-109).

Ahora bien, en el cuento “El ídolo”, la emoción visual del anticuario ante las texturas y filigranas de la materia se vuelve escarmiento ‘infernál’, ‘feroz’ ceguera. Este bárbaro enceguecimiento metaforiza la ‘pecaminosa’ obsesión de una elite sudamericana, atraída por los preciosos objetos que podía adquirir en Europa. Obsesión que nace en Argentina, según David Viñas con el “viaje estético” hacia Europa en el periodo 1880-1900, época de apogeo de la oligarquía liberal argentina (cf. Viñas 1982: 54-59).

Una comparación entre la biblioteca del protagonista y la biblioteca de Kant introducida en el texto llama nuestra atención (“la biblioteca – como la de Kant –, integrada exclusivamente por libros dedicados por amigos y admiradores [...]). Con ella Bioy parecería hacer referencia al sistema de pasiones del filósofo alemán. No nos detendremos aquí a describir la arquitectónica kantiana de las pasiones, pero creo oportuno mencionar la pasión del (buen) gusto, de la cual nos habla Kant. Presentarse a sí mismo o presentar lo que uno ha hecho con gusto (en la moda y en el arte, por ejemplo) presupone, para el filósofo, un estado de sociedad (de comunicación). Según Kant, el gusto es la facultad de hacer un juicio social sobre los objetos externos. El gusto tiende a hacer participar a los otros del sentimiento de placer o displacer y conlleva una disposición a experimentar una satisfacción en común con otro (Cf. Parret 1995a: 47).

De acuerdo a esta pasión kantiana del buen gusto, una lectura atenta del texto nos permite advertir una metamorfosis “estésica” en el anticuario de “El ídolo”, un incremento de su “exteroceptividad”, es decir, notamos la intensidad creciente de una sensibilidad que se desprende de su experiencia exterior¹¹, de su relación perceptiva con los materiales de sus admirables obras de arte. En el relato el protagonista se pierde en la exterioridad de sus objetos. La reiteración de los semantemas: ‘extraviarse’, ‘hundirse’, ‘perderse’ presagian el naufragio del personaje en la infernal materia de las cosas :“He bebido una taza de café. Siento una engañosa claridad mental y algún malestar físico. Prefiero esto

¹¹ Seguimos aquí la terminología empleada por Parret (1995a: 18).

al peligro de *hundirme* en el sueño, a través de figuras, unas tras otras, como una fuente invisible [...] No debo *extraviarme* por los jardines de las teorías y de las reminiscencias artísticas (111-112, énfasis mío)”; “El afán de alimentar a mis clientes con una continua inyección de belleza *me dispersó* por los famosos mercados de antigüedades de Francia, de Italia, de España, de Bélgica y de Holanda [...]” (114); “llegó así la tarde en que almorcé un estimulante *champagne nature*, la tarde en que me *extravié* por el bosque” (116, último énfasis mío).

6. *Un exótico cambio de rol*

Por último deseo examinar, si bien sumariamente, otro relato, cuya sorpresa final constituye una bifurcación de los pathémas de la literatura exotizante. Me refiero al cuento “El ídolo de las cicladas” del escritor argentino Julio Cortázar (*Final del Juego* 1956), posterior al cuento de Bioy Casares, pero de alguna manera emparentado con éste, pues ambas tramas provienen, como sugiere Pedro Barcia (1990: 40) de un episodio de una novela de Artur Machen (*The Great God Pan*), en el cual una joven, nativa de una aldea de Inglaterra descubre en un campo un ídolo pagano que data de época romana. La historia posteriormente desencadena muerte e intriga, incluyendo un diabólico cambio de sexo de la protagonista.

En “El ídolo de las cicladas” tres arqueólogos, un matrimonio de origen francés, Thérèse y Morand, y el argentino Somoza descubren en una isla del mar Egeo una estatuilla arcaica que representa una deidad de la fecundidad. Su idea es venderla a un anticuario. Mientras la pareja va a París a buscar posibles compradores, Somoza, encargado de vigilar la estatua arcaica, queda fascinado por la imagen del ídolo y comienza a crear obsesivamente réplicas exclusivamente visuales del objeto. Su intención es objetivizar la experiencia estética, instaurando una suerte de separación y distancia visual morfologizante, de cual nos habla Parret, respecto de la curiosa y exótica terracota. La experien-

cia de Somoza con lo exótico temporal, comprende dos fases, la primera estriba en la separación del objeto, y obedece a la lógica del antagonismo de la experiencia exótica segaleniana entre un sujeto que observa y un objeto observado; la segunda fase consiste en la fusión final y estética con el objeto, no ya a través de la vista, sino del tacto, que señala el regreso a la experiencia arcaica de comunión con el mundo:

[...] Morand alcanzó a ver la primera (réplica), antes de que Somoza se fuera a París, y escuchó con amistosa cortesía los obstinados lugares comunes sobre al reiteración de gestos y las situaciones como vía de abolición, la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque y no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (*Final del juego*, 71).

Somoza, como el coleccionista del relato de Bioy Casares, se funde estéticamente con la figura arcaica y con el mundo que hay en ella, aboliendo de este modo las diferencias temporales, espaciales y culturales con el “objeto” exótico que apologizaba Segalen. La representación de lo “exótico”, como experiencia occidental y moderna se disipa en pos de un universalismo homogeneizante.

El canon de la literatura exotizante sufre un inesperado desvío en el tramo final de la narración “El ídolo de las cícladas”: el sudamericano Somoza obsesionado por el hallazgo del ídolo, y como representante sudamericano en la ficción, parece ser, entre los tres arqueólogos responsables del hallazgo, desde la óptica objetivante europea, el más cercano a lo primitivo y a lo exótico. La historia acaba con la imprevisible metamorfosis de Morand, el arqueólogo europeo que asesina al ‘exótico’ Somoza, antes que éste logre tocarlo, sustituyéndolo así en su rol de sacrificador ritual, preparándose para inmolar a su mujer, Thérèse. La sorpresa final del cuento se libra en un estereotipado horizonte de expectativa del lector, condicionado por el canon de la conven-

ción exotizante que ve a Somoza como el principal postulante al rol exótico de salvaje sudamericano.

7. Conclusiones

En la literatura fantástica argentina de mediados del siglo XX, el exotismo, como otras tradiciones literarias foráneas, se pervierte, se descamina para emprender nuevos itinerarios narrativos. Borges con las recontextualizaciones tautológicas del exótico Zahir está insinuando el debilitamiento de un paradigma narrativo, su radical insignificancia en escenarios extra-europeos; sugiere la consunción de la curiosidad y la sorpresa, las domeñadas pasiones de la representación exotizante. “El Zahir” decreta el fin del misterio que podía suscitar lo desconocido en la instancia lectora; el desinterés por la incógnita construida a través de otra cultura, cuya fisonomía era invariablemente la negación o inversión de la cultura europea. Mecanismos que Borges despliega y pone al descubierto, subvirtiendo la capacidad de la literatura exotizante para mover y suscitar el interés del lector y conservar la tensión de lectura. La escritura exotizante, al igual que el mismo cuento “El Zahir”, concluye su curso vaciada de esas inquietudes literarias que procuraba infundir en sus lectores.

En “El ídolo” de Bioy Casares, la materia foránea, extranjera, objeto sintáctico y deseado del discurso exotizante se rebela ferozmente contra el coleccionista sudamericano que la ha profanado. En manos del anticuario argentino la metonimia de una admirada Europa, encarnada en una preciosa estatuilla (doblemente valiosa en ámbito sudamericano por su origen europeo y su antigüedad) padece una diabólica inversión, al ser salvajemente aclimatada a la decoración de un apartamento ubicado en un distinguido barrio de Buenos Aires, en el cual bien puede insidiar el mal gusto de una oligarquía porteña europeizada. Bioy aborda el exotismo desde un punto de vista estético y estésico, trabaja sobre una percepción estereotipada. En este relato una suerte de mirada ‘inferior’(explotamos aquí la polisemia del adjetivo que

prevé el cuento) pervierte cada uno de los elementos que conforman la estética del discurso exotizante: sujeto observador; sensaciones y emociones; territorios exóticos imaginados y deseados; ambicionadas riquezas o remotos tesoros

Si Borges y Bioy Casares inauguran un discurso que declara la extinción de una especie literaria en el marco cosmopolita y multiétnico de Buenos Aires, Julio Cortázar, a fines de los años '50, en Francia, le da el golpe final, alterando el lánguido ritmo cardíaco de una literatura exhausta, renovando estésicamente la domesticada visión de lectores que conquistaban con extrema facilidad el desenlace de sus aventuras literarias.

Imprevistos desvíos, descontextualizaciones, *ready-mades*, inversiones son, en suma, los procedimientos fantásticos de un risueño e inesperado contradiscurso que desamarra su disfórica conjunción con una literatura ajena y desapasionada.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1983) *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- Barcia, Pedro (1990) “Introducción biográfica y crítica”, En: Adolfo Bioy Casares *La trama celeste*. Madrid, Clásicos Castalia.
- Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc (1994) *Figures d'altérité*, Paris, Descartes et Cie.
- Borges, Jorge Luis (1989 [1949]) *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- Bioy Casares, Adolfo (1990 [1948]) *La trama celeste*, Madrid, Clásicos Castalia.
- Bioy Casares, Adolfo, Borges, Jorge Luis y Ocampo, Silvina (1983 [1944]) *Antología de la Literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.
- Cavicchioli, Sandra (2002) *I sensi. Lo spazio. Gli umori e altri saggi*, Milán, Bompiani.
- Cortázar, Julio (2004 [1962]) *Obra crítica /2*, Buenos Aires, Suma de Letras argentinas.
- Cortázar, Julio, (1979 [1956]) *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1994[1959]) *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- De Toro, Alfonso (2001) “La ‘literatura menor’, concepción borgesiana del ‘Oriente’ y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges” (en línea). *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar. Universität Leipzig* [en línea]. <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/borgorient.htm> [12-3-08)].
- Descartes, René (1994 [1649]) *Discurso del metodo/ Tratado de las pasiones del alma* (trad. esp.), Barcelona, RBA editores.

- Geninasca, Jacques (1991) “*Dialogismo e passionalità. Su un frammento di Il Rosso e il Nero di Stendhal*”, En: Isabella Pezzini (coord.). *Semiotica delle passioni*. Bolonia, Esculapio.
- Lugli, Aldagisa (2005 [1983]) *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammer d'Europa*, Milán, Mazzotta.
- Magli, Patricia y Pozzato, Isabella (1994) “*Prefazione. La grammatica narrativa di Greimas*”, En: Algirdas Greimas *Del senso* 2, Milán, Bompiani.
- Maresciani, Francesco y Pezzini, Isabella (1996) “*Premessa*”. En: Algirdas Greimas y Jacques Fontanille, *Semiotica delle passioni*, Milán, Bompiani.
- Maresciani, Francesco y Zinna, Alessandro, (1991) *Elementi di Semiotica Narrativa*, Bolonia, Esculapio.
- Mason, Peter (1998) *Infelicitities. Representations of the exotic*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Mignolo Walter D (1998) “*Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos*”: *Filología*, N°. 1-2, Universidad de Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” Buenos Aires: 63-82.
- Olea Franco, Rafael (2006) “*Borges y la antología de la literatura fantástica*”: *Variaciones Borges* 22: 251-276.
- Ovidi Carbonell, I Cortés (2004) “*Vislumbres de la otredad: hacia un marco general de la construcción semiótica del otro en la traducción [en línea]*”. Dialnet http://www.acett.org/ficha_vasos.asp?numero=28&punto=5 [14-9-07].
- Parret, Herman (1995a[1986] *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires, Edicial.
- Parret, Herman (1995b) *De la estética a la semiótica, enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial.
- Pezzini, Isabella, Ed. (1991) *Semiotica delle passioni*, Bolonia, Esculapio.
- Pezzini, Isabella (2002) *Le passioni del lettore*, Milán, Bompiani.
- Sarlo, Beatriz (2001) “*Introducción a El informe de Brodie*”[en línea]. *Borges Studies Online*. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsbrodie.php> [2-5-07].

- Segalen, Victor (2001 [1974 et 1978]) *Saggio sull'esotismo*, Roma, Edizioni scientifiche italiane (trad. esp. Segalen, Victor, *Ensayo sobre el exotismo*. México, FCE 1989).
- Swift, Jonathan (1976[1726]) *Los viajes de gulliver*, Buenos Aires, Corregidor.
- Viñas, David (1982) *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL.
- Todorov, Tzvetan (1991[1989]) *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Turín, Einaudi (trad. esp. Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI 1991).
- Thülermann, Felix (1991[1980]) “*La meraviglia come passione dello sguardo. A propósito della Manna di Poussin*”, En: Isabella Pezzini (coord) *Semiotica delle passioni*. Bolonia, Esculapio.
- Willson, Patricia (2004) *La constelación del sur*, Buenos Aires. Siglo Veintiuno editores.
- Yurkievich, Saúl (2004) *Julio Cortázar: Mundos y modos*, Barcelona Edhasa.

K. Alfons Knauth

L'esotismo dell'eteroglossia americana

Introduzione

L'eteroglossia è esotica di per sé, tanto a livello del termine quanto del suo referente¹. Lo dimostra la retorica verbo-visiva della copertina della rivista *Heteroglossia* dell'Università di Macerata. La riproduzione di una tavola poliglotta della *Turris Babel* di Athanasius Kircher (1679) connota il fascino della diversità delle lingue del mondo il quale, fin dalla scoperta dell'America, è diventato un mondo nuovo². Con la scoperta del Nuovo Mondo la pluralità babelica delle lingue, che prima era stata vissuta innanzitutto come una grande confusione e una punizione divina, prese un senso positivo ed euforico, assieme ad una prospettiva erudita e comparatista, puntando a trasformare la

¹ Vedi l'equivalenza delle voci *exoticus* e *peregrinus* in latino, delle parole pellegrine e le merci preziose di origine orientale constatate da Mancini (1992: 31), un'equivalenza confermata da una delle prime occorrenze moderne del forestierismo *exotique*, associato alle merci africane e asiatiche trovate sul mercato di un'isola utopica vicino all'America, "les marchandises exotiques et pérégrines" ne *Le Quart Livre* (Rabelais, 1548: cap. II) di Rabelais. Questo romanzo utopico e burlesco nella scia dei viaggi di Cristoforo Colombo è piena di perle eteroglotte, di "parolles (...) perlées" di un "languaige barbare" (Rabelais, 1548: cap. LVI).

² Nel suo trattato sul trionfo delle donne nel mondo moderno, Guillaume Postel generalizza il termine "Nouveau-Monde", riferito originariamente all'America, al mondo intero (Postel, 1553).

confusione in profusione plurilingue³. L'alterità e la varietà delle lingue, specie quelle remote, causarono un *trasporto* quasi poetico verso le regioni esotiche dell'eteroglossia, quella antica e quella contemporanea, quella orientale e quella occidentale. L'esotismo eteroglotta, comunque, fu regolato da norme ideologiche assai rigorose nell'ambito di un sistema colonialista ed eurocentrico.

L'eteroglossia americana nell'ambito del colonialismo

La voce *America*, ricca di connotazioni esotiche per gli europei, prima di arricchirsi di questi esotismi, fu una eteroglossia cataforica per gli indigeni del continente amerindiano. Nell'ambito dell'attuale Quinto Centenario del nome *America* (2007) occorre ricordare che il nome lanciato da Martin Waldseemüller tramite il suo mappamondo del 1507, in onore di Amerigo Vespucci, è stato un *forestierismo* oppure un *barbarismo* imposto dal colonialismo europeo. Sullo sfondo della famosa allegoria di Amerigo Vespucci 'scoprendo' l'America nuda in una amaca⁴, si può affermare che l'America è una donna per la grazia (e la disgrazia) dell'uomo europeo Amerigo, oggetto del suo desiderio, sessuale, coloniale e culturale. Amerigo denomina e quindi domina l'America per mezzo della lingua latina che gli imprime.

Nonostante l'asimmetria discorsiva che regna fra Amerigo e America, nell'allegoria di Stradanus c'è pure un accenno di dialogo e di scambio interlingue. Non c'è soltanto l'eteroglossia latina imposta tramite la voce *America*, ma anche l'eteroglossia india dell'*amaca*. Questa s'impone all'osservatore europeo come 'esotica' mediante la sua figura iconica che si può leggere solo tramite la voce taina, trasferita come forestierismo nelle lingue europee. Persino il tedesco l'ha adottata, ma di nascosto, cioè sotto la forma di una paronomasia interlingue sulla base di un'etimologia popolare il cui risultato è la parola *Hängematte*.

³ Cfr. l'articolo di Francine Daenens (1985), che apre il primo numero della rivista *Heteroglossia*, e quello di Jean Céard (1980).

⁴ Disegnata da Joan Stradanus, incisa da Theodor Galle, in De Bry, T. (1589).

Con l'amaca americana si stabilisce, quindi, una rete comunicativa fra l'America e l'Europa, seppure in una relazione asimmetrica e un'ottica nettamente esotica. L'esotismo dell'amaca coinvolge un certo erotismo, rafforzato dal contatto eteroglotta fra le lingue di Amerigo e America⁵.

Oltre all'immagine esotica dell'America nell'amaca paradisiaca, si raffigura nell'allegoria di Stradanus l'immagine del cattivo selvaggio, cioè la barbarie e il barbarismo del *cannibale*. Il cannibalismo, rilegato sul fondo della scena allegorica, insinua la legittimità dell'europeizzazione, cioè della civilizzazione, del continente 'americano'. L'eteroglossia *cannibale*, derivata dalla lingua indigena caraibica (arawak), costituisce un barbarismo esotico di tipo opposto a quello di *amaca*, nella misura in cui stimola non tanto la nostalgia degli Europei verso lo stato naturale, ma la loro energia repressiva. Si tratta di un'esca francamente barbaresca per alimentare i sogni dei conquistatori ultramarini. Sul piano culturale, l'incorporazione della voce caraibica *cannibale* nel corpus linguistico dell'Europa, fin dalla relazione di Colombo, costituisce un significativo atto di *glottofagia*⁶, di antropofagia culturale da parte della civilizzazione europea, in correlazione con la barbarie della conquista.

La civilizzazione europea dissimulò il sapore di queste interferenze culturali e ritenne innanzitutto l'equivalenza fra cannibalismo e linguaggio barbaro. Nel dramma *The Tempest* di Shakespeare il cannibalismo, rappresentato dal personaggio paronastico *Caliban*, s'esprime attraverso un barbaro *linguaccio* che culmina nel "howl" (urlo) di Caliban, la non-lingua inarticolata

⁵ Vedi la connotazione erotica dell'amaca nella teoria dell'ibridismo culturale di Gilberto Freyre (Link-Heer, 1995: 50); vedi anche i passi su colonialismo e sesso in Schwarz (1995: 11-14).

⁶ Per il termine *glottofagia* vedi Calvet (1988). Tuttavia, Calvet tratta solo l'aspetto distruttivo e colonialista del concetto; non ne prende in considerazione l'aspetto assimilativo che fu sviluppato da varie teorie della lettura, a partire dalla bibliofagia biblica, passando per la poetica della traduzione del Rinascimento (Du Bellay, J., 1549: I, 7) e la *glossafagia* dionisiaca di Rabelais (1564 : cap. XLIV-XLV), fino all'*Antropofagia* culturale del modernismo brasiliano (Andrade, O. 1922).

che bisogna civilizzare⁷. Infatti, questa fu una delle prime reazioni di Cristoforo Colombo nei confronti degli indios di Guanahaní: “para que aprendan a hablar” (11/10/1492).

Il *linguaccio* barbaro tende a diventare spesso burlesco nella percezione degli Europei. Esso viene ridicolizzato nella Commedia dell'Arte, ad esempio nel “baragouin” degli orchi algonchini della farsa *Arlequin, roi des ogres* di Lesage, rappresentata alla *Foire de Saint-Germain* nel 1720, nel contesto politico della colonizzazione francese dell'America settentrionale: “Nimackoaula, kir okima”. Una variazione di questo topico si trova nel teatro dei burattini del conte bavarese Franz von Pocci, *Kasperl unter den Wilden* (*Arlecchino fra i selvaggi*, 1859)⁸ che, a sua volta, viene ripreso e pure versificato in libri per bambini ed adulti fino ai nostri giorni, ad esempio *Kasperle bei den Menschenfressern* (*Arlecchino dai cannibali*, intorno al 1950), citato e recitato perfino attualmente nelle pagine di internet. Il linguaggio cannibalesco si trasforma qui in un mostruoso maccheronico italo-tedesco: “Spissi, spassi, Kasperladi, / Hicki, hacki Karbonadi, / Trenschi, transchi, Appetiti, / Fressi, frassi, fetti, fitti.” Di fronte a un tale “baragouin” (Lesage), l'arlecchino europeo non ha nessuna difficoltà per meritare il trono che i selvaggi, infatti, gli offrono debitamente. Dalla graticola Arlecchino passa direttamente all'amaca⁹. È ovvio che tale caricatura dell'eteroglossia esotica

⁷ Vedi l'assimilazione del barbaro *Howl* da parte dei poeti beatniks degli USA, specie Allen Ginsberg.

⁸ Il conte arlecchino era ceremoniere alla corte del re di Baviera Ludwig I. Il sottotitolo della farsa, che doveva servire all'educazione morale della gioventù, è *Kulturhistorisches Drama in zwei Aufzügen* (*Dramma di storia culturale in due atti*). In conformità con la maschera morale e culturale, l'azione viene trasferita dall'America, la meta originaria del viaggio del protagonista Larifari, verso l'Africa, seguendo lo spostamento del colonialismo europeo verso il continente africano nell'Ottocento; il protagonista, però, pensa di trovarsi in America, fra i “menschenfleischappetitlichen, ungebildeten, indianischen Wildlinge”, cioè gli “incoltivati, selvaggi indiani spinti dagli appetiti antropofaghi”.

⁹ Ciò spetta alla farsa di Lesage e all'adattamento moderno del teatro dei burattini di Pocci, mentre la stessa farsa di Pocci finisce in una birreria bavarese (“Zum blauen Bock”), rinunciando alle avventure ultramarine.

dimostra innanzitutto l'incompetenza linguistica e interculturale degli europei¹⁰.

Comunque, la reazione degli esploratori nei confronti dell'eteroglossia americana fu assai ambivalente¹¹. Cristoforo Colombo oscilla fra la comunicazione pragmatica e esotica, con certe implicazioni protolinguistiche e soteriologiche¹². Da una parte, egli percepisce il discorso americano come una non-lingua barbara che gli serve in primo luogo per orientarsi nella sua ricerca dei tesori dell'India, con l'aiuto degli indios che egli cattura per farsi fare da interpreti. L'eteroglossia americana, quindi, ha una primordiale funzione pragmatica oppure indessicale. Appena svolta questa funzione, i nomi indiani vengono cancellati e rimpiazzati da nomi europei; Colombo ribattezza i toponimi indigeni per toponimi cristiani e castigliani: Guanahaní diventa San Salvador, Bohio diventa Hispaniola o La Española ecc. Il castigliano s'avvia ad essere la lingua generale del continente americano.

Ciò nonostante, Colombo sembra usare l'eteroglossia americana in maniera francamente esotica, soprattutto per affascinare i suoi lettori europei e 'trasportarli' tramite il meraviglioso linguistico verso le Indie da lui scoperte. Nelle sue relazioni di viaggio (come in quelle di altri navigatori¹³), si stabilisce una sottile dinamica fra le voci eteroglotte e le voci della lingua materna, fra l'alterità e la familiarità, fra distanza e vicinanza dentro la stessa eteroglossia: da un lato, la voce eteroglotta avvicina la figura dello straniero tramite il suo discorso quasi diretto, dall'altro,

¹⁰ La commedia *Johan Padan. A la découverte de le Americhe* (FO, 2003) di Dario Fo, scritta in un maccheronico *grammelot*, fa la satira dell'incompetenza comunicativa di Colombo.

¹¹ Lo scrittore Rabelais ne fornisce una variante burlesca e poetica (vedi la nostra nota 1), mentre Thomas Morus, nella poesia fantasiosa *A Specimen of Utopian Poetry*, distacca la differenza 'eterologica' della lingua utopica ispirata all'esperienza dell'eteroglossia radicale del Nuovo Mondo (Morus, lat. 1516, ingl. 1551).

¹² Occorre modificare un po' la posizione di Todorov che accentua la mera funzione pragmatica del discorso interlinguistico di Colombo.

¹³ Vedi, fra gli altri, Pigafetta, A. (1525-1536), specie l'esteso vocabolario italiano-patagonico, e Léry, J. (1580), specie il capitolo XX che contiene un lungo dialogo bilingue fra Léry e un Tupinamba.

l'allontana tramite l'estraneità della lingua straniera, aumentando così l'effetto esotico. In più, c'è la fluttuazione fra il parlato (distante) delle voci e la loro presenza (fittizia) nella scrittura¹⁴. Finalmente, il processo didattico dell'apprendimento della lingua straniera da una parte riduce, dall'altra aumenta l'effetto esotico, e ciò diversamente per il narratore e il lettore oppure il 'maestro' e l'allievo¹⁵.

Non si può escludere un certo incanto sperimentato dallo stesso esploratore per le strane parole e nomi indiani, nonostante il loro uso prevalentemente indessicale oppure ermeneutico. Così Cristoforo Colombo, di cui si conosce l'attrazione quasi magica in lui esercitata dal proprio simbolismo onomastico, tanto quello di Cristoforo quanto quello di Colombo o Colón, costruisce delle configurazioni retoriche fra i nomi e le cose delle Indie. Per esempio, il nome del cacicco caribo *Caonabó* connota la parola caraibica *caona* che denota l'oro¹⁶. C'è pure un'eco del nome della sposa di Caonabó, la bella *Anacaona*¹⁷ (*il fiore di oro*¹⁸) che succedette a Caonabó quale cacicca quando egli fu ucciso dai compagni di Colombo. Si noti pure la corrispondenza fra questa paronomasia poetica e la paronomasia pragmatica che Colombo stabilisce fra il nome della provincia cubana *Cubanacán* e quello dell'imperatore del Catai, il *Gran Can*, oppure il nome della provincia haitiana *Cibao* e il *Cipango* di Marco Polo. Una paro-

¹⁴ Vedi la decostruzione della parola fissata mediante la scrittura in *L'écriture de l'Histoire* di Michel de Certeau a proposito del discorso di Léry e degli indios.

¹⁵ Vedi la didattica eteroglossa per mezzo del dialogo tupi-francese e la sua traduzione vicevole (?) nella relazione di Jean de Léry.

¹⁶ Vedi anche la connotazione chiasmica di un'altra voce taina di grande importanza, importata, questa, in tutte le lingue europee, cioè *canoa*, la prima che entra in un dizionario spagnolo, quello di Nebrija. Nella *Memoria del fuego* di Eduardo Galeano, "canoa" figura proprio accanto al nome di "Caonabo" (Galeano, 1983: 59, vol I).

¹⁷ C'è stato forse un momento erotico, taciuto da Las Casas o dallo stesso Colombo, fra il colonizzatore e Anacaona. Lo storico Fernández de Oviedo mette in rilievo l'atteggiamento lussurioso di Anacaona nei confronti dei Cristiani (De Oviedo, 1526-1551: lib. V, cap. III).

¹⁸ *Anna Blume* di Kurt Schwitters può leggersi quindi come un'eco interlingue di Anacaona.

nomasia alquanto poetica gli conferma di aver raggiunto nelle *West Indies* la Cina e il Giappone, cioè le Indie orientali.

Se non è vero, è ben trovato. Infatti, appena smentito Colombo, la corrispondenza onomastica e simbolica che collega le Indie orientali e le Indie occidentali sarà una delle coordinate dell'immaginario esotico delle culture europee e americane, compreso i *Tristes Tropiques* di Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1955: 169-171). Il fascino dell'India orientale, condensato nella parola magica "la India" che Colombo evoca reiteratamente nelle sue relazioni di viaggio, si traspone alle Indie occidentali, appena scoperta la dualità delle Indie. Ormai, le Indie orientali ed occidentali esprimeranno un doppio esotismo incarnato verbalmente in quel binomio¹⁹.

La forza simbolica che ne emana, si nota già nel quadro *Adoração dos Magos* del pittore Grão Vasco (del 1505 circa) in cui al tradizionale mago delle Indie orientali si sostituisce meravigliosamente un indio brasiliano. È proprio la latente magia onomastica che provoca l'incontro delle due Indie in questo quadro, al fine di giustificare, in un certo modo, l'errore di Colombo. In effetti, nel suo *Sermone dell'Epifania* (*Sermão da Epifania*) alla corte di Portogallo nel 1662, il gesuita portoghese Padre Vieira, scrittore e missionario del Brasile, stabilisce un legame provvidenziale fra le due Indie, basato su un parallelismo etnolinguistico e 'magico', riportandosi alla doppia magia dei re magi indiani e degli indios: "Os magos que também eram Índios".

Talvolta, i tradizionali mappamondi fantasiosi e le allegorie americane configurano le caratteristiche delle due Indie in una simbolica unità, ad esempio la famosa allegoria dei continenti dipinta da Tiepolo nel gigantesco affresco della Residenza dei

¹⁹ C'è chi spiega il legame onomastico fra le due Indie per mezzo della barbarie che hanno in comune, così l'esploratore del Brasile André Thevet, l'autore di *Les singularités de la France antarctique, autrement nommée Amérique* (1558): "Ce pays [sc. l'Amérique] a pris le nom d'Inde à la similitude de celui qui est en Asie, pour estre conformes les mœurs, férocité et barbarie de ces peuples occidentaux à aucun du Levant" (Chinard, 1970: 91). Il fascino esotico che esercitano le due Indie è dunque più cataforico che euforico; vedi anche Chinard (1970: XVI).

Principi Arcivescovi di Würzburg (*Apoll und die Kontinente*, 1753). L'America viene rappresentata da un lato mediante una magnifica Amazzone indiana, in una barocca amplificazione del modello fornito da Cesare Ripa, dall'altro lato mediante l'incontro del gruppo americano con un gruppo di Asiatici che vestono con il turbante e ostentano lo stendardo dei Mongoli e del Khan. Quell'amalgama risale senz'altro alla falsa identificazione degli indios delle Antille e degli indiani orientali tramite i criteri del turbante ("almaizar/es") e del "color indio" nella relazione del terzo viaggio di Colombo (1498).

In quel viaggio, passando per le isole Trinidad e Margarita fino alla foce dell'Orinoco, la convinzione di Colombo di aver scoperto l'Estremo Oriente e identificato il Paradiso Terrestre aveva trovato conferma, nonostante il dubbio sull'estensione di quell' "otro mundo". Il suo dubbio più grande, tuttavia, doveva essere quello riguardante il linguaggio degli abitanti di quel Paradiso. Secondo l'opinione tradizionale, ripresa e ribadita nel Rinascimento e nel Barocco, la lingua paradisiaca doveva essere l'ebraico. Ora, Colombo aveva scelto come interprete appunto un giudeo converso (di nome Luis de Torres) per farsi accompagnare in Estremo Oriente. Nel *Diario de a bordo* del primo viaggio, egli precisa che quell'interprete sapeva oltre all'ebraico il caldeo e l'arabo, considerate fra le prime lingue derivate dalla lingua adamitica²⁰. Nonostante il silenzio di Colombo quanto alla questione della lingua primitiva, si può ricavare dalla sua strategia ermeneutica concernente la ricerca del Paradiso Terrestre²¹, associata alla salvezza dell'umanità per mezzo della missione colombiana, anche un latente interesse protolinguistico che certamente ha modificato la sua prima reazione nei confronti del linguaggio 'cannibalesco' dei Caraibi, identificati forse con i mostri leggendari localizzati nei dintorni del Paradiso. L'esotismo

²⁰ Fra gli altri Guillaume Postel e Athanasius Kircher in Eco (1993: cap. 5).

²¹ Per l'ermeneutica religiosa e realista di Colombo vedi Todorov (1985: 23-46), e Wehle (1995: 153-203).

dell'eteroglossia 'americana' assumerebbe, quindi, un aspetto protolinguistico e magari soteriologico.

Infatti, la questione dell'affinità del linguaggio degli indios con la lingua primitiva dell'ebraico fu sollevata da numerosi scrittori e teologi tanto nell'area del Messico quanto del Perù o della Florida. Il dominicano Diego Durán, nella sua *Historia de las Indias de Nueva España* (intorno al 1580) stabilisce una genealogia storica, per la mediazione dell'apostolo S. Tommaso, dal cristianesimo alla religione azteca ed evoca un codice ebraico del Vangelo distrutto grazie a un conquistatore spirituale che lo prese per un codice azteco²². Theodor de Bry, nell'introduzione a uno dei famosi *Grands-Voyages* (1590-1634), quello di Jacques Le Moyne in Florida, distacca la discendenza ebraica degli indios, precisando la loro origine camitica, cioè figli di Cam, di colore scuro²³. L'illustrazione che accompagna queste riflessioni genealogiche rappresenta Noè, il padre di Cam, durante la preghiera di ringraziamento per la salvezza dal diluvio, coronato da un 'fumetto' in ebraico situato nella 'nuvoletta' del sacrificio di Noè che rappresenta il tetragramma di Jahwe.

La filiazione delle lingue indigene americane con l'ebraico viene fatta pure dal gesuita Athanasius Kircher, sulla base di una speculazione cabalistica rispetto alle permutazioni del nome di Dio, illustrata nella rosa 'misti' lingue che riunisce i nomi tetragrammatici di Dio nelle 72 lingue babiloniche oppure pentecostali, fra le quali anche le lingue indigene del Messico, del Perù e della California nuovamente integrate nel corpus biblico, nonostante qualche forzatura pseudo-linguistica²⁴. L'eteroglossia assume qui un carattere nettamente mitico, anzi mistico; l'esotismo si fa esoterico. Comunque, l'eteroglossia americana viene integrata in un modello eurocentrico, in funzione della teologia globolotta dei gesuiti.

²² Todorov (1985: 248 e ss.).

²³ De Bry segue probabilmente l'ipotesi di Giovanni Nanni.

²⁴ *Oedipus aegyptiacus* (1652-1654).

La posizione linguistica dei primi intellettuali meticci e bilingui dell'America, come lo storiografo Garcilaso El Inca e il gesuita Blas Valera, è assai diversa. Nonostante la loro ortodossia religiosa, gli autori peruviani negano la dipendenza europea degli idiomi sudamericani con argomenti filologici e mettono in rilievo il valore autoctono ed estetico del quechua²⁵. Ambedue distaccano la qualità poetica dei componimenti favolosi e presentano una favola cosmica di tipo etiologico di un *amauta* inca in una versione trilingue di quechua, castigliano e latino²⁶. L'eteroglossia della favola quechua senz'altro ha una dimensione esotica, specie per i lettori europei a cui è indirizzata. Ma, inoltre, punta a una meta meta-esotica, nella misura in cui gli autori fanno proprio una dimostrazione comparatista delle tre versioni interlingui ricavandone gli elementi convergenti e divergenti, sulla base comune dell'esotismo poetico inerente alla favola mitologica. L'esotismo si combina con una riflessione interculturale e interlinguistica. Tuttavia, c'è il tentativo di focalizzare il mito, tanto quechua quanto latino, in una prospettiva cristiana per mezzo della lingua e della cultura spagnola, specie con la traduzione di "Pacha rúrac" per "el Hacedor del mundo", di "Pachacamac" per "el Dios que le anima", e magari di "Viracocha" per "el gran Viracocha". Si manifesta l'intenzione sincretista che è caratteristica dell'autore dei *Comentarios reales*. La pluralità e diversità delle lingue viene percepita come un'amplificazione delle meraviglie del mondo, cioè del mondo cristiano.

Obiettivi e strategie simili s'incontrano nell'opera del gesuita spagnolo José de Anchieta, il primo scrittore e l'apostolo del Brasile, con la sua poesia e il suo teatro quadrilingue in tupi, portoghese, latino e spagnolo. L'eteroglossia non si limita qui alla mera funzione esotica, ma è un appello didattico alla compren-

²⁵ Oltre alle ipotesi tradizionali cui accenna Garcilaso el Inca esistono tentativi moderni di associare l'ebraico e le lingue andine, così Villamil de Rada nel saggio *la lengua de Adán* (1860) che individua l'aymara quale lingua adamica con una arcaica capacità di formazione di parole, di energia neologica (Eco, 1993: 372).

²⁶ Garcilaso El Inca (1609: cap. 27). La versione spagnola è di Garcilaso, la versione latina di Blas Valera.

sione e all'apprendimento della lingua altrui, legato a una vera e propria operazione transculturale. Il teatro plurilingue dei gesuiti si metteva in scena talvolta con le parti linguistiche e culturali incrociate, realizzando così uno stupendo chiasmo interculturale: gli Europei giocavano la parte indio, e gli indios giocavano la parte europea. Si trattava, quindi, di una specie di decostruzione esotica che si potrebbe qualificare come esotismo realista.

L'unica riserva che bisogna avanzare è la strumentalizzazione tanto dell'esotismo come della decostruzione esotica per i fini di una evangelizzazione alquanto arbitraria e alienante. I missionari cristiani cercano di dominare la lingua straniera per dominare il corpo sociale a cui appartiene, compresa la sua anima.

Ad ogni modo, fin dalla scoperta dell'America, si nota una crescente valutazione dei linguaggi 'barbari' tra gli intellettuali europei e americani, vincolata da un lato all'affinità supposta delle lingue indiane con la lingua ebraica, dall'altro lato alla loro propria primitività ed originalità naturale. La parola indigena, come quella orfica, è munita di un valore magico²⁷. Inoltre, l'esotismo orfico si combina con una re/visione del linguaggio della stessa natura, specie quella animale. Il Nuovo Mondo non è soltanto il mondo nuovamente scoperto²⁸, ma è anche il mondo più novello, cioè più giovane e arcaico allo stesso tempo, rappresentando la primitiva giovinezza della natura e dell'umanità, la *Urnatur*²⁹. Ora, nella condizione arcaica, la comunicazione non si svolge solamente fra gli uomini, ma pure fra gli uomini e gli animali³⁰. Il motto biblico, arcadico, esopico e platonico della

²⁷ Vedi Céard (1980: 579).

²⁸ Prescindiamo dalla novità del Nuovo Mondo quale mondo futuro e dalla sintesi del mondo moderno e del mondo arcaico nel modernismo brasiliano, sviluppato in Knauth (2007) sotto il motto "Le passé est à venir".

²⁹ Questo concetto viene ripreso nel Novecento: "Der Kontinent des dritten Schöpfungstages" – "Il mondo del terzo giorno della Creazione" (Keyserling, 1932); vedi anche Carpentier (1948). All'esotismo spaziale si aggiunge, quindi, quello temporale: come l'Oriente connota l'origine, l'inizio del tempo, così il Nuovo Mondo, il quale diventa pure il nuovo Oriente, come risulta dal motto *Sol oriens in occiduo* dell'*Academia Brasílica dos Escquecidos* di Salvador Da Bahia (1724).

³⁰ Vedi Céard (1980: 588 e ss.). Vedi anche i paragoni del linguaggio umano e

comunicazione *umanimale* viene attualizzato con la scoperta del totemismo americano e ribadito mediante i contatti moltiplicati degli Europei con l'uccello parlante per eccellenza, cioè il pappagallos³¹.

Il pappagallos è, per così dire, l'animale totemico di tutta l'America, cosicché non soltanto il Brasile, ma tutto il continente fu chiamato spesso "a terra dos papagaios". L'apostolo del Brasile, José de Anchieta, non parlò soltanto con gli indios, ma anche con i pappagalli. Una leggenda dice che il padre, volendo proteggersi dal sole durante una campagna di evangelizzazione, si rivolse in lingua tupi a uno stormo di pappagalli e domandò loro di ricoprirlo con l'ombra delle loro ali, e così fecero. La frase magica che pronunciò – "Eropita boiamorebo" – è diventata un leitmotiv dell'auto-esotismo brasiliano. Ora, la poliglossia del gesuita, il quale esercitò nella provincia brasiliana di *Espírito Santo*, venne rappresentata appunto in un quadro pentecostale in cui alle tradizionali colombe dello Spirito Santo si sostituiscono i pappagalli brasiliani con cui il padre soleva comunicare. Si manifesta qui una comunicazione cosmica, la cui perdita Todorov ha rimpianto nella sua analisi della comunicazione euro-americana³².

Il pappagallos, imitatore perfetto del linguaggio e di tutte le lingue, ha anticipato il primo linguaggio dell'uomo, ha fornito all'uomo il paradigma dello stesso linguaggio primitivo, quello

quello animale nel *Livre des animaux et de l'excellence de l'homme* (1550 circa) di Ambroise Paré, e il *Thresor de l'histoire des langues de cest univers* di Claude Duret (1613) che include un capitolo sul linguaggio degli animali.

³¹ Vedi il dialogo segreto del gallo e del pappagallos nell'orientale *Cantico mattutino del gallo silvestre* di Giacomo Leopardi: il gallo parla come il pappagallos, con echi stilistici di paronomasia intra- ed interlingue a livello del discorso del narratore, tanto *in praesentia* (gallo-pappagallos), quanto *in absentia* (perocchè-perroquet); il pappagallos parla la *Ursprache*, il protolinguaio dell'ebraico, oppure un linguaggio cabalistico; il titolo venne trasmesso su cartapecora in lettera ebraica: "*Scir detarnegòl bara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*" ("bara"="creare" in ebraico, vedi l'inizio del *Genesi* "Bere'shith bará Elohim" – "All'inizio Dio creò"); il cantico viene 'volgarizzato' dal poeta, con l'intenzione di connotare lo stampo orientale dello stile. Leopardi tuttavia crea qui un esotismo cataforico e nichilista: il messaggio mattutino è originario della fine futura dell'universo.

³² Todorov (1985: cap. "Moctezuma und die Zeichen").

mimetico, imitatore onomatopeico delle voci della natura. Da questo punto di vista, l'uomo sarebbe in principio il pappagallo del pappagallo, pure nella sua poliglossia. La competenza imitativa e creativa del pappagallo, manifestata e moralizzata nelle favole orientali, nel *Sukasaptati* / *Tuti-Nameh*³³ e nel *Physiologus*, è il paradigma favolesco della favella umana. L'esperienza della brasiliana ed americana *terra dos papagaios* ristorò quest'immaginario favolesco.

Insomma, l'esotismo del pappagallo, che caratterizza tanto le Indie orientali come le Indie occidentali (vedi l'Allegoria dei Continenti di Tiepolo), è diventato uno dei più spiccati esotismi fino ai nostri giorni. Il pappagallo degli indios è incarnato verbalmente nella voce onomatopeica *ara* oppure *arara* (tupi, brasiliano; italiano *ara*)³⁴, come nella voce spagnola *el loro* che è una derivazione del diminutivo *lorito*, derivato a sua volta dalla parola quechua *uritu*, come Garcilaso el Inca dimostra nel capitolo "Diferencias de papagayos y su mucho hablar" dei *Comentarios reales*. El *uritu* quechua, passando per il *lorito* e il *loro* spagnolo, probabilmente è l'etimo del vezzeggiativo tedesco *Lorchen* (diminutivo del nome *Lore*) dato tradizionalmente ai pappagalli in Germania. Tanto in spagnolo come in tedesco, si tratta di un esotismo eteroglotta latente di cui i locutori, anche quelli competenti, normalmente non sono consapevoli.

³³ *Sukasaptati* = I settanta racconti del pappagallo (sanscrito: *saptati* = settanta, *suka* = pappagallo); *Tuti-Nameh* = *Il libro del pappagallo* (turco: *nameh* = libro, *tuti* = pappagallo)

³⁴ Secondo Plínio Salgado (1928: 7), la voce *ara* corrisponde sinesteticamente alla luce cosmica della divinità *Aracy* il cui spettro dei colori è rispecchiato nel piumaggio dell'uccello, ciò che dimostra "a comunhão cósmica dos homens primitivos". Vedi anche il simbolismo cromatico della voce sinonima *guacamayo* nel mito maya (Asturias, 1972: 344 e ss.).

L'eteroglossia americana nell'ambito del postcolonialismo e del modernismo

Una nuova visione e pratica dell'eteroglossia americana s'avvia a partire dall'Indipendenza degli Stati Iberoamericani. Con l'istituzione di un sistema politico basato sul nuovo soggetto storico del *criollo* oppure del meticcio euro-americano, si stabilisce un esotismo amerindiano interno all'America che si può qualificare come *auto-esotismo*³⁵. L'eteroglossia indiana ormai s'inserisce nel discorso americano, ma in un modo romantico, cioè più poeticamente che socialmente. Lo scrittore brasiliano José de Alencar postula nel manifesto che accompagna il suo racconto identitario *Iracema*, un anagramma di *America*, l'uso degli idiomi indigeni per creare la vera letteratura nazionale: "O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura" (*Carta ao Dr. Jaguaribe*, 1865). L'eteroglossia tupi attraversa, magari tatua, il testo lusofono fin dal titolo *Iracema* che in tupi significa "la vergine dalle labbra di miele"³⁶. Tuttavia il linguaggio indigeno viene trasposto in un tempo leggendario³⁷ dove il discorso amerindiano sfuma in sogni e menzogne esotiche di ispirazione nettamente euro-americana. La india Iracema si sommette cristianamente al conquistatore europeo, sposandolo e mettendo al mondo il primo brasiliano oppure americano: un meticcio. L'attuale problema dell'indio viene neutralizzato e trasfigurato poeticamente al passato remoto. La politica conservatrice dello stesso scrittore quale ministro della giustizia dimostra la contraddizione tra la finzione e la realtà socioculturale. *Iracema* incarna l'auto-esotismo dell'*America*.

³⁵ L'auto-esotismo brasiliano fu analizzato da Antônio Cândido (1981), Roberto Ventura (1991), Ulla Link-Heer (1995), Kimberle S. López (1998) e Walter Bruno Berg (2002).

³⁶ L'autore fornisce la traduzione nello stesso testo: "Iracema, a virgem dos lábios de mel" (cap. II) dopo averlo spiegato filologicamente nella prima nota dell'opera.

³⁷ *Lênda do Ceará* (*Leggenda del Ceará*) è il sottotitolo di *Iracema*; Ceará è una regione considerata originaria del Brasile.

Parallelamente, però, si fa la decostruzione dell'esotico, tanto dell'auto-esotismo quanto dell'esotismo ultramarino, tanto europeo quanto euro-americano. Sulla scia dell'illuminismo, preparato dallo scetticismo di Montaigne (*Des cannibales*), si sviluppa una cultura anticolonialista assieme con un'ottica più realista nei confronti dell'esotismo indiano. L'esotismo di stampo colonialista si riforma, si trasforma in utopia politica, conforme all'equivalenza fra i termini America, utopia e esotismo stabilita da Alfonso Reyes³⁸.

Nel suo saggio *Nuestra América* (1891) lo scrittore e politico cubano José Martí definì l'identità ispanoamericana in funzione del principio della realtà, cioè dell'indipendenza culturale e politica dall'Europa e dagli Stati Uniti, e in funzione dell'integrazione degli indios e degli afroamericani. Ora, Martí qualifica come "criollo exótico"³⁹ tutti quegli americani che imitano la cultura europea, pur ignorando completamente la cultura indigena. L'autore procede, dunque, a un rovesciamento della prospettiva e della valutazione del concetto tradizionale dell'esotismo⁴⁰. Non è più l'America indiana che appare esotica allo sguardo curioso e colonialista degli Europei, ma l'Europa appare esotica allo sguardo nostalgico dei *criollos* americani. In più, l'esotismo è visto criticamente come un fenomeno negativo e regressivo, cioè

³⁸ Nel suo saggio *El destino de América* (1942) il pensatore messicano Alfonso Reyes accentuò la dimensione etica dell'esotismo americano e affermò proprio una equivalenza fra America e utopia: "A diferencia del exotismo oriental, que fue puramente pintoresco o estético, este exotismo americano lleva una intención política y moral (...). América es una utopía" (Reyes, 1986: 105-106, 108). Tuttavia, Reyes non ha potuto conoscere la dimensione critica e utopica dell'esotismo orientale dei nostri giorni, ad esempio quello di Abdelwahab Meddeb che punta ad ibridare la lingua francese con l'esotismo del linguaggio orientale, preparato già dall'esotismo di Victor Segalen, con un obiettivo schiettamente utopico e critico nei confronti del (neo)colonialismo occidentale. Inoltre, Reyes prescinde dalla dimensione colonialista dell'esotismo americano.

³⁹ Martí sviluppa la nozione "criollo exótico" per mezzo dei "políticos exóticos" e "pensamientos exóticos" (ibid.).

⁴⁰ Rössner (1992: 45 e ss.) distacca con ragione il rovesciamento della prospettiva esotica, ma non considera la concomitante rivalutazione dell'esotismo, compreso il nuovo auto-esotismo americano, quello utopico e indigeno, di Martí per mezzo della figura del "gran Semí".

colonialista, cancellando la connotazione positiva del termine nei tempi del colonialismo e del neocolonialismo europeo. Il postulato più ambizioso del realismo anti-esotico avanzato da Martí è dare una voce concreta agli indios che finora sono rimasti politicamente “mudo[s]”. Egli richiede un autentico dialogo sociale, cosa che implica l'apprendimento degli idiomi indiani da parte dell'élite americana: “Los gobernadores, en las repúblicas de indios, aprenden indio”.

Nel contempo, però, Martí imposta un esotismo alternativo, quello utopico. Alla fine del saggio propone alle “nazioni romantiche (sic!)” dell'America Latina una figura identificatrice, “el gran Semí”, cioè un mitico eroe indio, considerato il capostipite del nuovo genere umano dopo il diluvio: “del Bravo a Magallanes, sentado en el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva!” Il mito amerindiano del “gran Semí”⁴¹ si sostituisce al biblico Noè considerato tradizionalmente il capostipite degli indios, figli di Cam; egli mira a liberare la “America nueva” dal colonialismo culturale europeo⁴². Un'enigmatica ed esotica eteroglossia, quella di “Semí”, legata paronomasticamente alla voce spagnola “semilla”, ribadisce il postulato fondamentale di “nuestra América mestiza”. Il Nuovo Mondo viene ricreato a partire dagli aborigeni, sulla base di un progetto politico per il prossimo futuro.

Fin dall'abolizione della schiavitù negli Stati latino-americani durante l'Ottocento, un altro soggetto storico si manifesta poco a poco: l'afroamericano emancipato. Con esso nasce un nuovo tipo

⁴¹ Il Grande Semí (o Cemí) è il simbolo della provincia indocubana di Guantánamo che risale alla migrazione degli Indios Taino dal subcontinente verso le Antille. Probabilmente è collegato a Çemí, la principale divinità degli Indios di Haiti che Fernández de Oviedo descrive nella *Historia general y natural de las Indias* (De Oviedo, 1535-1557: lib. III, cap. I; lib. V, cap. III), associandolo con l'agricoltura e la “buena simentera”, al pari della “semilla” di Martí; dall'altra parte, lo storiografo cristiano considera la divinità indiana Çemí l'equivalente del diavolo.

⁴² Vedi l'*Antropofagia* brasiliana che elimina Noè per motivi simili, ‘devorandolo’: “O movimento antropofago, – que é o mais serio depois do Diluvio – vem para comer Noé; Noé Deve Ser Comido” (*Revista de Antropofagia* vol. 1: 8).

di esotismo utopico tanto in Europa quanto nella stessa America, preparato fin dall'epoca barocca; si esprime attraverso una elementare eteroglossia africana, ad esempio nella poesia della messicana Sor Juana Inés de la Cruz e del mulatto brasiliano Gregório de Matos. L'esotismo afroamericano moderno si realizza, comunque, sullo sfondo della schiavitù passata (che sopravvive sotto nuove forme) e l'esotismo coloniale.

La problematica *tridentità* afro-euro-amerindiana del Brasile e di tutta l'America Latina fu raffigurata dalla rapsodia *Macunaíma* (1928) di Mário de Andrade, uno dei paradigmi della poetica posteriore del "real maravilloso". *Macunaíma* si colloca in una doppia prospettiva americana ed europea, di un auto-esotismo critico e di un etero-esotismo europeo, quest'ultimo iscritto sotto la forma di una lettura anticipata da parte del pubblico portoghese, al quale il narratore si rivolge ironicamente alla fine del racconto. L'autore Mário de Andrade, il rapsodo mulatto, oltre alla cultura afrobrasiliiana che promuove, fra l'altro tramite il genere del *lundú*⁴³, si identifica con la cultura indigena incrociandola con quella europea in un autoritratto grottesco: "Sou um tupi tangendo um alaúde" (*O trovador*) – "Sono un tupi suonando il liuto" (*Il trovatore*). Similmente, il protagonista di *Macunaíma* viene presentato "sem nenhum caráter", cioè fluttuando fra l'indio, il negro e il brasiliano europeo, nato negro in una tribù india della foresta amazzonica, imbiancandosi per la vita metropolitana di São Paulo in una fonte miracolosa.

Il discorso di *Macunaíma* è caratterizzato da un linguaggio estremamente ibrido. La sua base è il portoghese brasiliano, di stampo orale. Questa "fala impura" ('favella impura') è macchietata di termini tupi, quimbundo, yoruba, italiani, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi, e latini. Oltre alla tupinizzazione dominante della narrazione, sono soprattutto le voci africane che appaiono a tutti i livelli del discorso e spesso nei passaggi più rilevanti della

⁴³ Vedi il commento dedicato alla canzone *Lundú do escravo* (*Revista de Antropofagia* 5, 1928: 5 e ss.), e il proprio *Lundú do escritor difícil* (*Revista de Antropofagia* 7: 3) in cui l'autore difende e illustra l'ibrida lingua brasiliana.

trama narrativa. Così la voce quimbundo “banzo” che sostituisce la *saudade* portoghese con una connotazione contraria, cioè afrobrasiliiana, per caratterizzare la mentalità di Macunaíma, trasfigurato in una costellazione celeste che a sua volta sostituisce l’Orsa Maggiore europea⁴⁴. La parola “mucambo”, che designa in quimbundo la capanna o il quilombo, è usata parallelamente alle voci tupi “taba” e “maloca”. Similmente, la parola quimbundo “macota” (‘grande’) che forma una coppia con la città di São Paulo (“a cidade macota”) si alterna correntemente con i sinonimi tupi-guarani “açu” e “guaçu” oppure il portoghese “grande”, “vasto” e “gigante”. Tramite la loro ricorrenza lungo il racconto, queste voci vengono abitualizzate e quasi lessicalizzate. Oltre ai lessemi, tutta la retorica e la ritmica del romanzo-rapsodia sono configurate secondo un modello transculturale, già presente nella lingua brasiliana sotto la forma di una “sub-gramática” (Raul Bopp). *Macunaíma* realizza un discorso afro-euro-amerindiano che costituisce il ritratto “real e fantástico” del Brasile moderno⁴⁵. L’autore non ha soltanto rivelato la “sub-gramática” del portoghese brasiliano, ma anche coscientizzato il subcosciente afroindiano del subcontinente americano.

Il mostruoso corpo sociale con le sue molteplici lingue intrecciate si configura nel corpus multilingue di *Macunaíma*. Nell’ambito dell’*antropofagia* culturale e della *glottofagia* in cui s’iscrive, il poliglotta *Macunaíma* sarà divorato e digerito in modo diverso dai suoi lettori americani e europei: secondo la ricetta di un auto-esotismo critico o quella di un etero-esotismo reciproco, satirico o ingenuo.

L’eteroglossia europea, specie luso-italiana, di *Macunaíma* conferisce al ritratto del Brasile un esotismo alla rovescia, dai tratti fortemente maccheronici e satirici. Il maccheronismo culmina in una “macarronada” di pasta al brodo di sangue, un’orgia

⁴⁴ “A Ursa Maior é Macunaíma. (...) foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu” (cap. XVII). Vedi anche la poesia *Banzo* dell’etnografo Luis da Câmara Cascudo nella *Revista de Antropofagia* I, 10: 1.

⁴⁵ Vedi il genere contemporaneo del ritratto, specie il *Retrato do Brasil* (1928) del saggista Paulo Prado a cui *Macunaíma* è dedicato.

cannibalesca, messa in scena come *contrappasso* per castigare l'orco Pietro Pietra, il commerciante di pietre preziose, mangiatore di pasta e di gente, maestro del "farniente". Nei confronti degli immigranti europei che importano un cannibalismo capitalista, simile a quello del colonialismo, il maccheronismo esotico di *Macunaíma*, condito di *barbarismi* tanto americani quanto europei, diventa francamente *macchironico*.

Oltre all'esotismo xenofono delle lingue incrociate, si nota in *Macunaíma* un esotismo zoofono, sullo sfondo di un linguaggio cosmico universale. Si distingue qui il linguaggio del pappagallo che è l'animale totemico del protagonista Macunaíma, imperatore della foresta vergine. Alla fine, il pappagallo si rivela essere il narratore della stessa storia di Macunaíma trasmessa all'io narratore, un procedimento che contamina una leggenda amerindiana riportata da Alexander von Humboldt e le storie orientali del pappagallo narratore già accennate, come il *Sukasaptati / Tuti-Nameh*, e il racconto rispettivo di *Mille e una notte*⁴⁶. Il pappagallo si riconferma quindi come uno degli esponenti distaccati del doppio esotismo delle Indie orientali ed occidentali. Tuttavia, in America, specie nel Brasile, il pappagallo trova il suo *bibliotopo* più perfetto, dovuto all'ambientamento totemico e identitario valido fino ai nostri giorni, come dimostrano i romanzi *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro (1984) e *El hablador* (1987) di Mario Vargas Llosa, oppure il recentissimo racconto *A décima segunda noite* di Luis Fernando Verissimo (2006).

Ora, l'animale totemico del protagonista e del narratore di *Macunaíma* dispiega un vero e proprio discorso psittapoetico la cui melodia pervade tutto il testo, in un inaudito e spurio *dolce stil novo*: "falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau" (*Epílogo*) – "parlando un parlato dolce, molto nuovo, molto! che era canto e che era grappa di miele silvestre". Lo stile psittapoetico si manifesta del modo più incantatore in una sequenza che elenca i nomi più

⁴⁶ Vedi anche la vicenda del pappagallo eloquente in *The Alhambra Tales* (1832) di Washington Irving che variano ingegnosamente il modello orientale.

svariati dei pappagalli che formano la scorta eteroglotta ed esotica dell'imperatore Macunaíma. La scorta viene evocata con la stessa formula magica che usò il missionario Anchieta: "Eropita boiamorebo". Appena pronunciata la formula, lo spettro sinestatico si dispiega:

era o bando de araras vermelhas e jandaia, todos esses faladores, era o papagaio-trombeta era o papagaio-curraleiro era o periquito cutapado era o xará o peito-roxo o ajuru-curau o ajuru-curica arari ararica araraúna araraí araguaí arara-taua maracanã maitaca arara-piranga catorra teriba camiranga anaca anapura canindés tuins periquitos, todos esses, o cortejo sarapintado de Macunaíma imperador. (chap. XV)

era lo stormo degli ara rossi (...), tutti questi parlanti, era il pappagallo-trompetta (...), tutti quei parlanti, la scorta variopinta dell'imperatore Macunaíma. (cap. XV)

Subito dopo questa sequenza canora l'imperatore si trasforma in cantautore sulla prua di una canoa, un nuovo Orfeo che accompagna il remare dei suoi fratelli al ritorno dalla giungla urbana di São Paulo nella foresta amazzonica. È un canto onomatopoeico, ispirato alla sonorità reduplicativa dei pappagalli, senza senso in un mondo insensato. Lo commenta lo stesso narratore, appena scappato dalla civilizzazione moderna: "erguido na proa da igarité (...). O herói botava a boca no mundo feito maluco sem nem saber o que cantava, assim:

Panapaná pá-panapaná,
Panapaná pá-panapanema:
Papa de papo na popa,
- Maninha,
Na beira do Uraricoera!
(chap.XV)

Panapaná pá-panapaná,
Panapaná pá-panapanema:
Il papa pappa in poppa
- Mandioca,
Sulla riva dell'Uraricoera!⁴⁷

⁴⁷ "Eretto sulla prua della canoa (...) l'eroe buttava la bocca nel mondo impazzito,

L'auto-esotismo primitivista di *Macunaíma* e del modernismo brasiliano in genere coinvolge una dimensione critica e utopica, conforme al principio del “real e fantástico” impostato da Mário de Andrade che prefigura quello del “real maravilloso” latino-americano del boom del dopoguerra. La dialettica fra l'identità e l'alterità, la lontananza e la vicinanza, il primitivismo e la modernità, la finzione esotica e la realtà politica è qui più acuta che nell'esotismo primitivista europeo della stessa epoca. Nel Brasile, come in altri paesi latino-americani, c'è una compresenza immediata della cultura indiana, africana ed europea che danno una ragione metonimica all'identificazione dei soggetti ‘moderni’ con quelli ‘primitivi’, in opposizione alla ragione piuttosto metaforica degli Europei. Ne sono consapevoli i modernisti brasiliani che rivendicano il primitivismo come “o nosso primitivismo”, pure sotto la specie linguistica: “a nossa língua tupi”⁴⁸. Avanzano l'argomento della vicinanza, “tão a mão”, anche per convincere gli stessi Brasiliani della necessità di imparare una lingua indigena, così Plínio Salgado nel suo saggio *A língua tupy* pubblicato nei due primi numeri della *Revista de Antropofagia* (1928).

In questo saggio, l'autore tenta di dimostrare la comunicazione, anzi comunione, cosmica della lingua tupi attraverso le numerose corrispondenze fra la sua struttura onomatopeica, lessicale e morfo-sintattica ed i fenomeni cosmici. Tramite la “comunhão cosmica” (“uma verdadeira eucaristia: o homem communionando com a natureza”) che realizza la lingua tupi, Plínio Salgado

senza sapere ciò che cantava, così“. Letteralmente, il testo della canzone si compone degli elementi seguenti: “panapaná” (tupi) = “stormo di farfalle”, “pá” = interiezione neologica, “panema” (tupi) = “sfortunato”, “papa” = “pappa” + “papa”, “papo” = “gozzo + chiacchiera”, “popa” = “poppa”; “Maninha” = “figlia di Mani, cioè di mandioca”. Vedi la canzone di Jovanotti / Soleluna *La Panamericana* (nell'album *Roma*, 2003) che presenta una simile configurazione onomatopeica fra la voce psittacea “Maracanã” e il verso “papapapa papapapa”.

⁴⁸ Andrade (1922); Salgado (1928). Il primitivismo e l'esotismo europeo, quello dei *fauves*, dei dadaisti (vedi la poesia *Karawane* di Hugo Ball), dei surrealisti o degli espressionisti, da una parte viene diminuito dai primitivisti americani, dall'altra è considerato uno stimolo per l'indigenismo latinoamericano; vedi Mariátegui (1927: 42): “Otro acicate (...) es el exotismo europeo que a medida que se acentúan los síntomas de decadencia de la civilización occidental, invade la literatura europea”.

propone una utopia comunicativa basata su una linguistica piuttosto poetica, ispirata al romanticismo europeo, ma con applicazioni e esperimenti immediati che hanno avuto una certa fortuna nell'indigenismo di America Latina. Plínio Salgado, assieme con il gruppo *verdeamarelo*, mostrò un cammino verso la comunicazione interlingue con il manifesto modernista-primitivista *Nhen-gaçu Verde Amarelo* (1929), cioè *Discorso (parlare a lungo in tupi) verdeamarelo (verde e giallo, i colori del Brasile)*.

L'intenzione realista del "neo-indianismo" dei modernisti brasiliani viene ribadita dal loro intervento nel dibattito politico intorno al tema di "civilização e selvageria", ad esempio a proposito di un'operazione di 'pacificazione' della tribù degli Urubus nella provincia di Maranhão in cui essi prendono il partito della preservazione della "purezza" dello stato naturale e selvaggio⁴⁹. Anche le spedizioni etno-culturali che intraprendono i modernisti verso l'Amazzonia e il Nordest del Brasile, specie le indagini musicologiche di Mário de Andrade, dimostrano il contatto diretto con le culture indigene e il processo transculturale che inducono.

La riappropriazione della cultura primitiva da parte degli Americani si attua tramite un esotismo utopico alla rovescia. Ciò si esprime innanzitutto nelle rivendicazioni dell'*Antropofagia* culturale contenute nel *Manifesto antropófago* (1928) di Oswald de Andrade e nella *Revista de Antropofagia* (1928-1929), di cui *Macunaíma* è la più importante manifestazione letteraria. I modernisti s'identificano con i più barbari, cioè i cannibali, le figure più stigmatizzate dalla cultura europea ed euro-americana. "Bárbaro é nosso"⁵⁰. Sbandierano questa identità simbolica nei titoli, le copertine e gli slogan delle loro opere. Vi si ritrovano le

⁴⁹ *Revista de Antropofagia* II, 15 - 1/8/1929. Tristão de Athayde affermò, appunto, la natura realista dell'indianismo modernista: "o neo-indianismo de hoje abandonou todo romantismo indiano para chegar ao puro realismo indianista" (*Revista de Antropofagia* II, 8, 1929). Questo realismo si conferma nel movimento della *Neo-Antropofagia* dagli anni 60 in poi, ad esempio nella versione cinematografica di *Macunaíma* fatta da Joaquim de Andrade nel 1969 che comporta una netta posizione antiborghese ed antidittatoriale.

⁵⁰ È il motto del Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924) di Oswald de Andrade.

illustrazioni di atti cannibaleschi e i barbarismi verbali che tradizionalmente fungevano da esotismo negativo per stigmatizzare gli indios: la copertina della *Revista de Antropofagia* ostenta una scena cannibalesca prescelta dalle illustrazioni dei *Grands-Voyages* di Theodor de Bry, mentre un quadro di Tarsila do Amaral che ha dato il nome al movimento dell'Antropofagia, è intitolato *Abaporú* (1928), cioè *Antropofago* (Fig. 2). Un disegno di *Abaporú*, annunciando l'esposizione del quadro in una galleria di Parigi, è collocato al centro del *Manifesto antropófago*. L'esposizione del prodotto brasiliano a Parigi segnala la doppia orientazione americana ed europea dell'Antropofagia, sulla scia della poesia *Pau-Brasil* (1924), definita “de exportação”, conforme al principio della *mondializzazione alla rovescia* che proseguono i Brasiliani fin dalla *Semana de arte moderna* (1922)⁵¹.

Ora, tanto il quadro quanto la voce tupi *Abaporú* rappresentano un nuovo tipo di esotismo, cioè un esotismo esteticamente esigente, assieme con la rivoluzione ideologica che coinvolge⁵². La doppia oscurità verbale e visiva del quadro *Abaporú*, insieme all'a-mimetismo che marca la relazione verbo-visiva fra il titolo e il quadro, ne sono le caratteristiche basilari. Quest'esotismo esigente viene ribadito dal discorso verbale dello stesso *Manifesto antropófago* in cui il disegno di *Abaporú* è inserito: il linguaggio crea una specifica estetica surrealista, onirica e ironica, analoga a quella di *Macunaíma*. Oswald de Andrade rivendica l'originalità surrealista dell'*Antropofagia* brasiliana in una sequenza del manifesto. La sequenza illustra l'enunciato a livello enunciativo, per mezzo di uno spezzamento logico del discorso e un magico spaesamento mistilingue: “Já tínhamos a língua surrealista.

⁵¹ La formula *Pau-Brasil* ebbe una gran fortuna che continua oggi: vedi la pellicola *O Homem do Pau-Brasil* del cineasta neo-antropófago Joaquim Pedro De Andrade (1981), e il *blog* di *Poesia-Pau* del poeta e saggista afro-brasiliano Ronald Augusto Da Costa.

⁵² Il nuovo esotismo dell'*Antropofagia* brasiliana si distingue nettamente dall'esotismo esistenziale e esigente di Victor Segalen. Prima di tutto è radicato nella propria cultura del continente; in più, contrariamente al radicale passatismo e all'antifemminismo di Segalen (Segalen 2007: 94 e ss.), implica l'impegno sociale e politico e la promozione dell'autonomia femminile.

A edade de ouro. Catiti Catiti / Imara Notiá / Notiá Imara / Ipejú”⁵³. L’eteroglossia e l’eterologia del *Manifesto antropófago* e del quadro *Abaporú* non permettono un consumo immediato, ma richiedono una partecipazione critica e creativa del ricevente nella produzione dell’oggetto esotico. L’antropofagia culturale suscita una commensalità, una ‘comunione’ assai delicata con il lettore e lo spettatore. La glottofagia costituisce una parte essenziale di questo rituale, realizzato in chiave carnevalesca. Con lo slogan programmatico “Tupy or not tupy that is the question” l’autore antropofago fa divorare simultaneamente ai suoi lettori la lingua tupi e la lingua inglese, in un dosaggio e con una digestione diversa a seconda della cultura di origine dei lettori.

Nei confronti della cultura inglese, lo slogan significa la rivincita della cultura cannibalesca – “somos fortes e vingativos como o Jabuty”⁵⁴ – su quella di Shakespeare: il calibanismo negativo del dramma *The Tempest* si trasforma nel calibanismo positivo e trionfante dell’*Antropofagia* brasiliana⁵⁵. Quel calibanismo positivo viene ripreso e sviluppato nel dopoguerra dal movimento afro-americano e socialista, specie nel saggio *Calibán* (1971) dello scrittore cubano Roberto Fernández Retamar e nel dramma *Une tempête* (1968) dello scrittore martinicano Aimé Césaire il cui Caliban si è mutato in uno schiavo negro che si rivolta contro il colonialismo.

⁵³ Si tratta di una canzone d’amore: “Luna nuova, luna nuova / soffia in Tizio il ricordo di me” (citato dal trattato etnografico *O selvagem* di Couto de Magalhães, 1876). Per i lettori che non capiscono le parole tupi, il passaggio fa l’effetto di una glosolalia surrealista oppure di una formula magica, vedi la formula poetica di Mallarmé “sorcellerie évocatoire des mots” (“rendre plus purs les mots de la tribu”).

⁵⁴ “Siamo forti e vendicativi come il *jabuty*” (una specie di testuggine molto popolare in Brasile) (*Manifesto antropófago*).

⁵⁵ Una ripercussione dell’identificazione simbolica del Brasile con la cultura tupi si trova nella denominazione di uno dei più grandi campi di petrolio del mondo, recentemente scoperto in Brasile, cioè *Campo Tupi*. Dall’altra parte, l’atteggiamento ‘antropófago’ nei confronti di Shakespeare si rispecchia nel titolo della collana letteraria *Devorando Shakespeare* in cui fu pubblicato nel 2006 il citato racconto *A décima segunda noite* di Luis Fernando Verissimo.

Nel modernismo primitivista dell'*Antropofagia* brasiliana, specie nel *Manifesto antropófago* e nel romanzo *Macunaíma*, si trova il nucleo dell'esotismo latino-americano fino ai nostri giorni, prescindendo dal realismo anti-esotico che lo mette in questione. Il moderno esotismo latino-americano significa la decostruzione dell'esotismo tradizionale tanto da parte americana quanto europea; cioè da una parte la negazione totale dell'etero-esotismo neocoloniale europeo, e dall'altra la trasformazione del proprio auto-esotismo di stampo neocoloniale in un auto-esotismo critico e utopico. Nello stesso tempo, l'auto-esotismo postcoloniale dell'America Latina offre un nuovo modello di esotismo americano e di alterità all'Europa e all'America del Nord, il cui pubblico è iscritto implicitamente nella letteratura latino-americana, anche quella moderna, fin dall'indirizzo esplicito che viene fatto alla fine di *Macunaíma*.

L'eteroglossia dell'America Latina costituisce una delle riserve più importanti dell'identità, cioè dell'alterità culturale; è il segno e lo stimolo di un esotismo esigente. L'esotismo dell'eteroglossia latino-americana viene percepito diversamente dai lettori latino-americani ed europei. Per i lettori latino-americani, l'esotismo si riferisce prevalentemente alle lingue amerindiane e afroamericane, mentre per i lettori europei si estende anche alle lingue ibero-americane, nella misura in cui esse divergono dalle lingue iberiche propriamente dette, specie nella loro fusione con le lingue non-europee e con il linguaggio cosmico. *Macunaíma* fornisce il paradigma perfetto di questo fenomeno. Lo svilupperà nella seconda metà del Novecento la letteratura del *realismo mágico* oppure del *real maravilloso*, ad esempio i romanzi *Hombres de maíz* di Miguel Ángel Asturias (1949), *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez e *El hablador* (1987) di Mario Vargas Llosa.

Su un altro piano, quello della lessicalizzazione dell'oggetto esotico, la divergenza nella percezione dell'esotismo americano da parte dell'Europa e dell'America stessa viene illustrata dallo scrittore guatemalteco Miguel Ángel Asturias con l'esempio della denominazione del pappagallo. In Europa, l'uccello si presenta

sotto la veste triviale di *papagayo* o *pappagallo*, mentre in America Latina s'incarna nella voce indigena *guacamayo*. Contrariamente alla voce *papagayo* che evoca un esotismo rozzo e poco autentico, la voce *guacamayo* s'associa a un segreto simbolismo cosmico e viene accompagnata da tutto uno spettro di sinonimi psittapoetici, fra i quali le voci *papagayo* o *papagaio* sono solo una variante fra molte⁵⁶. Nel romanzo amazzonico *El hablador*, la doppia prospettiva americana ed europea si manifesta tramite l'inquadramento della vicenda amerindiana all'interno di una scena localizzata nell'Italia contemporanea e rinascimentale. La lingua spagnola combina anche la lingua italiana con quella machiguenga, sotto il motto del totemico "lorito hablador" del protagonista che modella, come in *Macunaíma*, il linguaggio del narratore. In *Cien años de soledad*, la prospettiva si estende all'esotismo delle due Indie: in un'altra *mondializzazione alla rovescia*, le Indie occidentali vengono scoperte a partire dalle Indie orientali e tutto il romanzo 'colombiano' si rivela finalmente scritto in sanscrito, in modo palimpsestico, s'intende.

L'eteroglossia americana nell'ambito del postcolonialismo e del postmodernismo

Nel periodo del postmodernismo, l'esotismo americano, già tradotto nel *realismo mágico*, conosce una decostruzione più rigorosa attraverso la neutralizzazione delle opposizioni continentali e culturali, così come la finzionalizzazione delle realtà più assicurate. C'è un elemento pre-postmoderno già nell'*Antropofagia* modernista, quello della trasgressione di tutte le frontiere identitarie, tanto geografiche quanto politiche, culturali e linguistiche, reali e fantastiche. Questo elemento si radicalizza nella *neo-antropofagia* brasiliana e nel postmodernismo *neo-barocco* di tutta l'America Latina che si sovrappone al *realismo mágico* fin dagli anni 60 e 70. L'esotismo critico, che oltre al primitivismo e

⁵⁶ "América, la engañadora" (Asturias, 1972: 343-347). Vedi sopra il passo citato di *Macunaíma*.

calibanismo si era espresso attraverso un tellurico tropicalismo, mette in questione se stesso. L'identità viene disidentificata, il tropicalismo trasformato in tropologia, magari con una tendenza entropica oppure *entropologica* (Lévi-Strauss, 1955: 496).

Ciò occorre innanzitutto nei movimenti brasiliani di *tropicália* e della *poesia concreta*, come pure nel tropicalismo tropologico e neo-barocco degli scrittori cubani Severo Sarduy e Guillermo Cabrera Infante, specie nel romanzo *Tres tristes tigres* di quest'ultimo. Si tratta qui di una tropologia al secondo o terzo grado oppure di una meta-tropologia⁵⁷. La tropologia culmina nell'opera di Borges, specie l'eterotopia e l'eteroglossia fittizia di *Tlön*⁵⁸. Gli autori postmoderni giocano con il cliché del tropicalismo esotico, prodotto commerciale per i consumatori europei e nordamericani. Si tratta di un tropicalismo ludico e lucido, citrico e critico: vedi il sole limone e arancia nei quadri *Antropofagia* e *Abaporú* (1928) di Tarsila do Amaral (fig. 2), il colpetto di banane attorno al collo di Caetano Veloso sul cartello del programma *TV tropicalista* del 1968, oppure le banane di *Tropicália* lanciate al vento ("Tropicália, bananas ao vento") nell'ultimo verso della poesia-canzone *Geléia geral* di Torquato Neto e Gilberto Gil (1968), parodiando di passo *L'art* di Paul Verlaine⁵⁹. Vedi anche il pappagallo *canindé* totalmente spaesato nell'installazione *Tropicália* di Hélio Oiticica della mostra eponima del 1968 e della retrospettiva nel Museu de Arte Moderna (MAM) di Rio de Janeiro del 2007. L'avviso *hors texte* della mostra rispetto alla

⁵⁷ Il tropicalismo è già basilarmente un fenomeno tropologico, giacché opera per mezzo di una strategia metonimica e metaforica particolarmente spiccata (vedi *Kultur-R-Revolution* 32-33, 1995).

⁵⁸ L'idioma artificiale di *Tlön*, illustrato con l'esempio della poesia lunare, tradotta in varie lingue naturali e artificiali, rimanda alla poesia in lingua 'utopica', translitterata e tradotta in latino / inglese, dell'*Utopia* di Thomas Morus. Tuttavia, mentre l'utopia di Thomas Morus è di natura sociale e piuttosto 'rassicurante', quella di Borges è epistemologica ed estetica, più 'eterotopica' che 'utopica' (vedi Foucault, 1966).

⁵⁹ "Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / (...) / Et tout le reste est littérature". Nel contesto del tropicalismo brasiliano, il poeta concretista Augusto de Campos scrisse una variazione brasiliana del famoso poema di Verlaine, intitolata *Reverlaine*.

protezione della specie psittacea, specie dell'esemplare presente, sottolinea il carattere meta-tropologico di *Tropicália* 2007.

Oltre al suo lato ludico, il tropicalismo tropologico comporta un'importante funzione politica. In effetti, si tratta di un movimento contro-culturale che, nel caso di Brasile, si oppose alla dittatura militare. D'altra parte, questo movimento contro-culturale, anche con i suoi successori contemporanei, si oppone alla sua strumentalizzazione da parte della civilizzazione 'occidentale', europea e nordamericana. In un articolo del catalogo della mostra del 2007, intitolato "Políticas da Tropicália", Hermano Vianna distacca proprio l'anti-esotismo del tropicalismo nei confronti dei paesi colonizzatori pentiti: "O tropicalismo não é (...) uma injeção de energia exótica (e 'não-ocidental') para revitalizar o mercado das artes internacionais – que agora se alimenta de novidades do 'resto do mundo', tentando se livrar da culpa 'imperialista'" (Basualdo, 2007: 134). Il tropicalismo critico ostenta, quindi, la sua totale autonomia culturale. L'etichetta di "cultura Pau-Brasil" che il movimento di *Tropicália* si attribuisce sulla scia dell'*antropofagia* modernista⁶⁰ non indica una merce facile da comprare e da consumare. Di conseguenza, si rialza l'indice interculturale di questo meta-esotismo più esigente che mai.

Il settore che più resiste al rischio di un esotismo colonialista, neocolonialista o pseudo-postcolonialista è l'eteroglossia. L'eteroglossia implica un'alterità che impedisce la facile appropriazione delle culture esotiche, a meno che sia sotto forma di un autentico dialogo o di un contratto interculturale a uguali condizioni. Per entrare nel "palavraíso" (Caetano Veloso, 1981)⁶¹, cioè il "paradiso delle parole" del tropicalismo brasiliano, ci vuole un'ampia competenza eteroglotta in base al tricontinentalismo latino-americano. Basti richiamare la formula *tridentitaria* che figura

⁶⁰ Vedi il cartello del film *O homem do Pau Brasil* di Pedro di Andrade, riprodotto nel catalogo della mostra nel MAM del 2007.

⁶¹ Vedi il paradiso poetico di Ronsard in *Les Isles Fortunées* (1555), in opposizione alla distruzione del paradiso americano da parte degli Europei che il poeta critica nel *Discours contre Fortune* (1560).

nella canzone *Two Naira fifty Kobo*⁶² (in *Noites do norte ao vivo*, 2001) di Caetano Veloso: “a força vem dessa pedra que canta Itapoã / Fala tupi fala iorubá” – “la forza proviene da questa pietra che canta Itapoã / parla tupi parla iorubá”. Si tratta di una specie di petròglifo polifonico, quello della località di Itapoã nella Bahia, uno dei luoghi consacrati della musica afrobrasiliiana, il cui nome invece è indiano e contiene l’elemento “ita” (=‘pietra’), molto comune nei toponimi e in altre denominazioni brasiliane.

Inoltre, c’è nel tropicalismo tropologico la filiazione dell’indianismo americano africanizzato con quello delle Indie orientali, compresi il Giappone e la Cina, tanto in Mesoamerica⁶³ come in Brasile. Già nel movimento dell’*Antropofagia*, si nota un impegno per l’integrazione degli immigranti giapponesi nella società brasiliana in base alla loro affinità etnica con gli indios⁶⁴. Nella canzone *Oriente* (1972), il cantautore Gilberto Gil, attuale (2007) ministro della cultura del Brasile, realizza un orientamento del Brasile verso l’Oriente, specie lo *zen* del Giappone, mirando finalmente a un *disorientamento* creativo e una globalizzazione culturale. Questo principio viene *riconsiderato* sotto l’emblematica costellazione della Croce del Sud nella canzone spagnola *Consideración* (2002) del cantautore Rubén Blades⁶⁵, attuale (2007) ministro del turismo di Panama. Un altro elemento *orientalista* nel Brasile è il gruppo *afoxé Filhos de Gandhi*, fondato nel 1949 e diventato il più famoso gruppo del Carnevale di Bahia, a cui partecipò Gilberto Gil con una canzone omonima. O afoxé

⁶² *Naira*, di cui *Kobo* è un’unità inferiore, è la moneta della Nigeria, la patria della lingua e della cultura yoruba. Nella complessa eteroglossia della canzone rientra pure la lingua inglese (combinata con quella africana) e la lingua francese, quest’ultima con una raffinata paronomasia interlingue fra “pierrô pierrô” (cioè il clown Pierrot) e la parola “pedra” (cioè *pietra*), etimologicamente legata a *Pierre* o *Pierrot*, che traduce la parola tupi “ita” del nome “Itapoã”.

⁶³ Vedi, ad esempio, i romanzi *Tres tristes tigres* (1967) di Cabrera Infante e *Las palabras perdidas* (1992) di Jesús Díaz.

⁶⁴ Vedi l’articolo *O Japonez* nella *Revista de Antropofagia* 8, 1928: 5.

⁶⁵ Vedi Knauth (2004: 252).

Filhos de Gandhi celebra gli orixá del candomblé afrobrasiliano in un corteo pubblico con il distintivo del turbante⁶⁶.

Il tropicalismo brasiliano è legato strettamente al movimento *verbivocovisual* della *poesia concreta* la quale è rappresentata pure nel catalogo della mostra *Tropicália* del MAM (2007). A partire da questa cooperazione, la cultura afrobrasileana, basata sul culto del candomblé, ha creato un genere verbovisivo che si può qualificare di *candomblema*: una sintesi poetica di segni iconici del candomblé e della lingua yoruba amalgamando talvolta il portoghese. A mo' d'esempio segnalo l'emblema *Epa Hey Yansan* di Arnaldo Xavier (Fig. 1). Il testo, un fulminante punto esclamativo, tanto sul piano verbale quanto iconico, rappresenta la rituale salvezza a Iansã, la orisha della tempesta e dell'energia femminile, accennando pure all'interiezione portoghese *opa!*, segno di ammirazione, e quella inglese *hey!*

L'autore, morto nel 2004, che fu uno dei rappresentanti più importanti della *cultura negra* del Brasile, creò un *candomblema* programmatico che denominò *orikay*, cioè una variante dell'inno yoruba *oriki*, raffigurato dal "gesto" di una para-scrittura cinese (fig.1). Il testo, pubblicato nella rivista tedesca *Dichtungsring*, in un numero dedicato all'eteroglossia sotto il motto *poethik polyglott* (1991), lancia un concetto transculturale, una "transnegressão" che comprende le culture dell'America, dell'Africa, dell'Asia e dell'Europa. Le culture entrano in un dialogo interlingue e inter-semiotico attorno all'enunciato yoruba "t'emi fé" (oppure "temí fe"), espresso in segni cinesi "sequestrati", cioè assimilati, in cui s'iscrivono le parole portoghesi, rivelate nella didascalia: "eu te amo", cioè "io ti amo" (oppure "meu amor", "amore mio"). È più che un supplemento alla canzone *kitsch* di Alberto Lupo che elenca i *modi dicendi* interlingui del suo titolo *Io ti amo*: "In quanti modi si può dire *Io ti amo*: I love you Te quiero Se agapó Je t'aime!?" (1967). È piuttosto l'amore universale, articolato

⁶⁶ In un altro registro il cantautore Caetano Veloso creò uno pseudo-mantra indù: il verso "amaranilanilinalinarama" nella canzone *De palavra a palavra* che egli cantava come se fosse una "oração hindu"; vedi il suo auto-commento in *Verdade tropical* (Veloso, 1997: 490).

attraverso un *oriki*, una invocazione a un orisha globalizzato, a modo dell'afoxé *Filhos de Gandhi* o dello stesso Gandhi, che nelle sue preghiere sempre si rivolgeva a varie deità del *pantheon* delle diverse religioni del mondo.

Conclusione

L'eteroglossia americana contemporanea presenta, quindi, l'utopia di un discorso plurilingue della differenza e della corrispondenza su scala globale. Vi si configura un esotismo *a geografia variabile*, dalle angolazioni molteplici. Il suo tropicalismo tropologico illustra in un modo esemplare la natura figurativa dell'esotismo: tutte le culture, come tutte le lingue, sono delle metafore reciproche, i cui sensi propri e sensi figurati si scambiano e si spostano senza sosta. L'eteroglossia americana offre un esotismo particolarmente esigente, capace di *trasportare* poeticamente e politicamente in tutti i sensi del mondo e del linguaggio.

Bibliografia

- Asturias, Miguel Ángel (1972), *América, fábula de las fábulas y otros ensayos*, cur. Richard Callan, Caracas, Monte Avila.
- Basualdo, Carlos (cur.) (2007), *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, (catalogo della mostra nel Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro), São Paulo, Cosac Naify.
- Berg, Walter Bruno (2002), "Autoexotische Identitätskonstruktionen in Lateinamerika und ihre Dekonstruktion", in Fludernik 2002, pp. 297-313.
- Calvet, Louis-Jean (1988), *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie*, Paris, Payot.
- Cândido, Antônio (1981), *Formação da literatura brasileira*, vol. 2 (1836-1880), Belo Horizonte, Itataia.
- Céard, Jean (1980), "De Babel à la Pentecôte : la transformation du mythe de la confusion des langues au XVI^e siècle", in *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 42 (1980), pp. 577-594.
- Chinard, Gilbert (1970), *L'exotisme américain dans la littérature française au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints.
- Chinard, Gilbert (1934), *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle*, Genève, Droz.
- Daenens, Francine (1985), "Notes préliminaires aux éditions bilingues et plurilingues de la Renaissance", in *Heteroglossia* 1, pp. 9-32.
- Dichtungsring 20 (1991), „poethik polyglott“, Bonn, Dichtungsring.
- Eco, Umberto (1993), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza.
- Fludernik, Monika / Haslinger, Peter / Kaufmann, Stefanie (cur.) (2002), *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden. Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, Würzburg, Ergon.

- Galeano, Eduardo (1983), *Memoria del fuego*, vol. 1, *Los nacimientos*, México, Siglo XXI.
- Jourda, Pierre (1956), *L'exotisme dans la littérature française*, 2 vol. Paris, PUF.
- Kimberle, S.López (1998), "Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mário de Andrade's *Macunaíma*", in *Luso-Brazilian Review* vol. 35.1, pp. 25-37.
- Knauth, K. Alfons (2003), "Sol oriens in occiduo. Sinn und Bild Lateinamerikas", in *Iberoromania* 57, pp. 80-113.
- Knauth, K. Alfons (2004), "Linguagem imagem. El imaginario lingüístico de América Latina", in Angelo, Biagio di (cur.), *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*, Lima, Fondo Editorial UCSS, pp. 237-258.
- Knauth, K. Alfons (2007), "Le passé est à venir. Primitivisme et modernisme dans les avant-gardes françaises et brésiliennes", in Berg, Walter Bruno / Block De Behar, Lisa (cur.), *France – Amérique latine: Croisements de lettres et de voies*, Paris, L'Harmattan, pp. 81-124.
- Koebner, Thomas (cur.) (1997), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*. Frankfurt/M., Athenäum.
- KultuRRevoluTion (1995), *Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie*, vol. 32-33, "Tropische Tropen. Exotismus".
- Lestringant, Frank (1995), "Michel de Certeau als Leser von Jean de Léry, *Brasilianisches Tagebuch* (1578-1975)", in *KultuRRevoluTion*, pp. 121-125.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Plon.
- Licari, Anita/Maccagnani, Roberta/Zecchi, Lina (1978), *Letteratura Esotismo Colonialismo*. Saggio introduttivo di Gianni Celati, Bologna, Cappelli.
- Link-Heer, Ulla (1995), "Exotismus und Métissage. Gilberto Freyre liest Camões", in *KultuRRevoluTion*, pp. 45-52.
- Mancini, Marco (1992), *L'esotismo nel lessico italiano*, Viterbo, Università degli Studi della Tuscia. Istituto di Studi Romanzi.
- Reyes, Alfonso de (1986), "El destino de América", in Reyes, A., *Antología general*, cur. José Luis Martínez, Madrid, Alianza, pp. 105-109.

- Riesz, János (1995), "‘Exotismus’ als Kampfbegriff. Zum Streit um die ‘richtige’ Kolonialliteratur in Frankreich (1870-1930)", in *KultuRRevolution*, pp. 75-87.
- Rössner, Michael (1992): "*Nuestra América* und das ‘exotische Europa’". 1492 in der lateinamerikanischen Perspektive des letzten Jahrhunderts am Beispiel von Abel Posses Roman *Los perros del paraíso*", in Matzat, Wolfgang/Graf, Marga/Rössner, Michael. *Kolumbus und die lateinamerikanische Identität*, Kassel, Reichenberger, pp. 45-58.
- Salgado, Plínio (1928), "A língua tupy", in: *Revista de Antropofagia* 1-2, 1928, pp. 5-6, p. 7.
- Schwarz, Thomas (1995), "‘Die Tropen bin ich!’ Der exotische Diskurs der Jahrhundertwende", in *KultuRRevolution*, pp. 11-21.
- Segalen, Victor (2007), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Saint-Clément, Fata Morgana.
- Todorov, Tzvetan (1985), *Die Eroberung Amerikas*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Veloso, Caetano (1997), *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.
- Ventura, Roberto (1991), *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914*, São Paulo.
- Wehle, Winfried (cur.), (1995), *Das Columbus-Projekt. Die Entdeckung Amerikas aus dem Weltbild des Mittelalters*, München, Fink.
- Zolla, Elemire (cur.) (1987), *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli, Liguori.

Arnaldo Xavier

**EEP
A
HEY
N
N
N**

五平

Transgressão poética: seqüestro do 'gesto' do diagrama chinês
um ORIKAY = ORIKI + HAIKAI
t'emi fé (yorubah) = eu te amo



Tarsila do Amaral Abaporu, 1928.

Graciela N. Ricci

I cambiamenti cognitivi e linguistici dell'esotico nella pratica meditativa orientale alla luce delle scienze occidentali

*A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.*

J.L. Borges, *Arte poética*

Introduzione

In questo lavoro vorrei proporre qualche riflessione generale sul concetto di 'esotico', per poi relazionare la dimensione dell'esotico alla pratica meditativa orientale, con l'obiettivo di segnalare i cambiamenti avvenuti nell'approccio a questa pratica da parte del mondo scientifico. Ritengo opportuno perciò iniziare con una domanda rivolta ad approfondire il concetto di 'esotico': esiste oggi in verità un tale concetto?

La vita di ogni essere umano, come sappiamo, si basa sul raccontare. Ognuno di noi, quando torna a casa, si sente dire: -Come è andata oggi? E la risposta, se vogliamo veramente comunicare, non è il solito 'bene' di chi vuole essere lasciato in pace, bensì una storia; cioè, si parte raccontando il vissuto della giornata: "-Pensa, mi è successo questo e quell'altro, e quell'altro".... E così raccontando, costruiamo e modifichiamo la forma della nostra vita, confermando l'etimologia della parola *poiesis*, che in greco rinviava, più che ad un testo poetico, ad una forma di

azione rituale che, con il canto, si trasformava in in-cantesimo. Per questo motivo, poesia e magia erano, in passato, strettamente collegate, e qualcuno ha potuto dire che “se noi ripercorressimo a ritroso il cammino della società giungeremmo al punto in cui non sapremo disgiungere l’ispirazione poetica da un rituale magico, dal mito, dalla religione¹”.

Quindi, se nel raccontare noi modifichiamo e deformiamo la realtà, magari senza esserne consapevoli dato che ogni percezione è già una costruzione e si basa sui nostri filtri cognitivi, la concezione dell’esotico può ritenersi anch’essa il prodotto di un racconto collettivo consensuale basato su una percezione della realtà già definita e costruita, perciò fittizia.

Vorrei commentare in proposito le riflessioni di uno scrittore spagnolo contemporaneo, Juan Goytisolo, quando spiega perché, dopo la morte di Franco, egli decide di non ritornare in Spagna. Il suo racconto descrive una sensazione molto vicina a quella che potrebbe produrre la percezione dell’esotico, perché Goytisolo la paragona a quella di un estraneo che entra ad un ballo di maschere senza essere invitato e senza maschere: si produce una specie di immediato cortocircuito che separa irrimediabilmente colui che guarda da coloro che si sentono osservati. Riassumo i concetti principali:

Goytisolo racconta che nel 1976, quando cominciano a sciogliersi lentamente le strutture totalitarie tipiche del regime di Franco, molti degli scrittori esiliati, come lui, si sono chiesti se ritornare oppure no al proprio paese, e decidono di non farlo per via delle caratteristiche che aveva assunto, nel lungo periodo repressivo della Spagna di Franco, il gruppo degli intellettuali rimasti nel proprio paese: il daltonismo morale, il servilismo di fronte al potere, il desiderio di arrampicarsi e di impossessarsi di premi letterari e di alte cariche politiche, la docilità nel piegarsi a seconda di come soffiava il vento, la disposizione alla compravendita, la facilità del ‘cambalache’ (trad. it.: barattare oggetti di

¹ Cfr. Le parole di A. Seppilli, in Dona’, M., *Magia e filosofia*, Milano: Bompiani 2007, p. 36.

poco valore). Allora, aggiunge Goytisolo (che abitava ed abita tuttora tra Parigi e Marrakesh), di fronte alla attaccaticcia gloria ufficiale dei camaleonti, con tanto di premi e di riconoscimenti ufficiali, la decisione è stata di restare fuori dal paese perché il fatto di mantenere la distanza permetteva un ironico distacco da quel mondo, senza la contaminazione di una prossimità imbarazzante e mortificante. Lo scrittore spagnolo spiega che questa decisione ha provocato una serie di attacchi da parte dei gruppi intellettuali menzionati, per cui se gli esiliati pensavano ingenuamente di essere ascoltati da quelli che prima erano protetti dal sistema, nel dopo Franco l'accanimento si è visto invece rafforzato. E' a questo punto che si inserisce la metafora delle maschere che permette di ricollegare questa storia all'esotico².

² “En 1976, al iniciarse en nuestro país el lento derrumbe de sus pasadas estructuras totalitarias, algunos de los intelectuales y escritores que habíamos aguardado pacientemente en el extranjero la muerte de Franco nos planteamos la conveniencia del regreso a España a fin de intervenir de algún modo en el proceso esperanzador que se abría. Entre las razones que nos indujeron finalmente a seguir al margen y permanecer en donde estábamos, una de las de mayor peso fue el instintivo recelo, fortalecido por la experiencia y los años, del gremio intelectual y literario configurado en las cuatro décadas del franquismo: de su daltonismo moral, servilismo ante el poder, afán de trepar a posiciones de influencia, destreza en plegarse a la dirección en que sopla el viento, disposición a la compraventa, proclividad al cambalache. Nuestro prolongado ostracismo por parte del Régimen –en contraposición a la empalagosa gloria oficial de los *camaleones* enmedallados- nos permitía ver las cosas con irónico distanciamiento. (...) Habiendo recuperado la voz –la posibilidad de ser publicados en el país y expresar nuestra opinión en voz alta-, la decisión de preservar nuestra independencia, no aspirar a ninguna ganga o poder, no quitar puestos, privilegios ni sinecuras a nadie nos hacía creer, inocentemente, que sería acogida con indulgencia por sus directos beneficiarios (...) Nuestra convicción no tenía en cuenta el hecho de que, al actuar así, íbamos a ser objeto por las figuras y figurones del día de una saña idéntica a la que amparados entonces por el sistema, nos profesaban en tiempos de Franco. Cuando alguien penetra a rostro descubierto en una asamblea de antifaces o máscaras, su irrupción produce el efecto de desnudar a los asistentes, les obliga a mostrar la hilaza. Los vistosos ropajes de barítono, puños de bastón, gorras capitanas, poses faulknerianas, decandentismo en góndola, invisibles durante el arrobio autoadmirativo de la representación, despiden de pronto, por obra del intruso, un tufillo penoso a guardarropía y alcanfor. La exhibición se vuelve farándula y el rostro crispado del mimo o farsante emerge lentamente bajo el maquillaje de cartón o pintura”. In Goytisolo, J., *El universo imaginario*, Madrid: Espasa Calpe 1997, pp. 36-37.

L'immagine che Goytisolo dispiega di fronte a questo gruppo di intellettuali camaleontici è quella di una persona che entra a un ballo di maschere senza nascondere la sua identità: la nudità di uno sottolinea la farsa della 'farandula', cioè dei mascherati, e il volto dei mimi o commedianti emerge sotto il trucco in modo quasi spietato.

Difatti, nel mascherarsi, la persona nasconde la propria identità e può sbizzarrirsi senza sensi di colpa nel prendere le forme più esilaranti o più fantastiche, nel desiderio di voler essere per un giorno un altro. Ricordiamo che per l'Europa l'esotico, il favoloso ballo di maschere, è stato per molti anni l'America, l'America del Nord ma soprattutto l'America del Sud, l'America delle grandi civiltà scomparse, degli Dei sanguinari, l'America della frutta 'esotica' (ancora oggi chiamata in questo modo), l'America dei fiumi giganteschi, degli animali strani, reali o inventati, il famoso Eldorado dei *conquistadores*. Ma questa America, come ha spiegato molto bene Todorov³ e ancora meglio O'Gorman⁴, è stata il frutto dell'invenzione europea, il prodotto di una certa percezione della realtà, influenzata anche dalle utopie sorte nel '500 e '600.

Perciò nel momento attuale, in cui i confini della realtà si sono spostati in modo manifesto e il reale è percepito diversamente, a partire dalla fisica quantica e dal ormai non tanto nuovo paradigma della complessità, con le scoperte della prospettiva sistemica, della cibernetica, dell'antropologia, della neurologia, della ingegneria biogenetica, si può dire che il fenomeno della dimensione esotica è cambiato notevolmente, e lo stesso concetto di esotico appare quasi sprovvisto di fascino. Che cosa può essere considerata 'esotica', agli occhi della gioventù del nostro tempo, che viaggia nelle dimensioni abbaglianti del cyberspazio, che parla di clonazione umana, che assume l'identità di avatar nelle città virtuali della rete, che si sposta addirittura nel postumano con estrema facilità? Per questi giovani così abituati alla velocità e alla

³ Todorov, T. (1982), *La conquista dell'America*, trad. it., Torino: Einaudi 1992.

⁴ O'Gorman, E., *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mondo y el sentido de su devenir*, México: F.C.E. 1977.

predisposizione 'camaleontica' del virtuale, è difficile trovare una esperienza od un evento che possa essere considerato 'esotico'.

Viene quasi da pensare che ci sia qualcosa di irreal e di fittizio in un discorso sull'esotico perché, se da una parte si utilizza il termine per richiamare luoghi, persone e oggetti non usuali, lontani nel tempo e/o nello spazio, dall'altra, con l'avvicinamento dei paesi cosiddetti 'esotici' dovuto al fenomeno della globalità, alla facilità di spostamento e all'incremento migratorio, l'esotismo è diventato un fenomeno quasi obsoleto, e la parola ha perso la sua carica semantica, una volta piena di romanticismo e di fascino. Come succede con i luoghi comuni o con le metafore cristallizzate, oggi si potrebbe parlare di un esotismo stereotipato, di un fenomeno di consumo di fronte a chi guarda stancamente il reale, abituato ai continui mutamenti nel mondo virtuale. Ormai si fa fatica persino a riconoscere 'la meraviglia' nascosta nel quotidiano, non si guarda più il mondo come se fosse visto per la prima volta. Anzi, forse è proprio questa capacità di stupirsi che dovrebbe essere ritenuta esotica, esotica perché estranea e rara.

L'avvicinamento alle tradizioni lontane, nel tempo e nello spazio, con il fenomeno della globalizzazione, fa sì che anche pratiche ritenute una volta 'esotiche', come la pratica meditativa orientale, possano essere riprese attualmente anche a livello mass mediatico e persino a livello scientifico, per cui forse sarebbe più appropriato parlare di innovazione e non di esotico, visto che nei rapporti asimmetrici che si creano tra una determinata tradizione costruita sul corpus di una serie di conoscenze già note e riconosciute, e le possibilità che uno sguardo innovativo può apportare, si produce quello sfasamento che ha punti di contatto con il concetto di meraviglia che scaturiva un tempo dal così detto 'fenomeno esotico'.

Un noto astrofisico indiano, Jayant Vishnu Narlikar⁵, dopo aver elencato alcuni eventi spettacolari del cosmo che egli deno-

⁵ Cfr. Narlikar, J.V. (1999), *Le sette meraviglie del cosmo*, trad. it., Roma: Le Scienze 2006, cap. 1.

mina 'meraviglie', quali la evoluzione ed esplosione delle stelle, l'espansione del cosmo, i buchi neri, i quasar, i nuclei attivi delle galassie, e alcuni misteri ancora irrisolti, commenta che, secondo lui, la meraviglia maggiore da sottolineare riguarda il successo raggiunto dai metodi scientifici nell'affrontare i misteri del cosmo. Mi viene da rettificare: del macro e del microcosmo. Tenendo conto di questa precisazione, il presente lavoro si propone di indagare nell'esperienza meditativa, una volta considerata 'esotica', riflettendo sui cambiamenti cognitivi e linguistici della pratica meditativa orientale alla luce della scienza occidentale, specialmente delle scienze neurocognitive, avvantaggiate attualmente da strumenti di misurazione scientifica assolutamente sofisticati per rilevare i minimi movimenti del cervello umano. Gli attuali esperimenti sono importanti quali dimostrazione del modo in cui un fenomeno come la meditazione, proprio perché lontano dalle abitudini occidentali dell'uomo medio, attiri nel momento presente l'interesse della prospettiva scientifica, al punto da venir sperimentato nel campo della neurofenomenologia. In questo modo, la pratica meditativa rientra non dalla porta tradizionale delle religioni bensì dalla finestra insolita delle scienze neurocognitive, a testimonianza del mutamento dei tempi attuali; i quali tempi ci segnalano come si sta modificando, e in maniera piuttosto radicale, la percezione del mondo da parte della scienza occidentale.

1. *Oriente ed Occidente*

Gli essere umani appartenenti alla cultura occidentale, abituati a muoversi in maniera piuttosto frenetica, tendono a vedere il vissuto mistico come qualcosa di molto lontano dalla loro esperienza e riservato a chi -come i monaci e le suore di clausura in Occidente o i samnyasi in Oriente-, sceglie di rinchiudersi in se stesso e di meditare sul senso della vita in luoghi appropriati a tal fine, come i monasteri o le grotte del deserto. Tuttavia, questo è un senso ristretto della parola mistica. Come ben dice Raimon Panikkar, nel suo bel libro *L'esperienza della vita*, la mistica

non è un privilegio di pochi prescelti, ma la caratteristica umana per eccellenza. L'uomo è essenzialmente un mistico, o, se lo si considera come animale (un essere mosso da un'anima), un animale mistico –benchè (...) l'animalità (anche se razionale) non definisce l'uomo. L'uomo è più uno *spirito incarnato* che un vivente razionale, un *animale spirituale*, si potrebbe dire, se si interpreta *anima* secondo l'etimologia indoeuropea (*aniti*, colui che respira; *anilah*, soffio). *Anima* comprenderebbe in tal caso anche lo spirito⁶.

Tutte le pratiche spirituali, come lo yoga, lo zen, il tantra, la meditazione *vipassana*, le recite del rosario e via dicendo, consigliano al praticante o fedele di concentrarsi sugli aspetti essenziali del vivere e di dirigere l'attenzione sul qui e ora del momento meditativo, senza lasciare che le distrazioni del quotidiano lo tentino. L'obiettivo è quello di realizzare la pienezza del vivere, la dimensione dell'infinito presente in ogni essere, dimensione che di solito ci sfugge perché siamo troppo distratti e troppo intenti a perseguire obiettivi molto più concreti e vicini al nostro tram-tram quotidiano.

In questo nostro vivere da esseri umani pieni di impegni, la coscienza della nostra vita ci sfugge anche se, a volte, crediamo di esserne consapevoli perché facciamo delle attività o delle riflessioni attinenti alla ricerca psico-spirituale. Infatti, tranne qualche rara eccezione, noi non permettiamo alla vita di essere consapevole di se stessa, proprio perché la nostra consapevolezza interiore è troppo ego-centrata mentre, per poter sperimentare un vissuto mistico, bisogna avere trasceso l'egoismo e le limitazioni dell'io. A quel punto, quando si riesce a cogliere il silenzio dietro alle parole, paradossalmente non c'è più un ego che lo colga e che possa parlarne, e allora le parole tacciono. Per questo motivo, si dice che dell'esperienza mistica non si può parlare, non perché sia segreta, bensì perché in quel momento non c'è più un soggetto che la sperimenti e che riesca a oggettivarla con descrizioni linguistiche. Perciò l'esperienza della vita, l'esperienza del mistero o dell'ineffabile e l'esperienza della morte vanno insieme, perché

⁶ Panikkar, R. (2004), *L'esperienza della vita. La mistica*, trad. it., Milano: Jaca Book 2005, p. 15.

colui che è il destinatario dell'attimo di pienezza, sta sperimentando un qualcosa che non può essere né pensato né ragionato, non può nemmeno essere vissuto insieme ad un altro, perché non c'è più un confine tra l'io e l'alterità, per lo meno a quel livello. È per questo motivo che la scienza, attraverso i secoli, non si è mai preoccupata di studiare la coscienza o gli aspetti spirituali del vivere, ritenuti divagazioni romantiche e prive di un qualsiasi fondamento scientifico.

Tuttavia il linguaggio è inseparabile dall'esperienza, la configura e la rivela. E anche se l'esperienza mistica è ineffabile, l'uomo ne parla comunque. L'essere umano non può fare a meno del logos, che forma parte della sua cultura e contribuisce a costruirla. E, come vedremo, nella prospettiva delle scienze neurocognitive la parola diventa importante anche nel campo della pratica meditativa, sia per il suo significato che per la sua corporeità sonora e musicale.

2. *L'approccio scientifico*

Anche se la scienza, come ho già menzionato prima, non si è mai preoccupata di studiare la coscienza o la spiritualità, la spinta verso questo tipo di studio è stata sempre molto forte. A riprova di questo, negli ultimi tempi, un gruppo di ricercatori della comunità scientifica internazionale si è riunito periodicamente con il Dalai Lama, durante una certa quantità di anni, per discutere aspetti che riguardavano precisamente questa zona d'ombra, per cercare di raggiungere una sintesi tra Oriente e Occidente e, all'interno di Occidente, tra scienze naturali e fenomenologia. Tra questi investigatori c'era Francisco Varela, che aveva intrapreso delle ricerche a Princeton, durante un lungo periodo, con Humberto Maturana, conosciuto per aver coniato il concetto di autopoiesi⁷ all'interno della scuola di pensiero denominata "costruttivismo".

⁷ Cfr. Maturana, H. e F. Varela (1984), *L'albero della conoscenza*, trad. it., Milano: Garzanti 1995.

I due biologi cileni sono scomparsi già da qualche anno, ma il progetto che Varela aveva maturato negli ultimi tempi della sua vita ha avuto una risonanza mondiale enorme e un grande riconoscimento accademico, per la sua solidità nel cercare di riformulare le domande fondamentali riguardanti le scienze della mente con delle risposte radicalmente nuove, nell'ambito dei protocolli delle scienze, e tenendo anche conto dell'esperienza soggettiva; esperimento che non era mai stato fatto prima. Perciò cercherò di dare un'idea riassuntiva di quale era questo suo progetto, che è diventato operativo sotto il nome di neurofenomenologia, cioè un progetto di fenomenologia neuro-psico-evolutiva che ha a che vedere con la conoscenza di se stessi e i rapporti con la meditazione e la mistica, ma all'interno di una cornice di tipo scientifico⁸.

2.1 *Il paradigma della complessità*

Prima di introdurre l'argomento, spiegherò un paio di concetti fondamentali che riguardano il paradigma della complessità, concetti che sono la base per poter capire cosa vuol dire la pratica della conoscenza di sé in termini sistemici. Come sappiamo, nella fisica quantica i confini svaniscono, ogni particella può essere considerata come onda oppure come corpuscolo. Qualcosa di simile avviene nel processo cognitivo all'interno del paradigma della complessità: il soggetto epistemico occupa una posizione centrale nella sua funzione simultanea di osservatore e di attore della situazione studiata; doppia funzione che implica una dissoluzione dei confini e una duplice o triplice descrizione del fenomeno osservato. Per questo motivo, l'azione di raccontare o raccontarsi diventa essenziale perchè mette in evidenza le relazioni complesse, cognitive, emotive, relazionali che interagiscono nel nostro ruolo di osservatori-protagonisti, considerando che la

⁸ È uscito da pochi anni un volume collettivo a cura di M. Cappuccio, dal titolo *Neurofenomenologia* (Milano: Mondadori 2006), che si apre con un saggio di Varela e continua con gli interventi dei suoi successori, i quali forniscono una testimonianza molto suggestiva sull'attualità della fenomenologia applicata al campo delle scienze della mente.

teoria della complessità ha proposto, in questi anni, un contesto metodologico che esige al soggetto una partecipazione totale.

Un simile atteggiamento conoscitivo implica l'accettazione delle incertezze dell'ignoto e una conoscenza diversa nella quale l'osservatore-protagonista riconosce che una sola prospettiva non è più sufficiente e che l'azione multiprospettica può portare a modificare la sua identità; la quale, secondo le ultime teorie, non è più considerata un nucleo solido e permanente attraverso il tempo, bensì un processo in continua ristrutturazione di memorie, valori, modelli, credenze e conoscenze.

Lo stesso succede con le frontiere ritagliate dal linguaggio. Ogni cultura costruisce la propria lingua seguendo la filosofia che sorregge la sua visione del mondo. Così, ad esempio, i principi della scienza medica cinese, contrariamente alla medicina occidentale, sono spiegati con metafore e seguendo un percorso linguistico di tipo poetico. Anche gli aspetti fonetici e paraverbali della lingua cinese sono molto complessi e una stessa parola può avere molteplici significati secondo il ritmo e l'intonazione della pronuncia. Per questo motivo, la scienza occidentale rifiuta la prospettiva cinese, dimostrando una conoscenza molto limitata della visione sistemica. Infatti, lo sguardo tradizionale nelle lingue occidentali è dominato dalla struttura sequenziale soggetto-verbo-oggetto, che tende alla frammentazione analitica del pensiero mentre, d'accordo con il paradigma della complessità, ci vorrebbe un uso innovativo e flessibile della lingua, a partire da una modalità diversa di ripensare l'architettura grammaticale; un utilizzo adatto ad una pluralità di prospettive e basato sul movimento, dove sia il verbo ad avere una posizione prioritaria e processuale. Qualcosa di affine a queste problematiche s'intravede nei concetti proposti dalla riflessione di Varela, i quali hanno delle connotazioni linguistiche che spingono verso il movimento e la creatività, come per esempio i concetti di 'enazione', 'embodiment', 'emergenza', tutte parole che iniziano con la /e/ di Essere, di Esperienza, di Energia, e anche di Movimento verbale secon-

do l'alfabeto primordiale. Infatti, spiega Fabre d'Olivet⁹ che la "E", radice vivente del linguaggio primordiale e, nella Cabala, simbolo della matrice e del femminile, non è mai stata impiegata allora come nome; è, dalla sua formazione, un verbo unico dal quale derivano gli altri¹⁰. Vediamo quindi il significato dei concetti menzionati, inseriti nella cornice operativa della neurofenomenologia.

3. *La prospettiva della neurofenomenologia*

Per cercare di arrivare alla consapevolezza meditativa con degli strumenti scientifici, Varela ha progettato una forma di psicologia cognitiva che è stata chiamata 'enattiva', la quale si propone come una alternativa al cognitivismo classico. Il suo progetto elabora una visione estesa della mente attraverso l'accesso a un livello di descrizione che è superiore sia a quello puramente fisiologico (caratterizzato da descrizioni di strutture neuronali e di processi biochimici), sia a quello funzionale degli algoritmi (le operazioni logico-simboliche), e che ha a che vedere con la sfera del vissuto psichico, in prima persona, che è il livello più strettamente implicato con l'emergere della coscienza. Attraverso la nozione di enazione, Varela si richiama a una fenomenologia della percezione di radice merleau-pontyana dove, con le sue parole, "la cognizione è fondata sull'attività concreta dell'intero organismo, cioè sull'accoppiamento senso-motorio. Il mondo non è qualcosa che ci è "dato", ma è qualcosa a cui prendiamo parte tramite il modo in cui ci muoviamo, respiriamo e mangiamo. Questo è ciò che io chiamo cognizione come enazione"¹¹.

Da questa prospettiva il mondo non è soltanto un contenitore oggettivo di rappresentazioni già pre-definito dove noi ci muoviamo, bensì uno scenario d'infiniti atti possibili, ciascuno

⁹ Cit. nel libro di D'Amato, G., *L'alfabeto sacro di Adamo. Aum*, Genova: Fratelli Melita ed. 1987, p. 218.

¹⁰ La doppia E con la Vau in mezzo (EVE) vuol dire 'essere essente'. *Ibidem*.

¹¹ Varela, F., in AA.VV., *Neurofenomenologia, op. cit.*, p. 24.

con il proprio significato pragmatico e contestuale. La realtà diventa quindi una co-creazione reciproca tra io e mondo, e il processo cognitivo avviene non attraverso rappresentazioni bensì attraverso azioni incarnate. In questa frase, troviamo l'altra parola fondamentale del progetto di Varela, l'*embodiment*, l'azione incarnata, che egli descrive in questo modo:

Con la parola "incarnato" vogliamo sottolineare due punti: innanzitutto, la cognizione dipende dai tipi di esperienza che dipendono dal fatto di avere un corpo dotato di diverse capacità senso-motorie; in secondo luogo, queste capacità individuali senso-motorie s'iscrivono esse stesse in un contesto biologico, psicologico e culturale più ampio¹².

Dalle sue parole si deduce che l'azione incarnata è un atto intenzionale contestuale dotato di significato e finalità, quindi carico di senso e di motivazione. Il cognitivismo enattivo problematizza la dicotomia oggettivo-soggettivo, esterno-interno; perciò l'azione incarnata non è riducibile né a un approccio di matrice dualistica, né a un evento meccanico, né a un processo di elaborazione d'informazioni: è qualcosa di molto diverso.

Ricordiamo che, nell'attuale paradigma scientifico, la psiche e il corpo rappresentano due livelli di complessità diversi ma appartenenti alla medesima realtà fisica; perciò pur essendo due realtà differenziate da un punto di vista funzionale, sono tra di loro fortemente interconnesse e logicamente non in maniera lineare, vista la incredibile complessità del cervello. Bisogna tener presente che il fenomeno complesso ha delle proprietà che sono emergenti (questo è il terzo concetto che abbiamo elencato prima). Cosa vuol dire 'emergenti'? le proprietà emergenti sorgono come risultato di un'interazione fra processi, il che significa che le proprietà di un sistema complesso non sono predefinite e non possono essere conosciute in precedenza (si pone sempre come esempio la farfalla che scatena un uragano nel lato opposto del pianeta). Il comportamento, ad esempio, è una proprietà emergente di uno schema neuronale in interazione con altri

¹² *Ibidem*, p. 25.

processi mentali; anche il linguaggio è una proprietà emergente della società. Quindi, “non sono i componenti quanto piuttosto lo schema delle connessioni a conferire una nuova proprietà”¹³. Inoltre, questa emergenza non deve essere intesa in un'unica direzione *bottom-up* (cioè dagli strati inferiore dell'organizzazione verso quelli superiori) ma in una duplice direzione causale. Perciò la coscienza, che è vista come l'effetto di una concatenazione infinitamente complessa che trascende i limiti dell'individuo, è considerata non un epifenomeno bensì un processo globale emergente con un ruolo causale attivo nei processi organizzativi cognitivi. Da questa prospettiva, e poiché tutto è profondamente interrelato, non ci può essere un'emozione pura o un pensiero puro senza un supporto neuronale e corporeo, per cui “la dialettica tra livelli di organizzazione emergenti si risolve nella ben nota discontinuità strutturale e gnoseologica che un osservatore constata tra l'esperienza (globale) vissuta in prima persona e caratterizzata qualitativamente, e il resoconto fisicalistico dell'interazione tra gli oggetti (locali) studiati in terza persona dalla scienza”¹⁴.

La neurofenomenologia cerca di trovare una soluzione a questa frattura gnoseologica ed epistemologica; tentativo importante in un'epoca come la nostra, in cui l'essere umano si trova ad agire in un corpo del quale si parla tanto ma che si sperimenta poco poiché le esperienze corporee, a causa delle tecniche multimediali, stanno diventando sempre di più un fenomeno virtuale. Per di più, nelle grandi città la quantità d'informazione è talmente eccessiva che la gente preferisce evitarla e diventa quasi insensibile a ciò che avviene davanti ai loro occhi, al dolore e la sofferenza che si riscontrano in ogni angolo della strada. Ma nel chiudere gli occhi al dolore, limitiamo anche la nostra capacità per il piacere, visto che il sistema sensoriale è equipaggiato per reagire all'asimmetria e, davanti alle immagini o suoni abituali, si chiude (bisogna ammettere che, purtroppo, la gente che soffre è un fenomeno

¹³ Cfr. Dalai Lama (1992), *Ponti sottili*, trad. it., Vicenza: ed. Neri Pozza 2003, p. 95.

¹⁴ Capuccio, M., in AA.VV., *Neurofenomenologia*, op. cit. p. 30.

troppo abituale e in continuo aumento). Così facendo, il corpo si blocca e anche l'intuizione, visto che la sensorialità e l'intuizione si sviluppano a vicenda, per cui se desideriamo recepire le informazioni sottili è importante sviluppare la consapevolezza sensoriale. Alla mancanza di sensibilità sensorio-corporea si aggiunge il fatto che, con l'accelerazione dei tempi e il cambiamento costante delle certezze accumulate, l'essere umano è obbligato ad adattarsi troppo velocemente ad un mondo instabile e fluttuante, per cui mentre la mente si proietta verso un futuro che minaccia la sopravvivenza umana, il cervello agisce ancora con le conoscenze e la logica del passato. E anche se il cervello ha notevole plasticità ricostruttiva, le conseguenze di questo agire frammentato sono, oltre allo stress fisico e psichico (che riduce inesorabilmente le cellule dell'ippocampo), le malattie immunologiche, neurologiche e depressive.

Di fronte a questo panorama poco confortante, la tendenza più avanzata della psicologia moderna propone una nuova scienza della mente che utilizza modelli sistemici pluridimensionali insieme con approcci biologici, psicologici, sociali e persino letterari all'interno di una cornice teorica unitaria. Questo per poter risolvere problemi molto diversi da quelli che si poneva la psicologia tradizionale; problemi legati ai valori attribuiti ad eventi e situazioni. Uno di questi approcci, che ho già menzionato altrove¹⁵, è l'utilizzo terapeutico di raccontare storie introducendo metafore cognitive nell'intreccio dei racconti. Queste storie passano contenuti affettivi nascosti nella memoria implicita, che risultano inaccessibili alla coscienza inducendo, come risultato, attraverso i neuroni mirror (o specchio) come base, ristrutturazioni del problema in un modo quasi inconsapevole.

L'altro approccio da sottolineare, a mio avviso, è rappresentato dalla neurofenomenologia perché è di grande valore, in questo momento storico incerto, un approccio scientifico che dia rilievo agli aspetti spirituali della vita e che, attraverso un progetto come la meditazione sistemica, si apra alla consapevolezza e

¹⁵ Cfr. Ricci, G.N., *Las redes invisibles del lenguaje*, Sevilla: Alfar 2002.

all'esperienza in prima persona del proprio corpo-mente vissuto come sistema globale e raccontato in maniera precisa, in modo da superare il divario tra la mente biologica e la mente esperienziale. Spiegherò brevemente in cosa consiste l'applicazione di questa teoria.

3.1 *La pratica della meditazione secondo la neurofenomenologia*

Precisiamo innanzitutto che quello che Varela ha tentato di portare avanti è una scienza cognitiva pluralista, considerando che, nel cuore stesso delle neuroscienze si era venuto a creare, negli ultimi dieci anni, un profondo mutamento paradigmatico con ramificazioni diverse, dopo il crollo delle certezze del modello computazionale. Tra l'altro, il prefisso 'neuro' oggi si è moltiplicato perché è di moda, e lo troviamo dappertutto. Si parla, ad esempio, di neuro-etica, di neuro-economia, neuro-politica, neuro-fitness, neuro-alimentazione, e via dicendo. Dobbiamo comunque dire che l'orientamento emergente, dopo un periodo di costanti mutamenti, non soltanto riconosce il carattere connettivo di tutti i processi neuronali, ma rifiuta l'immagine di una conoscenza astratta, reinserendo la cognizione nella dimensione incarnata (*embodiment*) e contestuale, e invitando il ricercatore a tornare alle radici delle scienze cognitive, all'epistemologia sperimentale del passato, richiamando la complementarità e il coordinamento dei punti di vista possibili del presente, a livello scientifico.

È una sfida enorme, con problemi e ostacoli che bisogna superare, considerando che l'obiettivo è molto ambizioso e può trasformare l'orizzonte scientifico. È l'idea di una scienza che procede mediante costruzioni, articolando una pluralità di punti di vista teorici, ognuno dei quali, pur producendo zone d'ombra, può illuminare le zone d'ombra generate dagli altri. Perciò le parole d'ordine sono eteronomia e autonomia in interrelazione. Varela ci ha lasciato un messaggio importante, con il suo approc-

cio pluralista alla conoscenza della conoscenza, quando spiega che:

“Il mondo non ci si presenta nettamente diviso in sistemi, sottosistemi, ambienti e così via. Queste sono divisioni che facciamo noi in vista di vari scopi. È evidente che differenti comunità di osservatori trovano comodo dividere il mondo in modi diversi e sono interessati a diversi sistemi in diversi momenti...¹⁶”.

In questa epistemologia della complessità, il progetto della neurofenomenologia risulta fortemente innovativo, con il suo approccio metodologico per vincoli reciproci; approccio che ha come caratteristica l'attenzione alla dinamica che si stabilisce tra un evento neurobiologico e un evento della sfera di coscienza¹⁷. Cosa si intende per questo metodo dei vincoli reciproci?

3.2 I rapporti tra buddismo e neurofenomenologia

Innanzitutto, è bene sottolineare che per la neurofenomenologia lo studio di un fenomeno mentale non è lo studio di un evento isolato, ma lo studio di un soggetto che fa esperienza in prima persona in un contesto determinato (ricordiamo che stiamo parlando di scienza cognitiva incarnata o situata), in cui mente e mondo sono realtà che agiscono in maniera interrelata. Questa pratica trae la propria ispirazione dalle tradizioni orientali, specialmente dalla filosofia buddista, in quanto per il buddismo la sostanza del mondo e della mente umana è formata, come sappiamo, da aggregati illusori (gli *skandha*).

È precisamente il Dalai Lama¹⁸ colui che, dialogando con degli scienziati nel libro *Ponti sottili*, parla del rapporto tra la pratica meditativa e l'illusione percettiva, differenziando due forme d'il-

¹⁶ Cfr. AA.VV., *Neurofenomenologia*, op. cit., p. 13.

¹⁷ *Ibidem*, p. 33.

¹⁸ Nel dicembre del 2007, il Dalai Lama è stato in visita a Milano dove ha tenuto tre giorni di insegnamento buddista a una platea di diecimila persone; insegnamento che si è concluso con una conferenza sulla pace stracolma di gente. Ecco quindi un insegnamento spirituale, il buddismo tantrico tibetano, ritenuto una volta esotico e nell'attualità diventato un fenomeno di consumo di massa.

lusione, una casuale o contingente, l'altra fondamentale¹⁹. Per esempio, i diversi colori del vetro influenzano la vista, e sono illusioni contingenti, le cui cause sono interne all'oggetto, interne agli organi sensoriali e alla coscienza che riceve in modo immediato la cognizione. Se qualcuno è adirato, vedrà tutto il mondo colorato di rosso, perciò sarà preda di un'illusione la cui causa risiede nello stato di coscienza precedente, sottoposta all'influenza della collera. Ci sono poi altri livelli d'illusione più sottili che si connettono ai condizionamenti a cui si è sottoposti nella società. I buddisti sottolineano molto la ricerca della Verità, cioè della Realtà ultima, e sostengono che non è possibile fare affidamento in modo sostanziale sulla nostra percezione del reale perché esiste una forte disparità fra il modo in cui le cose ci appaiono e il modo in cui esse esistono. Dato che non ci si può fidare dalle apparenze, si debbono adoperare degli strumenti logici, perciò si suddividono le diverse categorie di fenomeni. Esplorando un oggetto, ad esempio un elettrone, per arrivare alla conclusione deduttiva della sua esistenza, si utilizzano come metodo diversi strumenti logici, la deduzione di una conseguenza, poi il sillogismo, infine il ragionamento conclusivo. Ma, come ben dice Varela a proposito del metodo analitico, esistono esempi di tutti i tipi che mostrano come la logica apparentemente più chiara e impeccabile, può condurre ad una soluzione che domani può cambiare completamente. Le nostre convinzioni sono soltanto quello, cioè le nostre convinzioni.

Per il Dalai Lama esiste perciò una distinzione fra qualcosa che esiste e qualcosa che esiste per natura propria, indipendentemente dai fattori influenti. Per esempio, quando la scienza occidentale parla di esperienza diretta, si riferisce alla esperienza sensoriale, mentre nel buddismo l'aspetto sensoriale dell'esperienza è del tutto marginale; i buddisti parlano di un ordine percettivo diverso che ha quattro livelli: sensoriale, mentale, contemplativo, e l'appercezione o autocognizione. È facile identificare la percezione sensoriale; invece, anche fra gli studiosi tibetani, ci sono

¹⁹ Dalai Lama, *Ponti sottili*, *op. cit.*, pp. 58-59.

molti punti di vista diversi sulla percezione mentale diretta. Essi sostengono che fino a quando non si percepisce la natura ultima dei fenomeni in modo diretto, cioè fino a quando non si raggiunge il sentiero della visione, non si è in grado di vincere i propri dubbi, perchè non si ha la percezione diretta della verità ultima sostanziale che loro chiamano *shunyata* o vacuità. Dal loro punto di vista, quindi, si potrebbe dire che il fenomeno esotico è una rappresentazione mentale non capita e perciò categorizzata in modo diverso rispetto ad una percezione comune e banale.

Per il Buddismo, disciplina vivente con centinaia d'anni di pratica meditativa attiva e rigorosa, con base fenomenologica, arrivare al livello della vacuità non è una impresa così ardua come per gli occidentali, fortemente distratti dal tipo di vita che conducono. Per questo motivo, quando Varela conia il termine "enazione" cerca di mediare tra le due prospettive, perchè aggiunge all'impostazione orientale, altri aspetti complementari che appartengono alla rigerosità delle scienze secondo il protocollo di Occidente. E così mentre in Oriente il vincolo reciproco è tra un discepolo e il suo maestro, nella prospettiva dell'Occidente scientifico l'approccio si modifica, e la complementarità ed interconnessione costruttiva tra due prospettive interdipendenti porta il concetto di misticismo e di coscienza a un nuovo livello di comprensione, aggiungendo la terza posizione.

Per quel che riguarda il metodo utilizzato, si può dire che il ruolo della prima persona non è difficile da capire, perchè in Occidente sono numerose le persone che hanno già una certa dimestichezza con la pratica meditativa (ascolto del corpo e del respiro, sospensione dei meccanismi di pensiero abituali e ri-direzione dell'attenzione, non sugli oggetti mentali ma sugli stessi atti cognitivi, con l'intenzione di arrivare ad uno stato ricettivo di apertura silenziosa o visione penetrante *-vipassana-* e magari, con un po' di fortuna, all'intuizione diretta dell'essenza o stato di trascendenza). Probabilmente risulta più difficoltoso capire il ruolo della seconda persona, per chi non ha esperienza di un percorso professionale tipo *coach* o *counselor*. La terza posizione, anche se comprensibile razionalmente, può essere solo utiliz-

zata in ambito scientifico, per via della tecnologia che si rende necessaria per misurare i minimi movimenti mentali²⁰.

Il problema di una simile pratica diventa, in Occidente, come tradurre il resoconto descrittivo dei vissuti di coscienza in prima persona con gli standard esplicativi del cognitivismo, basati sulla condivisione di modelli oggettivi e universalmente verificabili. La risposta si trova nel principio dei vincoli reciproci che “definiscono un principio di interazione e d’interferenza minimale (ma sostanziale) tra il piano naturalistico delle osservazioni in terza persona e il piano fenomenologico delle descrizioni in prima persona”²¹.

In questa co-determinazione consistono i passaggi generativi che si ripercuotono tanto negli aspetti vissuti in prima persona quanto negli aspetti biologici. Varela specifica che non si tratta soltanto di determinare gli aspetti isomorfi tra eventi fisiologici e fenomenici e nemmeno di costruire ponti tra percetti e reti neurali: “il metodo per vincoli reciproci raggiunge il suo massimo grado di compimento solo quando riesce a stabilire relazioni vincolanti di emergenza sancite da dispositivi generativi descrivibili preferibilmente in termini quantitativi”²², anche se forse non è necessario arrivare a questo estremo di rigore matematico.

Cioè, in parole povere, si tratta di vivere in prima persona il vissuto meditativo, di essere in grado, in un secondo momento, di descriverlo o raccontarlo ad una seconda persona in modo dettagliato e preciso, in modo che ci sia una condivisione empatica del vissuto di coscienza da parte dell’altro che generi un significato intersoggettivo, e il resoconto dell’esperienza globale s’inserisce in una cornice in terza persona adeguata agli usi scientifici,

²⁰ La risonanza magnetica permette di realizzare osservazioni molto dettagliate del cervello, in tutta la gamma degli stati mentali che il soggetto sperimenta in quel momento. Il problema risiede non tanto nel possedere strumenti di misura di grande precisione ma piuttosto nel trovare dei soggetti-osservatori capaci non soltanto di produrre degli stati mentali specifici e di ricrearli più volte, ma anche di fornire resoconti accurati ed oggettivi dei loro stati mentali.

²¹ *Ibidem*, p. 31.

²² *Ibidem*, p. 33.

cioè *case studies* a livello quantitativo, con analisi matematiche a partire da strumenti adeguati, *brain images*, utilizzo della risonanza magnetica funzionale per studi specifici e molto precisi dei movimenti del cervello durante il processo meditativo, ecc. Perciò in questo processo sistemico intervengono tre punti di vista, la prima, la seconda e la terza posizione percettiva, e abbiamo quindi tre descrizioni con vissuti e prospettive diverse di un unico evento. Il risultato è un'interrelazione stratificata e generativa, poiché dalla pluralità del vissuto scaturiscono proprietà emergenti che non possono essere previste con anticipo rispetto ai tempi dell'esperienza analizzata.

3.3 *La funzione dei neuroni mirror nella neurofenomenologia*

Un ruolo importante in questa esperienza spetta ai neuroni mirror o specchio, senza i quali il vissuto empatico della seconda persona non sarebbe possibile. I neuroni mirror sono diventati ultimamente occasione di numerosi incontri e dibattiti con ulteriori pubblicazioni perché più si studiano, più si realizza la funzione basilare che essi hanno avuto lungo i secoli, nell'apprendimento e nella crescita della conoscenza, persino nella nascita del linguaggio. I neuroni mirror sono alla base del modello simulativo della teoria della mente, la quale postula che quando un bambino vede fare determinate azioni ad un adulto, tende ad attribuirle il significato uguale a quello che egli darebbe all'azione se la realizzasse lui stesso, cioè il bambino s'identifica con l'altro e tende a comprendere il comportamento altrui come se quel comportamento lo avesse fatto lui stesso in prima persona. Sono precisamente i neuroni mirror quelli che danno fondamento a questa teoria. Vengono chiamati "mirror" (o specchio) perché costituiscono un sistema che compara le azioni esterne fatte da altri con il proprio repertorio interiore di azioni, e si attivano sia quando si fa qualcosa in prima persona sia quando si osserva la stessa azione compiuta da qualcun altro. Presentano quindi

un doppio aspetto, esecutivo e rappresentazionale; il primo ci permette di entrare in rapporto con il mondo, il secondo ci fornisce una semantica degli oggetti e delle azioni.

I neuroni specchio svolgono un ruolo fondamentale nell'apprendimento perché, se l'osservazione di un'azione implica la simulazione della stessa attraverso l'attivazione dei suddetti neuroni, la comprensione degli stati mentali altrui si basa nella possibilità di stabilire un'equivalenza motoria tra l'azione altrui e la propria, nel principio di somiglianza esistente tra gli altri e se stessi. Lo stesso avviene con le emozioni e le sensazioni: l'altro è percepito come un noi attraverso la relazione di somiglianza e le sue reazioni attivano nell'osservatore gli stessi neuroni, come se l'emozione provata dall'altro fosse sua. Per esempio, una sensazione di dispiacere attiva la stessa regione dell'insula, nel cervello, tanto quando il dispiacere è proprio quanto che se l'osserviamo nel volto di un interlocutore²³. Quindi la comprensione in prima persona delle emozioni altrui che i neuroni mirror rendono possibile, è il pre-requisito necessario per il comportamento empatico, tenendo presente che, in ogni modo, la compassione non è automatica perché dipende anche da altri fattori (se la persona ci risulta simpatica, se abbiamo intenzione di condividere la sua situazione emotiva, ecc.). Perciò, considerando che comprendere il significato di un'azione equivale a simularla²⁴ internamente, ogni attività imitativa aumenta la comprensione del funzionamento mentale di sé stesso e degli altri in base ad un sistema di analogie sé-altri. Come ben dice Anolli, nel suo libro *La mente multiculturale*: "Non si tratta di imparare da altri adulti (esperti) ma con e attraverso essi, poiché la condivisione dell'attenzione, l'imitazione e la comprensione degli altri come soggetti intenzionali conducono a quella condizione simbolica che è la caratteristica distintiva della specie umana"²⁵.

²³ Cfr. Rizzolati, G. e C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano: R. Cortina 2006, pp. 170-172.

²⁴ In questo caso, 'simulazione' s'intende non come inganno bensì nel suo senso etimologico, dal lat. *similis*, somigliante.

²⁵ Anolli, L., *La mente multiculturale*, Bari: Laterza 2006, pp. 71-72.

Tenendo presente che l'empatia è l'elemento operativo che rende possibile il rapporto d'interscambiabilità, cioè il tentativo di trasferire il vissuto in prima persona ad una seconda persona, risulta evidente l'importanza dei neuroni specchio come pre-requisito del rapporto empatico, in questo particolare approccio. Certo, è molto importante avere in questi casi un *coach* o tutor addestrato sia al lavoro su di sé che a fare da mediatore empatico, cioè ad assumere una prospettiva in seconda persona, per poter agire il passaggio transferale dal vissuto soggettivo all'oggettività verificabile (per il tutor, è anche importante sapere porre le domande giuste su particolari invarianti e sull'osservazione del comportamento per poter avere una lettura condivisa precisa, e anche ripulita il più possibile da interpretazioni). L'esperienza descritta si traduce a posteriori in modelli e strutture, e così si fissano gli elementi invarianti che fungono da tracce per ripercorrere l'esperienza. È senza dubbio un lavoro che richiede un addestramento cognitivo sul processo meditativo e sulla seconda persona per poter indagare sulla struttura dell'esperienza.

4. Conclusioni

Arriviamo quindi alle conclusioni. L'approccio fenomenologico punta, come l'approccio psico-spirituale, alla crescita della consapevolezza. La scienza mira, invece, alla verifica oggettiva, pubblica e quantitativa degli eventi analizzati. Ora, considerando che la tradizione permette di conservare la memoria storica degli eventi e il rinnovamento propone invece nuove prospettive e collegamenti per arricchire il vecchio; mi pare, a questo proposito, che l'approccio della neurofenomenologia sia importante e pertinente perché è un tentativo di integrare domini sinora tenuti strettamente separati: l'esperienza contemplativa, con i suoi componenti innovativi e, perché no, anche 'esotici'; l'esperienza fenomenologica e, infine, quella scientifica.

È vero che ci sono parecchi ostacoli da risolvere; il principale, a mio avviso, è il passaggio da una esperienza di trascendenza al

livello linguistico e dialogico dove si rende necessario raccontare il vissuto meditativo. È altrettanto vero che la memoria può anche modificare l'esperienza originale facendola rivivere in modo diverso. In ogni modo, il passato, come ricordo, è sempre una esperienza presente e ogni esperienza umana, per quanto 'mistica', è un'esperienza corporea ed è importante registrare il vissuto a tutti i livelli del sistema uomo. Dice un proverbio spagnolo: "Obras son amores y no buenas razones" (trad. it.: "Opere sono amori e non buone ragioni"). Mi pare che dietro alla pratica complessa del metodo neurofenomenologico, che integra l'approccio occidentale a quello orientale, e la metodologia scientifica alla consapevolezza meditativa, ci sia una bella carica di entusiasmo verso dimensioni mistiche che, sotto un certo profilo, possono ritenersi esotiche perché estranee all'esperienza quotidiana del vivere; e quando un'idea possiede una carica di verità, prima o poi prende corpo nella vita degli uomini. Dice sempre Panikkar: "Sta scritto che il criterio della verità è ciò che ci rende liberi – e la libertà si manifesta nell'azione"²⁶. Perciò ben venga un modo diverso e pluriprospectivo di sperimentare e di trasmettere il momento contemplativo, che diventa ogni volta un nuovo cammino e che sicuramente porterà delle trasformazioni a livello sia individuale che collettivo. Tra l'altro, il fatto che ci si avvii ad una prima integrazione di aree così lontane, è il sintomo dell'inizio di un nuovo modo di percepire la profonda unicità dell'universo.

Finisco con un pensiero di Krishnamurti che conferma le riflessioni già espresse prima, nelle pagine dell'*Introduzione*: oggi, più che parlare di cambiamento dell'esotico, sarebbe più appropriato parlare di come recuperare la capacità di stupirsi davanti a quel quid di 'nuovo' e di meraviglioso che si racchiude nella quotidianità del vivere, ma che solo uno sguardo diverso, libero da filtri cognitivi ed emotivi, può arrivare a scoprire:

La verità è sempre nuova; è vedere lo stesso sorriso e scoprire che è nuovo; vedere la stessa persona e scoprire che è nuova; vedere nuovi gli alberi che si muovono al vento, trovare la vita di nuovo ad ogni momento [...]. Quando

²⁶ *Op. cit.*, p. 138.

la mente è libera da tutte le sue proiezioni, c'è uno stato di quiete dove finiscono tutti i problemi ed esiste soltanto l'eternità²⁷.

²⁷ La trad. è mia. La citazione è tratta da un'epigrafe, per cui non è stato possibile trovare la fonte bibliografica.

Bibliografia essenziale

- Anolli, L. (2006), *La mente multiculturale*, Bari: Laterza, 2006.
- Cappuccio, M. (2006), *Neurofenomenologia*, Milano: Mondadori, 2006.
- D'Amato, G. (1987), *L'alfabeto sacro di Adamo. Aum*, Genova: Fratelli Melita, ed.
- Dalai Lama (1992), *Ponti sottili* trad. it., Vicenza: ed. Neri Pozza, 2003.
- Donà, M. (2007), *Magia e filosofia*, Milano: Bompiani.
- Goytisolo, J. (1997), *El universo imaginario*, Madrid: Espasa Calpe.
- Maturana, H. e Varela F., (1984), *L'albero della conoscenza*, trad. it., Milano: Garzanti, 1995.
- Narlikar, J.V. (1999), *Le sette meraviglie del cosmo* trad. it., Roma: Le Scienze, 2006.
- O'Gorman, E., (1977) *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mondo y el sentido de su devenir*, México: F.C.E.
- Panikkar, R. (2004), *L'esperienza della vita. La mistica* trad. it., Milano: Jaca Book, 2005.
- Rizzolati, G. e Sinigaglia C., (2006), *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano: R. Cortina, 2006.
- Todorov, T. (1982), *La conquista dell'America*, trad. it., Torino: Einaudi, 1992.

Gianna Angelini

Immaginario esotico tra ricerca della diversità e sua rappresentazione. Il caso della pubblicità

*Il futuro non abita in un solo sogno
ma in una moltitudine di sogni.*

Pier Paolo Pasolini

Introduzione

Nell'affrontare la tematica proposta, che mi spingeva a cercare i modi di produzione/trasformazione dell'immaginario esotico avendo come riferimento il mondo pubblicitario nella sua manifestazione visiva statica, ho cercato di assumere un punto di vista che tenesse conto dello spirito con cui una tale relazione potesse essere stata posta come significativa.

Tenendo conto, quindi, dell'obiettivo comune a tutti i contributi del volume, ho deciso di delineare il mio particolare approfondimento agendo contemporaneamente su due livelli di interazione dei fenomeni:

- *un livello generico/esterno*: attraverso una lettura generale del fenomeno pubblicitario limitatamente alla sua manifestazione esotica;
- *un livello interno più specifico*: attraverso l'analisi di un *corpus* testuale determinato, privilegiandone una lettura di stampo semiotico.

Per ottemperare a tale scelta lavorativa, ho operato seguendo un percorso preciso.

In prima istanza ho provveduto ad effettuare una indagine di tipo generalizzato, mirata alla costruzione di ipotesi riguardanti le relazioni esistenti tra i due fenomeni (esotico e pubblicità) in esame. Le riviste sfogliate per l'elaborazione di un pensiero più specifico sono state di tipo diverso e con un diverso target di riferimento¹. Tale primo approccio al problema ha permesso l'insorgere di un quadro prospettico e anche di studio, particolarmente interessante, nonostante la forma ipotetica. Parlerò di questo nella prima parte dell'articolo. In un secondo momento è stato ritenuto necessario verificare, o parzialmente motivare (in senso eventualmente positivo o negativo) le considerazioni iniziali in base all'analisi di un corpus testuale preciso. Mi occuperò di esporre questi risultati nella seconda parte dell'articolo.

Esotico e pubblicità: tra pubblicità esotica e esotismo pubblicitario

La prima idea su cui credo sia bene porre l'accento per motivare nel modo giusto un articolo siffatto, risiede nello spiegare, seppur brevemente, il motivo per cui il punto di vista dell'analisi pubblicitaria possa dirsi determinante, e/o parzialmente fondante, nell'indagine sui mutamenti formali dei fenomeni comunicativi in senso lato.

Ebbene, se dire che il punto di vista pubblicitario per l'esposizione di mutamenti percettivi di concetti legati alla sensibilità comune, e pertanto al mondo dello stereotipo in senso lato,

¹ Il periodo preso in considerazione per una prima visione delle immagini pubblicitarie di connotazione esotica è stato quello comprendente i mesi di settembre – dicembre 2007; le riviste (settimanali e mensili) prese in considerazione (in ordine alfabetico) sono state: A-Anna, Airone, Casa viva, Cose di Casa, Corriere della Sera Magazin, Cosmopolitan, D-La Repubblica delle donne, Diva & Donna, Donna Moderna, Espresso, Focus, Glamour, Grazia, Il Venerdì della Repubblica, Io Donna, Jack, Mente e Cervello, Mary Clair, Newton, Panorama, Quattro Ruote, Scienze, Vanity Fair, Velvet, Vogue, XL.

pare per certi versi eccessivo, di certo non si può negare che esso rappresenti un punto di osservazione per gli stessi, quanto meno privilegiato. Tale affermazione si motiva da sé, ragionando attorno al ruolo del fenomeno pubblicitario in epoca contemporanea², scrutando nelle implicazioni che esso ha nel ricevere/produrre stereotipi di tipo culturale e confrontando queste con concetti, quale quello dell'esotismo così come oggi recepito, oggetto, secondo la nostra opinione, di continua stereotipizzazione.

Parlando in termini generali, la motivazione risiede nei modi di inquadramento culturale dei fenomeni, in quanto, nello studio dell'interazione fra gli stereotipi quotidiani e la loro rappresentazione, non si può prescindere dalla consapevolezza che essi rappresentino costruzioni semiotiche della realtà e che interagiscono all'interno di un più complesso immaginario collettivo con il quale costantemente siamo chiamati a dialogare. In particolare, la costruzione di stereotipi è una strategia cognitiva della percezione sociale, che ci permette di elaborare complessi segmenti della realtà. In quanto tali, nell'ambito del processo comunicativo, la pubblicità, per sua natura, non solo vi si appoggia, ma (per la sua prerogativa di arrivare al pubblico nel modo più veloce possibile) li accentua e li stabilisce allo stesso tempo, costruendo prototipi che restituiscono combinazioni di caratteristiche stereotipate in modo molto più preciso e compresso di come fanno gli uomini reali nella vita reale.

In questo senso, anche limitandoci ad un discorso superficiale sul fenomeno, dunque attenendoci ad analizzare il livello discorsivo nel quale esso si inserisce, possiamo ben dire che la pubblicità, sulla scia di considerazioni di carattere socio-semiotico³, inscenando stereotipi, li crea essa stessa. E si tratta, nella maggioranza dei casi, di stereotipi che non hanno origine nel mondo pubbli-

² Per approfondimenti sulla natura e le caratteristiche della pubblicità in epoca contemporanea cfr. Bassat, Livraghi (2005); Brancati (2002); Falabrino (2007); Ferraresi (2007); Finocchi (2006); Volli (2004).

³ Per approfondimenti relativi all'approccio socio semiotico, cfr., tra gli altri, Ferraro (1998), Landowski (1989; 2004), Marrone (2001), Pozzato (2001), Semprini (2003).

citario stesso, ma in quello letterario, cinematografico, o scientifico, come accade quando lo stereotipo si tinge di tinte esotiche. Perché la società si specchia nei discorsi che la raccontano, e solo (ri)specchiandosi in essa, si modifica.

Scrivo a tal proposito Dagostino (2006: 162):

Riconoscere l'uso di stereotipi sociali e culturali all'interno della comunicazione pubblicitaria, e soprattutto evidenziare come essa stessa sia in fondo stereotipata, nella sua strutturazione, nei suoi contenuti, e modalità d'espressione, comporta il dovere accettare che ormai la pubblicità non è semplice messaggio visivo. *Si tratta di un vero e proprio testo culturale, così intriso di simbolismo sociale, da essere una forma di narrazione visiva del mondo*, imprescindibile per la sua interpretazione da un'analisi tanto sincronica che diacronica e che vive in primis, non solo elaborandole in immagini, *le contraddizioni sociali*⁴.

La pubblicità, dunque, vive e contribuisce a far vivere, e non solo rappresenta, le contraddizioni sociali in cui siamo immersi. Al pari di altri discorsi sociali, anch'essa, riflettendo precisi modelli individuali e collettivi, si trova a modificarli, ma, per le sue caratteristiche peculiari di velocità di ricezione e trasmissione, assume una posizione diversa, in un certo senso privilegiata, rispetto ad essi.

Negli anni '90 del secolo scorso, in relazione al problema del ruolo della pubblicità all'interno dei discorsi societari, si parlava di 'connessionismo', intendendo con tale termine "una crescente interrelazione con gli altri media e con le altre strutture di comunicazioni attive nella società" (Codeluppi, in Semprini 1996:69). Tale espressione stava ad indicare una crescente influenza del linguaggio della comunicazione pubblicitaria all'interno della più generale comunicazione mediatica; un aspetto che non va trascurato nello studio delle modificazioni stesse del suo linguaggio interno.

Scrivo a tal proposito Codeluppi (in Semprini, 1996: 69-70):

La pubblicità incrementa la sua potenza, infatti, invadendo una sempre maggior quantità di territorio mediatico: tutti gli spazi dello schermo televi-

⁴ Corsivo mio.

sivo e tutti gli spazi nei mass media tradizionali e nei nuovi media che non le son ancora stati riservati. Ma, soprattutto, tende a stabilire con l'intero universo delle comunicazioni livelli sempre più elevati di citazione reciproca. E cerca di far divenire il linguaggio che la caratterizza quello dell'intero sistema mediatico, il quale, proprio come la pubblicità, viene pertanto ad essere sempre più dominato da forme espressive basate su frammenti di discorso, ritmi accelerati, emozioni intense e messaggi articolati secondo una struttura che non segue una logica razionale e di tipo sequenziale. La nuova fase "connessionista" fa certamente perdere di riconoscibilità alla pubblicità, perché questa tende a mescolarsi con il flusso dei messaggi nel quale si trova inserita, anche se è spesso proprio la sua apparente inefficacia a permetterle di comunicare più facilmente, senza incontrare grandi resistenze da parte degli individui.

E queste considerazioni sono tanto più rilevanti, quanto più facciamo nostre le valutazioni emerse nell'ambito di scienze sociali quali l'antropologia, la sociologia e l'economia, secondo cui vivremo in un'epoca caratterizzata dalla 'colonizzazione' da parte della pubblicità dello stesso 'immaginario collettivo'; un'epoca che più delle altre ha bisogno del recupero della sfera dell'immaginazione ed in cui essa stessa rappresenta un agente sociale di importanza cruciale per l'evoluzione del nostro stesso pensiero⁵. Un discorso che appare assumere un emblematico interesse se, ad essere osservata, è, all'interno dei suoi possibili bersagli, la modalità di trattamento dell'esotico in relazione al sentire attuale.

In linea e conseguentemente ad una concezione romantica del concetto, infatti, il termine 'esotico' designa, sempre di più, non tanto il desiderio di entrare fisicamente in contatto con ciò che ci è naturalmente forestiero, quanto piuttosto un complesso di emozioni provocate dal contatto, reale o fittizio, con taluni paesi

⁵ Immaginario e immaginazione, lungi dall'essere sinonimi, rappresentano due forze contrapposte: passiva la prima, attiva la seconda. L'immaginario appare "colonizzabile" in quanto aperto ai simboli imposti dall'esterno. L'immaginazione produce, invece, i simboli interiori che rispecchiano gli archetipi ineffabili del destino umano e sono le chiavi interpretative dei valori condivisi. Non c'è pensiero se l'immaginazione è spenta e si vive dei soli simboli dell'immaginario collettivo. Per approfondimenti, cfr. Appadurai (1996); Latouche (2006).

stranieri. A partire dal romanticismo, si forma nella mente degli Europei l'immagine di un mondo dalla vita intensa e voluttuosa, tanto da diventare una ossessione esistenziale insita nella mani del viaggiatore moderno. Esotista diventa non tanto colui che, attratto da un paese straniero, si trova del tutto appagato dal trasferimento in esso, ma colui che idoleggia la visione fantastica di una terra lontana. Idoleggia l'altro per proiettare se stesso in una dimensione intimistica diversa. E il concetto di alterità non appartiene, certo, al solo immaginario esotico⁶.

Dunque, se in un certo senso, il punto di partenza dell'esperienza esotica è identico a quello di ogni percezione, e cioè l'identificazione dell'oggetto, in seguito, è necessario bloccare l'abituale processo di assimilazione (dell'altro) e di adattamento (di sé) e mantenere questo oggetto come differente dal soggetto, preservando la preziosa alterità dell'altro. A tal proposito, pare evidente che una condizione indispensabile all'esperienza esotica sia quella di possedere una forte e solida individualità. Come scrive Todo-rov (1992): "Il soggetto aderisce e si confonde, per un momento, con una delle parti dell'oggetto e il diverso esplode tra lui e l'altra parte. Altrimenti non c'è esotismo". I due movimenti, ciò è essenziale, sono indispensabili: senza identificazione si ignora l'altro; senza l'esplosione della differenza si perde se stessi.

Ecco dunque perché risulta decisivo non trascurare il linguaggio pubblicitario per comprendere tale fenomeno, che appare

⁶ "L'Altro, l'Altrove, l'Alterità sono ambiti così consueti della vita quotidiana e fanno oramai a tal punto parte del vocabolario culturale e politico della contemporaneità che ci appartiene e alla quale apparteniamo che spesso ci è difficile, talvolta impossibile, penetrare nella giungla di segni e simboli in cui siamo costantemente precipitati e avvolti, anche a nostra insaputa. È disperante, a volte, non riuscire a districarsi fra i molti e mutevoli tentacoli che ci stupiscono apparendo, nascondendosi e riapparrendo irricognoscibili fra alberi e cespugli nel folto della fitta vegetazione semantica, ammiccante con le sue stimolanti distrazioni e splendide novità, densa di invidie. È qui, in questa straordinaria giungla, minacciosa e allo stesso tempo vitale, che vengono senza tregua messa alla prova, attaccate e decostruite e, infine, risignificate ma già immediatamente sottoposte a nuova discussione quelle che appaiono come diversità rispetto a identità acquisite nell'esperienza del pensiero occidentale, come differenze tutte da esplorare non per appropriarsene bensì per conoscere noi stessi e gli altri" (Di Michele et al., 2002: 17-18).

impastato, plasmato per mezzo degli stessi ingredienti. La pubblicità è un oggetto comunicativo realizzato per rispondere contemporaneamente a scopi diversi (i primi in ordine di importanza, sicuramente di carattere commerciale) e il suo funzionamento è strettamente connesso alla modalità di partecipazione e identificazione che il pubblico riesce a riporvi. Ciò che rappresenta e chiede di essere condiviso è un ideale, un immaginario simbolico che però esplode (se vuole essere veramente efficace) nella sua differenza, per renderci ad essa vulnerabili. Esposti.

Tale costrutto simbolico viene creato attraverso il veicolo delle merci che sempre di più, in epoca attuale, rimangono bloccate nel loro ruolo. Già Benjamin riferendosi alle Grandi Esposizioni Universali di metà Ottocento, aveva avvertito della trasfigurazione della merce (in generale) in fantasmagoria. La classe operaia ne veniva sedotta, secondo lo studioso, in quanto essa trascinava, penetrandole, le loro coscienze nei regni della fantasmagoria. Oggi, con l'avvento di tecnologie comunicative di tipo interattivo, il discorso si accentua e si carica di connotazioni più forti. E studiare tutto ciò che contorna la vita della merce diventa fondante per comprendere i nostri stessi desideri, le nostre fantasie. Scrive a tal proposito Canevacci (2001: 25-26):

Le dimensioni visuali delle merci non si circoscrivono solo nella stilizzazione che assumono prima di entrare nella corsa del mercato. [...] Le merci da tempo non sono più mute (e forse non lo sono mai state del tutto), ma parlano in modo sempre più logorroico col loro *stile*, con lo stile in esso incorporato, che viene decodificato nel momento del consumo in modo fortemente polisemico e attivo dal consumatore *glocal*. [...] In questa impostazione basata sull'economia culturale [...] si rimescolano e intrecciano, con fili-patchwork e periferiche vie cavo, produzione e cultura [...]. E allora una merce visuale è nello stesso tempo una pubblicità, un intermediario culturale, una soap-opera, un video-clip, la curva-sud. Quindi, le dimensioni visuali delle merci sono sia quelle emanate dalle forme estetizzate e stilizzate delle merci (*design*, *packaging*), cioè iscritte nel loro corpo dall'ideazione alla produzione; sia quelle comunicate dalla circolazione (pubblicità), dallo scambio (una carta di credito) e, ovviamente, dal consumo (la merce nel suo regno: lo *shopping center*). Tutti questi livelli sono iscritti nei flussi simbolicamente e valorialmente produttivi che stanno avendo accelerazioni imprevedibili col perfezionamento del nuovo livello comunicativo imposto dalle tecnologie interattive nei postmedia (computer, modem, cd.rom, realtà virtuale).

È avendo presente queste idee che ho affrontato l'analisi dell'esotismo in pubblicità, e tenendo fermi questi principi che ho cercato di chiarire i suoi portati. Principi e idee secondo cui il modo in cui carichiamo valorialmente la merce (e il ruolo della pubblicità in questo processo è particolarmente evidente) condiziona flussi di pensieri oltre che flussi di cose, trasforma percezioni con criteri propri e spesso contingenti⁷.

Esotico e pubblicità: un primo sguardo d'insieme

Come accennato nella parte introduttiva di questo articolo, l'analisi dettagliata di un *corpus* specifico è stata condotta in seguito alla visione di un *corpus* eterogeneo di riviste (cfr. *infra* nota 1). La motivazione basilare che ha dettato una tale decisione è stata quella di non voler stabilire in partenza i criteri di approfondimento analitico del corpus principale e questo ci è sembrato possibile solo dopo esserci formati una idea di base sulle modalità di sfruttamento del fenomeno in generale. Prima, dunque, di stabilire i criteri stretti su cui concentrarci per l'analisi testuale, sono state visionate una serie di riviste dai contenuti, target, tipi di diffusione, tiratura, fortemente differenziati. In seguito alla prima visione del corpus eterogeneo, sono emersi degli elementi ricorrenti (gli unici sui quali poi ho scelto di focalizzare la mia attenzione) a nostro avviso particolarmente significativi⁸.

Innanzitutto, il ricorso ad una accezione fortemente stereotipata del concetto di esotico: donne (per lo più) selvagge in contesti incontaminati, vita in simbiosi con animali selvatici, cannibalismo e primitivismo in ogni loro connotazione. Tale utilizzo è risultato predominante per la promozione di abiti e/o accessori femminili e di merce legata al tema del viaggio (cfr. ad es. Fig. 1; Fig. 2; Fig. 3).

⁷ Cfr. Baudrillard (1987; 1997).

⁸ Dall'indagine e, dunque, dai risultati esposti qui, ed in seguito, sono state intenzionalmente escluse tutte le pubblicità legate all'esotismo per via diretta: promozione turistica, pertanto, e pubblicità sociale con sfondo etnico-multiculturale.



Fig. 1. Vivien Westwood.



Fig. 2. Rex.

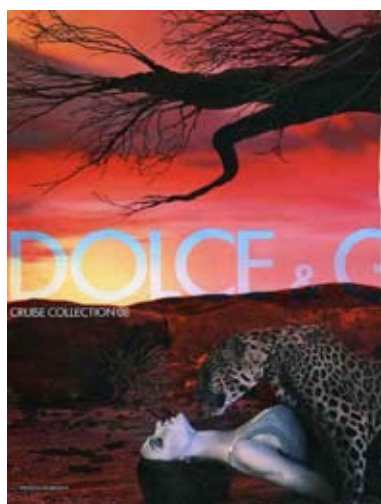


Fig. 3. Dolce & Gabbana.



In secondo luogo, è emerso con altrettanta evidenza un forte legame del concetto di esotico, con l'elemento del corpo, e della corporalità. Ogni pubblicità con riferimenti di tipo esotico, anche solo nella parte verbale, è risultata corredata da una parte visiva in cui fosse presente una figura umana, intera o in dettaglio. Tale evidenza, non supportata sempre da necessità di prodotto, ha stimolato un certo interesse e mi ha spinto ad interrogarmi meglio in seguito. La figura umana scelta per la rappresentazione si è rivelata essere, nella stragrande maggioranza dei casi, di genere femminile (cfr. Fig. 5; Fig. 6; Fig. 7; etc.).



Fig. 4. Ipanema.



Fig. 5. Shiseido.



Fig. 6. Guess.

Il terzo elemento da notare, è legato all'uso del testo verbale, che non manca di sottolineare, quando non si limita alla denotazione della marca del prodotto, il carattere fortemente individualista di concepire il fascino esotico. Headline quali “Paradise yourself” (Fig. 7) o “Ghepard Instinct” (Fig. 8) si accompagnano a bodycopy particolarmente significative in tal senso, a suggerire il carattere fortemente individuale della scoperta cui spinge il fascino esotico. L'azienda Pago, ad esempio, produttrice di succhi di frutta, ci invita ad assaporare i propri prodotti (cfr. Fig. 7) scrivendo: “Scegli un attimo qualunque della tua giornata e decidi di dedicartelo interamente. Poi apri Pago Mango, versa il succo nel bicchiere e lascia che il piacere esotico che solo mango maturo e freschissima maracuja possono darti ti prendano dolcemente. Ora chiudi gli occhi e abbandonati a quel particolarissimo stato di beatitudine che nessun altro succo sa darti. Hai presente il paradiso? Ci sei⁹”. Così come la Whirpool, azienda produttrice di elettrodomestici, cerca di stimolare la donna a scoprire nuovi

⁹ Corsivo mio.

orizzonti nella propria cucina (cfr. Fig. 9), motivando la scelta con le seguenti parole: “In cucina c’è un mondo intero da esplorare. Da oggi, avventurarsi fra i tuoi piatti preferiti diventa semplice come non mai: il nuovo forno Whirlpool con Jet Menu ha tante gustose ricette già programmate, dalle lasagne al pollo arrosto alla torta di mele. È facilissimo da usare: tu selezioni la ricetta che vuoi e lui la cuoce alla perfezione. Anche i grandi arrosti resteranno teneri e succosi, grazie all’esclusiva funzione Maxi Cooking. E per navigare con sicurezza fra un piatto e l’altro, ci sono nuovi strumenti di bordo, degli accessori semplici da usare: la teglia per pizza, la leccarda antiaderente e lo stampo in silicone, che ti assicurano ogni volta piatti da vero chef. Nel nuovo forno Whirlpool tutto è studiato per fare la differenza in cucina: *provarlo sarà una continua, entusiasmante scoperta*¹⁰”.



Fig. 7. Pago.



Fig.8. Ghepard.

¹⁰ Corsivo mio.



Fig. 9. Whirlpool.

Un ulteriore elemento emerso da questa prima visione generale, è stato anche un rilievo molto forte della connotazione erotica del concetto dell'esotico e il suo impiego in riviste quasi esclusivamente lette da un pubblico femminile. La sensualità dei corpi e il loro atteggiamento ammiccante, cioè, sono stati per lo più utilizzati per pubblicizzare prodotti destinati ad essere comprati/utilizzati dalle stesse donne, in riviste ad uso e consumo quasi esclusivamente delle stesse (o per lo meno, solo per esse concepite. Cfr. Allegato – dati Audipress primavera-autunno 2007). Rientrano in questa categoria, ad esempio, l'utilizzo di un'accezione erotica per la pubblicità di abbigliamento e accessori femminili (cfr. ad es. Fig. 10; Fig. 11; Fig. 12).



Fig. 10. Yamamay.



Fig. 11. Parah.



Fig.12. Chiarugi.

Esotico e pubblicità: analisi del corpus

Per verificare/motivare i caratteri ricorrenti individuati in una prima visione di un corpus generalizzato, ho deciso di effettuare una analisi testuale più dettagliata di un corpus definito¹¹. Le riviste prese in considerazione per l'analisi sono state di tipo settimanale e mensile, esclusivamente di target femminile (avendo precedentemente riscontrato la quasi totale assenza di pubblicità dai contorni esotici in riviste di altro tipo), e rispettivamente (in ordine alfabetico): *Amica*, *Cosmopolitan*, *Diva & Divina*, *Donna Moderna*, *Flair*, *Glamour*, *Grazia*, *Psychologies*, *Silhouettes*, *Velvet*, *Viver Sani e Belli*, *Vogue*. Il periodo di monitoraggio è stato comprensivo dei mesi di ottobre/novembre/dicembre 2007 e gennaio 2008. Le pagine pubblicitarie visionate in totale sono state circa 7.500. All'interno di queste, solo lo 0,5 % (circa 40) erano rappresentate da pubblicità dai contorni esotici. Tutte le considerazioni che seguono sono relative, ovviamente, solo a tali testi, visionabili in Appendice.

Volendo offrire delle considerazioni generali sui modi di trattamento della categoria dell'esotico, mi sono concentrata essenzialmente sull'aspetto contenutistico dei testi (sia dal punto di vista del linguaggio visivo che da quello del linguaggio verbale), trascurando l'aspetto espressivo se non in termini di elaborazione di ipotesi di carattere semisimbolico¹² e l'aspetto referenziale, considerato solo nella sua ottica simulacrale¹³.

¹¹ Ad accomunare la scelta dei corpus è il loro essere paradigmatici. Un corpus viene definito, in ambito narratologico, paradigmatico quando è costituito dall'insieme delle varianti di uno stesso racconto, in contrapposizione ad un corpus sintagmatico costituito dall'insieme dei testi di un autore. Cfr. Greimas, Courtés (1979).

¹² Il concetto di linguaggio semisimbolico o "molare" è stato proposto da Greimas e Courtés (1979) con l'obiettivo di precisare la teoria hjelmsleviana relativa ai linguaggi monoplanari o sistemi di simboli. Contrariamente ai puri sistemi di simboli (i linguaggi formali, per esempio), i sistemi semisimbolici sono dei sistemi significanti e sono caratterizzati non dalla conformità fra delle unità del piano dell'espressione e del piano del contenuto, ma dalla correlazione tra categorie che appartengono ai due piani.

¹³ In semiotica, il termine simulacro è utilizzato come quasi sinonimo di modello, a sottolineare il carattere non referenziale delle costruzioni con cui essa cerca di rendere conto dei fenomeni di produzione e di comprensione del senso.

Dei 40 testi pubblicitari selezionati nella visione del corpus, è stata riscontrata la presenza di soli 25 soggetti diversi¹⁴. Avendo rilevato, in essi, tutte le caratteristiche emerse in linea generale (accezione stereotipata del concetto, centralità del corpo e la sua connotazione erotica, sottolineatura della componente intima, individualista) offrirò una ipotesi di lettura semiotica delle stesse, per capire come tale affermazione emerga e come possa trovare eventuale motivazione.

Una prima considerazione comune a tutti i testi è relativa al fatto che, a livello figurativo, essi pongono in essere situazioni prive di referente reale, ma che si appoggiano e, dunque, costruiscono, modelli di realtà che si fondano su un immaginario collettivo dalle caratteristiche fortemente codificate e relative ad un passato quasi ormai remoto. Donne tentatrici dagli istinti tribali e animaleschi, che vivono all'interno di una natura incontaminata e isolata, ammaliatrici e seduttrici, il cui corpo, selvaggio, è marchiato per attirare l'altro sesso. L'effetto di reale che tali mondi sprigionano ci riporta ad una concezione ancestrale del concetto di esotico, lontana, evidentemente, dal suo sentore attuale ed il suo trattamento come categoria di pensiero, in ogni ambito culturale.

Tale constatazione ha rafforzato la vicinanza di vedute con l'opinione dell'antropologo indiano Appadurai, secondo cui vivremmo in un mondo, quello moderno, che appare come un sistema interattivo in senso pressoché inedito. Un mondo, cioè, in cui il passato non è un tema in cui tornare in una semplice politica della memoria, ma è diventato un deposito sincronico di scenari culturali; "una specie di archivio centrale del tempo, cui fare ricorso come meglio si crede, secondo il film che deve essere girato, la scena da ripetere, o gli ostaggi da liberare" (Appadurai, 2001: 49 e ss.). Il passato 'usato' ci offre, nel caso dell'esotico,

¹⁴ Essendo le riviste simili dal punto di vista del target di riferimento e nella impostazione strutturale, era ben prevedibile che ci fossimo potuti imbattere in più casi, della promozione di campagne pubblicitarie identiche. Come è stato per una ventina di casi.

una serie di immagini di semplice decodifica, velocemente fruibili e dal legame semantico immediatamente recepitile.

Eppure la modalità di sfruttamento appare singolare. E qui veniamo ad un altro concetto rilevato come comune a tutti i testi che sono stati analizzati. Il linguaggio verbale (quando esso viene usato in termini non puramente denotativi) da un lato, e il particolare trattamento dell'aspetto eidetico¹⁵ dall'altro, sembrano, infatti, proiettare le categorie evocate in una dimensione diversa dall'ordinario atteso, l'altro da sé, per trasferirle verso una dimensione fortemente soggettiva. La ricerca della diversità, dell'alterità, direttamente caratterizzante l'immaginario esotico, pone come destinatario non un soggetto esterno in senso proprio, ma se stessi, la propria persona. In tal senso, mi è apparsa significativa la ricorrenza della dimensione ammiccante delle figure nei confronti dello stesso target del prodotto pubblicizzato. Se, quindi, da un lato è vero che la figura femminile appare predominante, è anche vero che essa rappresenta, nello stesso tempo, anche la fascia di pubblico che deve essere convinta all'acquisto (di accessori, di abbigliamento, di oggetti per la casa). La ricerca dell'altro da sé si traduce nell'indurre a scoprire il lato oscuro di se stessi, il proprio lato seducente e/o misterioso. L'idea di movimento insita nella gestualità delle figure rappresentate, inneggia alla seduzione contro la staticità del fascino bloccato. La seduzione è un'attività intenzionale, che consiste nel rendere attraente e desiderabile. Essa va risvegliata, paiono dirci queste pubblicità, per valorizzare noi stessi, più che soggetti diversi da noi.

E allora proviamo a rispondere ad un'ultima domanda, inerente il motivo secondo cui i pubblicitari abbiano scelto/scelgano, per trasmettere il messaggio del tipo proposto, di insistere sulla

¹⁵ Come scrive Rocci (1988: 112): "Di fronte all'immagine, l'interpretazione è un momento secondario pur se indispensabile, mentre la sua comprensione non consisterà nel tradurla concettualmente, ma nel coglierla nella sua eideticità, nella sua forma, nel contemplare il suo silente parlare, il cui senso, rifrangendosi nell'indefinita surdeterminazione dell'immagine simbolica, giunge come un'eco dall'abisso della Totalità".

rappresentazione del corpo¹⁶, il terzo elemento comune a tutte le pubblicità prese in esame.

Seguendo le riflessioni di Merleau-Ponty (1965), ragioniamo attorno al significato del corpo, e alla doppiezza del suo essere fenomenico. Mediatore fra la nostra coscienza percettiva e gli oggetti che ci circondano, il corpo è esso stesso un oggetto del mondo, contemporaneamente percepente e percepito. Come oggetto percepito ha una caratteristica peculiare, che corrisponde al fatto di non poter essere visibile totalmente da chi lo incarna che non può mai allontanarsi da esso. Il corpo ci presenta al mondo, e ci permette di interagire con esso, ma, nello stesso tempo, abbiamo di esso una conoscenza parziale totalmente legata alla nostra esperienza (presente e passata). Senza il nostro corpo non potremmo formare la nostra stessa coscienza, perché non potremmo vivere le esperienze che ci rendono riconoscibili in quanto individui, e il corpo senza coscienza non sarebbe altro che un automa.

Nel suo lavoro del 2002, Fontanille elabora una teoria del corpo come produttore di impronte e come figura semiotica. In tal senso egli distingue quattro schemi corporei di riferimento:

- L'involucro dell'Io-pelle, di derivazione psicoanalitica, come barriera e filtro di scambio. Esso è frontiera corporea fra l'Io e l'Altro, svolge una funzione d'iscrizione delle tracce sensoriali e tattili
- L'involucro plurimo e poroso, che mette in comunicazione esterno ed interno
- Il corpo interno, auto percezione del Sé
- La carne, centro di movimenti interni e percezione dell'Io

Schematicamente in Fig. 13:

¹⁶ Sul ruolo del corpo in ambito comunicativo cfr. anche: Galimberti (1983); Juvin (2005); Le Breton (1990).

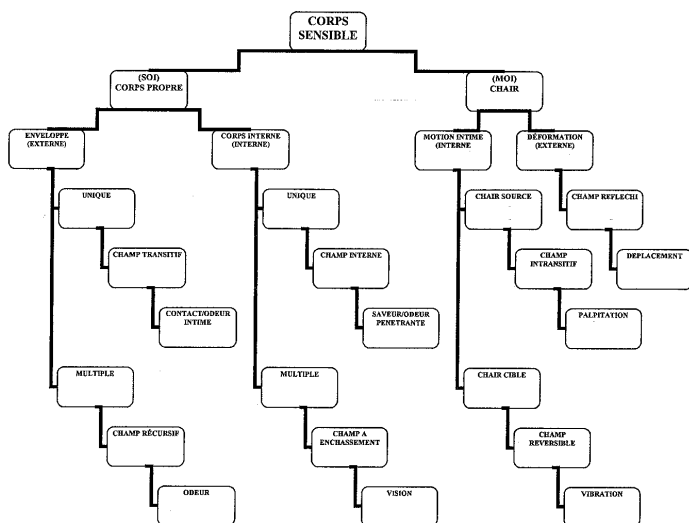


Fig. 13. Schemi corporei, Fontanille (2002: 106)

Le pubblicità analizzate sfruttano senz'altro le prime due categorie espresse. Per capire cosa l'utilizzo implichi, vediamo più da vicino come le intende Fontanille. In quanto centro di interazione, il corpo è anche centro produttore di significati, il centro dell'attività semiotica in senso stretto. In particolare l'Io-pelle come superficie di iscrizione è una superficie significativa che proietta esternamente le affezioni del corpo tramite le sue interazioni con il mondo. E proietta in questo mondo all'esterno anche le proprie modificazioni interne, supportando gli avvenimenti anteriori facendosi filtro di quelli a venire. L'involucro corporeo è superficie che riceve le impronte e le produce egli stesso, lasciando le proprie tracce sia sugli altri corpi, sia sugli oggetti e assume quindi il ruolo di *testimone*. E' il luogo per eccellenza in cui si concretizza la forza tensiva che permette agli oggetti di significare, pateticamente.

E allora forse il suo utilizzo preponderante nelle pubblicità di stampo esotico si potrebbe spiegare in questo modo. Coerentemente con i dettami di quella che può essere considerata una *pubblicità mitica*, l'annuncio ci presenta una situazione che serva ad arricchire di senso, di anima il prodotto che si intende porre all'attenzione del pubblico. Per far questo, il prodotto viene estrapolato dal suo contesto abituale e collocato in situazioni diverse, per essere investito dei caratteri propri del sogno. I valori iscritti negli oggetti pubblicizzati rappresentano valori concreti o desideri da realizzare del simulacro dell'enunciatorio il quale è iscritto nella pubblicità stessa tramite un trasferimento di qualità. Utilizzando il corpo, veicolo sensoriale per eccellenza, come mezzo di trasferimento di tali valori, tramite una sua modificazione gestuale, una postura particolare, o addirittura marchiatura, si collega in modo forte e nello stesso tempo esplicito la dimensione del desiderio con la scoperta di se stessi. Il fine persuasivo risulta un effetto indotto dal risveglio di un istinto che sempre di più ci porta a chiuderci in un risveglio individualista. L'utilizzo di contesti esotici rende formalmente questo ricorso del tutto esplicito.

Conclusioni

Attraverso alcune considerazioni di carattere semiotico, abbiamo voluto mostrare come, relativamente allo sfruttamento del concetto di esotico in pubblicità, siamo di fronte ad un adeguamento del suo stereotipo con le esigenze generali del fenomeno pubblicitario. Essendo l'oggetto (e non solo il prodotto) non più pensato come materia inerte, ma come essere interagente anche e soprattutto a livello valoriale, le caratteristiche di coloro che interagiscono con esso, si modificano vicendevolmente. Il soggetto, in quanto corpo, è immerso in un mondo che è suo, ruota ed è plasmato in sua funzione. I desideri indotti, i valori espressi, sono legati a questo circolo vizioso che si traduce nello sfruttamento dei valori tradizionali solo in funzione strumentale.

In tal senso, studiando il fenomeno pubblicitario in una prospettiva più ampia, lo sfruttamento del concetto di esotico non ci sembra diverso da quello che la pubblicità attua nei confronti di altri concetti dallo stesso potenziale valoriale. Serbatoio di immagini e sensazioni fortemente codificate e, pertanto, velocemente riconoscibili, l'esotico in pubblicità diventa un espediente caratterizzato dalla sua semplice fruizione, per coprire il nuovo ruolo assunto dall'oggetto merce. Attraverso la curiosità in esso implicata, ciò che esotico permette all'esaltazione moderna del corpo e delle sue potenzialità, di apparire in modo contemporaneamente evidente e privo di connotazioni negative.

Bibliografia

Appadurai, A.

1996 *Modernity at large*, University of Minnesota Press. Minneapolis; trad. it. *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001.

Bassat, L., Livraghi, G.

2005 *Il nuovo libro della pubblicità*, Il Sole 24 Ore, Milano.

Brancati, D.

2002 *La pubblicità è femmina ma il pubblicitario è maschio*, Sperling & Kupfer, Milano.

Calefato, P.

2002 *Sociosemiotica*, B.A. Graphis, Bari.

Canevacci, M.

2001 *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*, Meltemi, Roma.

Dagostino, M.R.

2006 *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Meltemi, Roma.

Di Michele, L., Gaffuri, L., Nacci, M. (a cura di)

2002 *Interpretare la differenza*, Liguori, Napoli.

Falabrino, G.L.

2007 *Storia della pubblicità in Italia dal 1945 a oggi*, Carocci, Roma.

Ferraresi, M.

2002 *Pubblicità e comunicazione: lettura sociosemiotica delle competenze, delle funzioni, dei ruoli*, Carocci, Roma.

- 2007 *Manuale di teorie e tecniche della pubblicità*, Carocci, Roma.
- Ferraro, G.
- 1998 *L'emporio dei segni*, Meltemi, Roma.
- Finocchi, R. (a cura di)
- 2006 *Il commercio del senso: linguaggi e forme della pubblicità*, Meltemi, Roma.
- Galimberti, U.
- 1983 *Il corpo*, Feltrinelli, Milano.
- Greimas, A.J., Courtés, J.
- 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Firenze 1986.
- Juin, H.
- 2005 *L'avènement du corps*, Gallimard, Paris.
- Landowski, E.
- 1989 *La Société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*, Paris, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa: saggi di sociosemiotica*, Meltemi, Roma 1999.
- 2004 *Passions sans nom*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Latouche, S.
- 2006 *Le pari de la décroissance*, Fayard, Paris; trad. it. *La scommessa della decrescita*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Le Breton, D.
- 1990 *Anthropologie du corps et modernité*, Presses universitaires de France, Paris.
- Marrone, G.
- 2001 *Corpi sociali: processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.
- Merleau-Ponty, M.
- 1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; trad.it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Pozzato, M.P.

2001 *Semiotica del testo: metodi, autori, esempi*, Carocci, Roma.

Righetti, P.

2003 *La gazza ladra: per una visione sociosemiotica della pubblicità*, Lupetti, Milano.

Rocci, G.

1988 "Ermeneutica dell'immaginale", in *Rivista di Psicologia Analitica*, 38.88, Vivarium, Milano 1988, pp. 107-139.

Semprini, A. (a cura di)

1996 *Lo sguardo socio semiotico. Comunicazione, marche, media, pubblicità*, Franco Angeli, Milano.

Todorov, T.

1989 *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989; trad. it. *Noi e gli altri*, Einaudi, Torino 1992.

Volli, U.

2004 *Semiotica della pubblicità*, Laterza, Roma.

Appendice 1 – Pubblicità esotiche esaminate







Appendice 2 – *audipress 2007/ii: dati cumulativi autunno-primavera 2007*

I supplementi

<i>Valori assoluti x 1000</i>	<i>Totale</i>	<i>Uomini</i>	<i>Donne</i>	<i>Resp.</i>
<i>Acquisti</i>				
POPOLAZIONE	51.042	24.565	26.477	23.600
TOTALE LETTURE	9.589	5.061	4.526	4.289
Supplementi settimanali di quotidiani gratuiti				
LA REPUBBLICA AFFARI & FINANZA	588	383	205	258
LA REPUBBLICA SALUTE	866	379	487	468
I VIAGGI DI REPUBBLICA	843	395	447	423
Supplementi settimanali di quotidiani a pagamento				
CORRIERE DELLA SERA MAGAZINE	1.095	610	485	531
D-LA REPUBBLICA DELLE DONNE	910	247	662	536
IO DONNA	1.051	302	749	612
SPORT WEEK - La Gazzetta dello Sport	1.465	1.254	210	275
IL VENERDI' DI REPUBBLICA	2.241	1.194	1.048	1.007
Supplementi mensili di quotidiani				
LUOGHI DELL'INFINITO	113	65	48	57
LA REPUBBLICA XL	417	232	185	122

I settimanali

<i>Valori assoluti x 1000</i>	<i>Totale</i>	<i>Uomini</i>	<i>Donne</i>	<i>Resp.</i>
<i>Acquisti</i>				
POPOLAZIONE	51.042	24.565	26.477	23.600
TOTALE LETTORI SETTIMANALI	24.019	9.514	14.505	11.969
TOTALE LETTORI PERIODICI	32.483	14.471	18.012	15.198

TOTALE LETTURE	46.308	16.642	29.669	23.566
Settimanali				
A_ANNA	642	80	561	409
AUTO OGGI	568	520	49	106
AUTOSPRINT	533	483	50	81
CHI	2.823	674	2.149	1.578
CIOÈ	549	71	478	188
CONFIDENZE	696	56	641	531
DIPIÙ TV	2.296	742	1.555	1.050
DIVA & DONNA	548	47	501	346
DONNA MODERNA	2.487	294	2.193	1.611
ECONOMY	128	101	26	34
L'ESPRESSO	2.385	1.535	850	881
EVA TREMILA	314	66	248	176
FAMIGLIA CRISTIANA	2.973	1.130	1.843	1.627
FILM TV	151	82	69	51
GENTE	2.684	816	1.868	1.541
GIOIA&CO	447	43	404	315
IL GIORNALINO	146	66	80	58
GRAND HOTEL	603	168	435	372
GRAZIA	829	105	724	556
GUERIN SPORTIVO	202	186	16	33
GUIDA TV	1.116	493	623	537
INTIMITÀ	781	82	699	574
MILANO FINANZA	386	300	86	130
IL MONDO	108	74	34	39
MOTOSPRINT	531	477	54	108
NOVELLA DUEMILA	854	210	644	491
OGGI	3.170	1.089	2.081	1.816
PANORAMA	2.864	1.740	1.124	1.078
SETTIMANALE DIPIÙ	2.111	544	1.567	1.154
SORRISI E CANZONI TV	5.158	2.056	3.102	2.413
TELEPIÙ	1.025	388	638	493

TELESETTE	1.360	567	793	684
TOPOLINO	1.240	621	619	470
TU	769	91	678	398
VANITY FAIR	1.090	236	854	562
VISTO	823	207	616	485
VIVERSANI & BELLI	918	202	717	590

I Mensili

<i>Valori assoluti x 1000</i>	<i>Totale</i>	<i>Uomini</i>	<i>Donne</i>	<i>Resp.</i>
<i>Acquisti</i>				
POPOLAZIONE	51.042	24.565	26.477	23.600
TOTALE LETTORI MENSILI	21.537	10.428	11.109	9.298
TOTALE LETTORI PERIODICI	32.483	14.471	18.012	15.198
TOTALE LETTURE	50.211	24.047	26.157	21.546
Mensili				
AD Architectural Digest	524	239	284	232
AIRONE	588	294	294	270
AM AUTOMESE	378	356	21	54
AMICA	1.042	101	940	710
ASTRA	219	54	166	125
ATAVOLA	117	21	96	94
AUTO	893	797	95	169
BELL'EUROPA	278	139	139	149
BELL'ITALIA	521	253	268	294
BIMBISANI & BELLI	705	141	564	505
BRAVA CASA	1.048	255	793	639
BURDA	363	26	337	274
CAMBIO	252	226	26	54
CAPITAL	254	177	77	92
CASA FACILE	713	189	523	421
CASA IN FIORE	354	79	274	230

CASAVIVA	1.062	311	750	653
CASE DA ABITARE	326	140	186	146
CIAK	338	229	109	65
CLASS	120	69	51	39
CLUB 3	140	62	77	67
COME STAI	203	34	169	126
COSE DI CASA	1.448	376	1.072	854
COSMOPOLITAN	600	115	485	200
LA CUCINA ITALIA- NA	712	171	540	520
CUCINA MODERNA	1.175	179	996	807
CUCINA NO PROBLEM	165	14	151	111
CUCINARE BENE	885	125	760	632
DONNA & MAMMA	433	50	383	336
DOVE	360	151	210	187
ELLE	431	36	395	259
ELLE DECOR	140	46	94	75
FLAIR	375	51	325	201
FOCUS	5.731	3.181	2.549	2.105
FOR MEN MAGA- ZINE	422	359	63	100
FOX UOMO	341	314	27	45
GARDENIA	294	111	183	183
GENTE MOTORI	1.171	1.014	156	228
GENTE VIAGGI	463	261	202	184
GEO	491	261	230	173
GLAMOUR	910	132	778	377
GQ	505	395	109	101
INSIEME	247	48	198	184
IO E IL MIO BAMBI- NO	776	147	629	567
JACK	331	283	48	48
MARIE CLAIRE	563	64	499	387
MARIE CLAIRE MAISON	188	25	163	118

MAX	776	643	133	182
MEN'S HEALTH	525	442	83	137
MERIDIANI	134	74	60	73
MESSAGGERO DI S. ANTONIO	1.039	346	693	599
NATIONAL GEOGRAPHIC ITALIA	927	550	376	306
NAUTICA	312	255	58	66
OK LA SALUTE PRIMA DI TUTTO	461	112	350	285
PANORAMA TRAVEL	339	213	126	122
PARTIAMO	102	54	49	43
PC PROFESSIONALE	792	683	109	184
PSYCHOLOGIES MAGAZINE	332	87	245	188
QUATTORRUOTE	4.129	3.444	686	895
QUI TOURING	591	340	251	284
RAGAZZA MODER- NA	507	13	494	118
SALE & PEPE	673	136	537	472
LE SCIENZE	356	220	136	128
SELEZIONE READER'S DIGEST	271	142	129	136
IN SELLA	1.358	1.196	162	186
SILHOUETTE DONNA	891	63	828	522
STARBENE	1.505	283	1.222	891
SUBITO PRONTO IN CUCINA	225	42	183	150
TOP GIRL	476	37	439	73
TUTTOTURISMO	253	168	85	78
IN VIAGGIO	230	116	114	100
VILLE & CASALI	381	212	169	149
VOGUE ITALIA	516	112	404	247
AL VOLANTE	2.233	1.915	318	391

I quotidiani

<i>Valori assoluti x 1000</i>	<i>Totale</i>	<i>Uomini</i>	<i>Donne</i>	<i>Resp.</i>
<i>Acquisti</i>				
POPOLAZIONE	51.042	24.565	26.477	23.600
TOTALE LETTORI QUOTIDIANI	22.798	13.651	9.147	8.719
TOTALE LETTURE	37.484	23.903	13.584	13.291
<i>Quotidiani</i>				
L'ADIGE	167	98	70	76
ALTO ADIGE	254	155	99	110
L'ARENA	322	183	139	125
AVVENIRE	255	127	128	135
IL CENTRO	253	153	100	79
CORRIERE ADRIATICO	343	222	121	105
CORRIERE DELLA SERA	2.722	1.656	1.066	1.107
CORRIERE DELLO SPORT - STADIO	1.310	1.185	125	213
CORRIERE DELL'UMBRIA	393	267	126	124
L'ECO DI BERGAMO	342	193	149	158
E POLIS	832	451	382	359
GAZZETTA DI MANTOVA	186	99	88	82
LA GAZZETTA DEL MEZZO-GIORNO	624	456	168	153
GAZZETTA DI PARMA	247	125	122	126
GAZZETTA DI REGGIO	133	71	62	66
LA GAZZETTA DELLO SPORT	3.581	3.211	371	660
GAZZETTA DEL SUD	419	291	127	101
IL GAZZETTINO	681	411	270	254
IL GIORNALE	623	375	248	255
GIORNALE DI BRESCIA	389	221	168	164
GIORNALE DI SICILIA	507	369	137	157
IL GIORNALE DI VICENZA	277	160	117	108
IL GIORNO	305	177	128	131
ITALIA OGGI	172	114	58	67
LIBERO	506	292	214	229

LIBERTA'	179	85	94	90
IL MATTINO	718	461	257	204
IL MATTINO DI PADOVA	217	130	87	71
IL MESSAGGERO	1.289	786	503	484
MESSAGGERO VENETO	282	162	120	118
LA NAZIONE	827	504	323	327
LA NUOVA FERRARA	100	58	42	43
NUOVA GAZZETTA DI MODENA/CARPI	121	77	44	40
LA NUOVA SARDEGNA	293	155	138	123
LA NUOVA DI VENEZIA E MESTRE	81	58	23	23
NUOVO QUOTIDIANO DI PUGLIA	277	192	86	82
IL PICCOLO	207	117	90	99
LA PROVINCIA (CO/LC/SO/ VA)	330	195	135	154
LA PROVINCIA (CR)	140	85	55	56
LA PROVINCIA PAVESE	173	89	84	79
IL QUOTIDIANO	190	130	59	50
LA REPUBBLICA	2.991	1.709	1.282	1.224
IL RESTO DEL CARLINO	1.180	681	499	504
IL SECOLO XIX	571	296	276	294
LA SICILIA	446	329	118	124
IL SOLE 24 ORE	1.149	772	377	397
LA STAMPA	1.384	811	573	614
IL TEMPO	161	95	66	65
IL TIRRENO	563	342	221	215
LA TRIBUNA DI TREVISO	151	89	62	51
TUTTOSPORT	928	818	110	168
L'UNIONE SARDA	403	223	180	158
L'UNITA'	303	206	97	120
Quotidiani Free Press				
CITY	1.886	1.001	885	680
LEGGO	2.262	1.238	1.024	794
METRO	1.839	947	891	696

L'esotico tra romanzo per ragazzi e narrativa disegnata.
Alcuni esempi da fine Ottocento ad oggi

Angelo Piepoli

ΘΕΑΙ. Καὶ νῆ τοὺς θεοὺς γε, ὦ Σώκρατες, ὑπερφυῶς
ὥς θαυμάζω τί ποτ' ἔστι ταῦτα, καὶ ἐνίοτε ὥς ἀληθῶς
βλέπων εἰς αὐτὰ σκοτοδινίῳ.
ΣΩ. Θεόδωρος γάρ, ὦ φίλε, φαίνεται οὐ κακῶς τοπάζειν
περὶ τῆς φύσεώς σου. μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ
πάθος, τὸ θαυμάζειν· οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ
αὕτη, καὶ ἔοικεν ὁ τὴν Ἱριν Θαύμαντος ἔκγονον φήσας οὐ
κακῶς γενααλογεῖν.

Platone, *Teeteto*, 155 C 8-D 5

Il tema esotico è piuttosto ricorrente nella letteratura contemporanea per ragazzi. Il racconto avventuroso, che ne ha costituito a lungo il filone principale, è spesso ambientato in località lontane dai luoghi di provenienza degli eroi, e più in generale distanti dal contesto cui appartiene il lettore che accompagna i protagonisti delle vicende narrate nel corso delle loro peripezie¹. Da sempre, il

¹ Pensando al romanzo italiano degli inizi del secolo scorso, possiamo ritenere esemplari due celeberrimi eroi di Salgari: Sandokan, la Tigre della Malesia, il più noto tra i protagonisti dei romanzi del ciclo indo-malese scritti dall'autore veronese, era un principe spodestato del Borneo in lotta contro gli Inglesi dall'isola di Mompracem (le sue avventure, ambientate nella seconda metà dell'Ottocento, si svolgono dunque nel contesto culturale d'origine); il Corsaro Nero, figura centrale del ciclo dei Corsari ambientato nel XVII secolo, era invece il conte italiano Emilio di Roccanera (o Rocca-bruna), signore di Valpenta e di Ventimiglia, giunto nel Golfo del Messico per vendicare il fratello maggiore Umberto assassinato a tradimento dal duca fiammingo Wan Gould. Cfr. Lombardo (2002.a) e Cantarosa (2002).

contatto con realtà culturali diverse offre spazio al fascino della novità, alla conoscenza reciproca o al conflitto. Come è evidente, la questione dell'esotico riguarda un fenomeno che caratterizza l'uomo sin dalle sue origini, ovvero il rapporto con l'*altro*.

Uno sguardo al passato evidenzia che l'interesse nei confronti dell'esotico da parte dell'Occidente europeo (eurocentrico è, infatti, il concetto di esotico) affonda le sue radici in età antica: la comune appartenenza all'area mediterranea e la prossimità del Vicino e Medio Oriente hanno per secoli prodotto il contatto con le culture bizantina, araba e persiana. Tuttavia, si può affermare che l'attenzione verso l'esotico, nei termini in cui questo è inteso nel mondo moderno, prenda piede soltanto in epoca tardo medievale, nel periodo delle spedizioni mercantili in Oriente, di riflesso ai resoconti delle spedizioni e alla letteratura di viaggio in generale²: la più nota testimonianza del tempo, *Le divinement dou monde* di Marco Polo, pubblicato con il titolo *Milione* nella successiva edizione toscana di inizio Trecento³, è una prova importante del dialogo che due mondi così distanti intrattenevano in quel periodo.

Nel corso dei secoli successivi e fino alla prima metà del Novecento, i rapporti tra paesi dell'Occidente e paesi esotici (inclusi quelli del continente americano a partire dalla fine del XV secolo) si sono configurati nei termini di una subordinazione dei secondi ai primi. Ciò, ad esempio, trova riscontro nel riconoscimento del mondo orientale, da parte delle potenze coloniali europee, quale sede di una tradizione culturale più antica rispetto a quella occidentale (tanto che correntemente si parla di Oriente come

² In quel tempo, l'Europa visse una fase di mutamento radicale dei rapporti con l'Oriente, soprattutto in seguito all'espansione delle popolazioni mongoliche nell'area eurasiatica. Ad un primo periodo di scontro violento con un modello culturale radicalmente diverso da quello europeo, seguì un'epoca in cui l'Occidente strinse rapporti con il mondo sino-mongolico, in prevalenza a scopi commerciali, con un ruolo di rilievo ricoperto dai mercanti e missionari italiani.

³ Polo raccontò il suo viaggio in Oriente a Rustichello da Pisa durante la reclusione nelle prigioni genovesi. Per la trascrizione venne scelto il francese, affinché fosse garantita un'ampia circolazione internazionale al testo. Il titolo *Milione* deriva dal soprannome della famiglia Polo, Emilione. Cfr. Ferroni (1992), pp. 87-88.

“culla” dell’Occidente), ma allo stesso tempo quale terra caratterizzata da una arretratezza politica e sociale e da un «immobiliare tradizionalismo»⁴ che è servito a giustificare il paternalismo dei paesi colonizzatori nei suoi confronti⁵. Lo sguardo benevolo dapprima dei paesi dell’Europa, poi dell’Occidente, nei confronti di un mondo esotico che nell’immaginario collettivo essi stessi avevano creato⁶ e che in genere è andato a coincidere con il cosiddetto “Sud del mondo” va dunque letto nell’ottica delle relazioni di forza instaurate e preservate nel tempo fino alle soglie del XX secolo.

In generale, i rapporti tra il mondo esotico e il mondo occidentale sono caratterizzati sin dall’inizio dal fatto che, in realtà, il secondo non conosca il primo. Anzi, proprio nel momento in cui cataloga una serie di realtà come “esotiche” la cultura occidentale si libera della fastidiosa incombenza di comprenderle davvero. Tzvetan Todorov, sostenendo tale posizione, contrappone rispettivamente l’esotismo e il nazionalismo⁷ quali tipi alternativi, storicamente riscontrabili, di atteggiamento di una sociocultura verso le altre. A ben vedere, si tratta dei due modi in cui l’Occidente si è (dis)posto nei confronti dei mondi esotici:

Idealmente, l’esotismo è un relativismo, proprio come il nazionalismo, ma in modo simmetricamente opposto: in tutti e due i casi, ciò che viene valorizzato non è un contenuto stabile, ma un paese e una cultura definiti esclusivamente attraverso il loro rapporto con l’osservatore. È il paese al quale appartengo che detiene i valori più alti, qualunque essi siano, afferma il nazionalista; no, è un paese la cui unica caratteristica pertinente consiste nel fatto che non è il mio, sostiene colui che professa l’esotismo. Si tratta

⁴ Said (1978), p. 17.

⁵ A tal proposito, è interessante notare l’importanza che, ancora all’inizio del Novecento, i paesi colonizzatori attribuivano alla propria (presunta) conoscenza dei paesi colonizzati, per giustificare il ruolo di guida che essi, ovviamente dietro ottimo compenso, intendevano continuare a rivestire nel processo di sviluppo di questi ultimi. Si osservino, in merito, le affermazioni di Balfour e Cromer circa il ruolo della Gran Bretagna nell’amministrazione dell’Egitto; cfr. Said (1978), pp. 37-47.

⁶ È ciò che Said intende quando parla dell’«Oriente dell’Occidente»; cfr. Said (1978), pp. 11 e ss.

⁷ Non si parla, in questo caso, del nazionalismo moderno, ma di un atteggiamento generale nei confronti dell’altro; cfr. Todorov (1989), pp. 203-205.

dunque, in entrambi i casi, di un relativismo compensato all'ultimo istante da un giudizio di valore (noi siamo migliori degli altri; gli altri sono migliori di noi), ma nel quale la definizione delle entità comparate, "noi" e "gli altri", resta puramente relativa.

Gli atteggiamenti che rientrano nell'esotismo costituirebbero quindi il primo esempio in cui l'altro viene sistematicamente preferito a se stessi. Ma il modo in cui si è portati, in astratto, a definire l'esotismo, indica che si tratta più di una critica di sé che di una valorizzazione dell'altro, più della formulazione di un ideale che della descrizione di una realtà. Nessuno può essere intrinsecamente altro; non lo è perché egli non è me; dicendo di lui che è altro, in realtà non ne ho ancora detto nulla; peggio, non ne so nulla e nulla ne voglio sapere, poiché qualsiasi caratterizzazione positiva mi impedirebbe di mantenerlo entro questa rubrica puramente relativa, l'alterità⁸.

Si noti che, spingendo alle estreme conseguenze questa netta dicotomia tra un "noi" piuttosto ben definito e "altri" talmente indistinti da diventare un omogeneo "altro" (come a dire: "tutto il resto"), quelli che poc'anzi chiamavamo "mondi esotici" diventano, genericamente, "il mondo esotico".

Todorov prosegue riassumendo le posizioni originarie dei due relativismi citati nella "regola di Erodoto" e nella "regola di Omero". Queste risultano decisamente in linea con la percezione moderna e contemporanea dell'esotico, poiché ambedue presentano un interessante aspetto di gradazione del valore attribuito all'altro secondo il criterio della distanza. La "regola di Erodoto" emerge, secondo Todorov, dalla descrizione che Erodoto fa dei Persiani nelle sue *Storie*:

Fra gli altri popoli essi stimano anzitutto, sia pure dopo sé stessi, i loro vicini immediati, poi i vicini di questi ultimi, e così di seguito secondo la distanza che li separa da essi; i popoli situati più lontano sono, ai loro occhi, i meno stimabili: poiché si giudicano il popolo più nobile sotto ogni punto di vista, il merito degli altri varia per essi secondo questa regola, e le nazioni più lontane appaiono loro le più vili⁹.

⁸ Todorov (1989), p. 311.

⁹ Todorov (1989), p. 205, traduzione di Herodotus, *Historiae*, I, sez. 134, rr. 7-14: «Τιμῶσι δ' ἐκ πάντων τοὺς ἄγχιστα ἐωυτῶν οἰκέοντας μετὰ γε ἐωυτούς, δευτέρα δ' τοὺς δευτέρους, μετὰ δ' κατὰ λόγον προβαίνοντες τιμῶσι· ἥκιστα δ' τοὺς ἐωυτῶν ἐκαστάτω οἰκημένους ἐν τιμῇ ἄγονται, νομίζοντες ἐωυτούς εἶναι ἀνθρώπων μακρῶν

Nel secondo caso, lo studioso bulgaro richiama Omero, a suo avviso primo celebre sostenitore dell'esotismo. Afferma infatti Todorov:

Nel XIII libro dell'*Iliade*, Omero evoca [...] gli Abii, che all'epoca erano la popolazione più lontana tra quelle conosciute dai Greci, e li dichiara "i più giusti tra gli uomini"¹⁰.

mentre nel IV libro dell'*Odissea* l'autore greco suppone che per i mortali la vita ai confini del mondo sia bellissima¹¹. Sulla base di questa lettura, Todorov giunge a sintetizzare che

come aveva già osservato Strabone nel I secolo della nostra era, per Omero il paese più lontano è il migliore: questa è la "regola di Omero", inversione esatta di quella di Erodoto¹².

τὰ πάντα ἀρίστους, τοὺς δ' ἄλλους κατὰ λόγον τὸν λεγόμενον τῆς ἀρετῆς ἀντέχεσθαι, τοὺς δ' ἐκαστάτῳ οἰκέοντας ἀπὸ ἐωυτῶν κακίστους εἶναι.

¹⁰ Todorov (1989), pp. 311-2. Si può osservare, tuttavia, in Homerus, *Ilias*, XIII, r. 6, che il testo omerico parla degli Abii come «uomini giustissimi» (δικαιοτάτων ἀνθρώπων); cfr. Omero (1999), p. 707, in cui Giovanni Cerri correttamente traduce con il superlativo assoluto e non con il superlativo relativo. È probabile che l'inesattezza qui riscontrata (cfr. Todorov (1989), ed. fr., p. 356) sia attribuibile ad una tradizione consolidata di traduzioni francofone del passo omerico con "les plus justes des hommes" piuttosto che con "hommes très justes"; per un esempio illustre, cfr. Omero (1961), p. 3. Ad ogni modo, ciò ridimensiona la portata che Todorov attribuisce al passo, venendo meno l'equivalenza tra "il più distante popolo conosciuto" e "i più giusti tra gli uomini". Occorre allo stesso tempo aggiungere che la visione generale emergente dalle opere omeriche paia comunque confermare il punto essenziale che lo studioso intende rilevare; la stessa collocazione ai confini del mondo, da parte di Omero, di un paradiso riservato a pochi (cfr. nota seguente) è perfettamente in linea con l'esotismo dell'occidente moderno.

¹¹ Todorov (1989), p. 312. Lo studioso bulgaro si riferisce a Homerus, *Odyssea*, IV, rr. 561-9, in cui Proteo, il vecchio del mare, rivela a Menelao il suo destino: «σοὶ δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διотреφὲς ὦ Μενέλαε, Ἄργει ἐν ἵπποβότῳ θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν, ἀλλὰ σ' ἐς Ἥλυσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης ἀθάνατοι πέμπουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθος, τῇ περ ῥῇ στη βιοτῇ πέλει ἀνθρώποισιν· οὐ νιφετός, οὐτ' ἄρ χειμῶν πολὺς οὔτε ποτ' ὄμβρος, ἀλλ' αἰεὶ ζεφύροιο λιγὺ πνείνοντος ἀήτας Ὠκεανὸς ἀνίησιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους, οὐνεκ' ἔχεις Ἑλένην καὶ σφιν γαμβρὸς Διὸς ἐσσι» («Quanto a te, o Menelao allevato da Zeus, non è stabilito tu muoia e subisca il destino ad Argo che pasce cavalli, ma al Campo Elisio e all'estremità della terra, dove è il biondo Radamanto, gli immortali ti manderanno. Là è facilissima la vita per gli uomini, non c'è tempesta di neve né rigido inverno né pioggia, ma sempre l'Oceano manda soffi di Zefiro che spira sonoro e rianima gli uomini: questo, perché hai Elena e sei genero, per essi, di Zeus»; Omero (1996), p. 153-155, corsivo mio).

¹² Todorov (1989), pp. 311-312.

A ben vedere, analizzando il testo di Erodoto si può notare che il nazionalismo di cui parla Todorov riveli, sin dalle sue origini, i caratteri dell'atteggiamento "esotista" verso i paesi lontani manifestato dall'Occidente colonialista sin dagli albori dell'età moderna e per buona parte di quella contemporanea. Lo storico greco, infatti, scrive:

Più di tutti gli altri popoli i Persiani amano accogliere usi forestieri. Infatti, adottano il modo di vestire dei Medi, che trovano più bello del loro, e, in guerra, portano corazze egiziane¹³.

Ciò conferma l'ambiguità di un interesse fondato sull'ignoranza dell'altro, preso in considerazione soltanto in virtù della sua alterità rispetto a noi. In questa chiave, a mio avviso, possiamo interpretare certo esotico di maniera prodotto dallo sviluppo dell'esotismo nei campi della moda, dell'arte e della letteratura, oppure l'idealizzazione illuministica dell'etnicamente diverso, rappresentato come puro in quanto non corrotto dalla modernità (il "buon selvaggio", l'uomo allo stato di natura così come è stato generalmente inteso¹⁴), o ancora, la rinuncia all'esotismo primitivista nel Romanticismo, in favore della riaffermazione di una visione fantastica e seducente dell'esotico quale regno dei sensi e della vita priva di restrizioni. Consideriamo, dunque, gli atteggiamenti individuati da Todorov come i due aspetti dell'*esotismo* quale si è manifestato nel corso dei secoli. Lo stesso concetto di esotico ha subito l'influenza di simili forme di considerazione: le quali, relegando in secondo piano la conoscenza dell'altro così come esso è, ne hanno prodotto un'immagine fittizia che ancora oggi perpetua il proprio retaggio nella visione *turistica e commerciale* dell'esotico.

La narrativa per ragazzi dalla fine dell'Ottocento ad oggi rende ancora conto di una visione dell'esotico ereditata dal passato, il

¹³ Erodoto (2000), p. 167.

¹⁴ Todorov evidenzia la natura puramente ideale della figura del *bon sauvage*, dunque anche le motivazioni ideologiche alla base del primitivismo di Rousseau. Cfr. Todorov (1989), pp. 314-331.

che è prevedibile, ma allo stesso tempo offre anche riscontro dei cambiamenti intervenuti da poco più di un secolo a questa parte. Nelle pagine che seguono ci soffermeremo su alcune opere del panorama italiano e franco-belga, rappresentative della lettura giovanile nel periodo in oggetto. Inframezzeremo l'analisi con momenti di riflessione, per così dire, extrastorici che abbiamo chiamato "interludi", nei quali introdurremo alcuni concetti utili per comprendere le conclusioni del nostro discorso.

Noi e loro. L'esotico come ignoto (I interludio)

Tentiamo di inquadrare in maniera più precisa possibile il concetto di esotico, coscienti che tale operazione, seppur ambisca alla generalità, è tuttavia soggetta alle categorie linguistiche di un italiano.

Il termine greco *exotikos* (ἐξωτικός) è, letteralmente, ciò "che (pro)viene da fuori". In italiano si parla in maniera più generale di esotico a proposito di qualcosa (persona, luogo, oggetto, animale, vegetale e così via) di straniero, proveniente da o proprio di paesi lontani, che in genere viene considerato interessante nella misura in cui appare come non ordinario (oltre che straniero, anche *strano*, dunque). Un elemento fondamentale, che solitamente resta implicito nelle definizioni del termine, è che non esiste l'esotico senza l'esota. È la sintesi di quanto si è già detto in merito: quando si parla di "esotico" si fa riferimento a un oggetto (*lato sensu*) intriso di relatività in quanto presuppone la presenza di un osservatore che lo colga nella sua esoticità.

Alla luce di tale osservazione, nonché a rischio di imprecisione, tentiamo di restringere la nostra ricerca ad una configurazione di marche semantiche peculiare del termine "esotico". Assumiamo come primo concetto costitutivo quello di "esterno", a cui associamo quello di "altro": l'esotico si dà in quanto distinto, separato (almeno a livello fisico), *altro* (appunto, e qui subentra il livello concettuale) da me e, per estensione, dalla sfera di ciò che mi è familiare. Successivamente, portiamo il discorso dalla sfera

personale del singolo individuo alla sfera comunitaria: esotico è ciò che è altro da *noi* e dalla *nostra* sociocultura. In seconda istanza, poniamo come costitutivo il concetto di “movimento”, che va colto soprattutto nella sua accezione dialettica, e associamo ad esso il concetto di “incontro”: l'esotico si dà nel momento in cui, dopo essere *venuto* a me (a noi), *entra in contatto* con me (con noi) e interagisce con la mia (nostra) sociocultura di “appartenenza”. Come terzo concetto costitutivo poniamo quello di “lontananza”, a cui associamo quello di “impercettibilità”.

In quanto fuori dalla mia sfera percettiva, l'esotico è anche sconosciuto. Il concetto di “ignoto” potrebbe dunque essere considerato come il quarto concetto costitutivo, nonostante esso possa anche essere trattato come un concetto-fratello di “lontananza”, poiché trattando di esotico i due concetti rappresentano due facce della stessa medaglia.

Quale fase di massima *vitalità* dell'esotico possiamo considerare quella della “scoperta”: l'esotico è appena “nato” dall'incontro fra un “me”, che è inevitabilmente anche un “noi”, e un “altro” lontano, dunque ancora ignoto e di conseguenza “nuovo”. Ciò che “noi” decidiamo di farne successivamente può essere oggetto soltanto di una “filosofia dell'esotico”; torneremo oltre sulla questione.

Paradossalmente, tale fase di massima vitalità dell'esotico si conclude non appena la novità inizia ad essere categorizzata come “esotica”. Se attribuiamo al nostro concetto un'accezione più ampia, parleremo di esotico sia che questo si trovi nella sua fase generativa sia che si manifesti nella sua forma più corrotta: ad esempio, se da un lato abbiamo un (immaginario) esotico vivo, dall'altro abbiamo un esotico *frozen*, che conserva solo un pallido ricordo della sua “aura” esotica passata (il massimo grado di esotico *frozen* è l'esotico di consumo). A metà strada fra questi due estremi abbiamo un esotico differente a seconda della scelta di interazione compiuta in occasione dell'incontro, scelta che dipende dalle motivazioni con cui incontriamo l'esotico. Poniamo, infatti, l'incontro con l'altro come occasione per farci un'idea su noi stessi: a seconda che l'intenzione con cui interagiamo

mo sia di acquisire conoscenza di noi stessi (in tal caso muovendo in uno spirito di egoità), ipotesi in cui ammettiamo l'eventualità di ridiscutere l'immagine che già ne abbiamo, piuttosto che di affermare l'immagine preconcetta di noi stessi (pertanto muovendo in uno spirito di egoismo), anche dell'altro avremo un'immagine diversa.

In quest'ottica di opposizione "egoità Vs egoismo" o "conoscenza Vs sopraffazione" ci accingiamo, dunque, ad osservare quale immagine dell'esotico emerga nelle storie per ragazzi, prendendo le mosse da un periodo in cui il colonialismo classico viveva la fase immediatamente precedente il suo declino.

Esotico come obiettivo e come ostacolo nell'opera di Salgari

1. L'esotico letterario italiano è fortemente legato all'immaginario dell'opera di Emilio Salgari, prolifico scrittore veronese annoverato a buon titolo tra coloro che hanno dettato le regole del racconto avventuroso alle successive generazioni di narratori. Notoriamente, egli non ha mai visitato i luoghi di cui ha scritto. Affidandosi unicamente alle fonti documentarie disponibili all'epoca, alle fotografie, le illustrazioni e le riviste di viaggio, l'autore è stato in grado di evocare scenari di ogni angolo del mondo che costituiscono ancora oggi l'immaginario esotico di molti lettori italiani. Nei suoi romanzi, non è insolito ritrovarsi nell'intrico di una giungla nera senza tempo, o imbarcati a largo dei Caraibi o lungo il corso di un fiume in Estremo Oriente, accompagnati pagina dopo pagina da un narratore che abitualmente integra suggestive descrizioni ambientali con informazioni naturalistiche, storiche e geografiche. A questo proposito, occorre aver presente che gran parte degli scritti salgariani sono stati realizzati pensando espressamente a un pubblico giovane, e pertanto la consuetudine di valorizzare il contesto in ogni scena rispondeva perfettamente all'esigenza di un intrattenimento formativo, al tempo regola imprescindibile nella letteratura per ragazzi¹⁵.

¹⁵ Cfr. Fioraso (2002), p. 6.

Specie nei romanzi di esplorazione, Salgari ha narrato di un esotico misterioso, di regioni lontane abitate da popolazioni nascoste dalle origini antiche, custodi di tesori e segreti. In genere, si tratta di genti che non si aprono verso l'esterno, ma difendono le proprie terre dall'intrusione degli stranieri. Nonostante lo scrittore tentasse di contrastare giudizi di valore e luoghi comuni con accurate spiegazioni circa gli aspetti sociali, artistici, culturali delle popolazioni indigene, è evidente in molti dei suoi romanzi il rapporto di subalternità in cui queste sono poste rispetto all'esploratore straniero. Che ciò sia imputabile al fatto che l'autore fosse comunque figlio della propria epoca piuttosto che egli tentasse di registrare la realtà dei contesti spazio-temporali in cui ambientava le sue storie, di fatto il fenomeno riflette la mentalità colonialistica ed eurocentrica del tempo, alla base dell'atteggiamento prevalente nei confronti dell'esotico. Nel tentativo di osservare come simile atteggiamento sia esemplificato da vari protagonisti della narrativa di Salgari, prendiamo in considerazione due romanzi per ragazzi pubblicati dai fratelli Treves nell'ultimo decennio dell'Ottocento.

Pubblicato a puntate nel 1896 e nel 1897 e raccolto in volume nel 1898, *La città dell'Oro* è il racconto di un viaggio lungo il corso dell'Orinoco («Orenoco», nel testo) nella cornice della foresta tropicale alla ricerca dell'Eldorado, la leggendaria città d'oro di Manoa. Protagonisti sono lo spagnolo don Raffaele, «uomo audace ed intraprendente»¹⁶ con trascorsi da ufficiale ed una condizione attuale di ricco proprietario terriero, magnanimo con i propri schiavi (nel rispetto della tradizione dell'eroe positivo nelle storie per ragazzi); il cugino Alonzo, suo protetto, «un giovanotto di diciott'anni di bell'aspetto, valente cacciatore, avido di viaggi e di avventure»¹⁷; il dottor Velasco, medico «amante della natura selvaggia»¹⁸, uomo curioso dalla cultura vastissima, connazionale, amico e coetaneo di don Raffaele¹⁹; l'indio Yaru-

¹⁶ Salgari (1896), p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ *Ib.*, p. 14.

¹⁹ Come lui, «aveva superato la quarantina» (*ib.*).

ri, misteriosa guida del gruppo. Quest'ultimo promette agli altri di accompagnarli presso la mitica città d'oro. Essi, in cambio, dovranno aiutarlo a compiere la propria vendetta ai danni dell'odiato Yopi, vincitore della contesa, persa da Yaruri, per la carica di capo supremo della tribù dei figli del Sole, discendenti dell'antica civiltà degli Inca («Inchi») nonché custodi di Manoa.

Sebbene i tre spagnoli guidati dall'indio menzionino più volte le ricchezze presumibilmente contenute nella Città dell'Oro, essi sono comunque benestanti, spinti ad imbarcarsi nell'impresa dal desiderio di conoscenza. La natura intraprendente e curiosa è una caratteristica che Salgari attribuisce loro sin dal momento in cui li presenta al lettore, continuando poi a darne conferma nel corso del testo. Indicativo al riguardo è il rapporto che Alonzo e Velasco instaurano nel corso dell'attraversamento di territori affascinanti quanto pericolosi, per alcuni versi paragonabile a quello tra Dante e Virgilio nell'*Inferno*. Il medico offre continue spiegazioni e risposte al giovane circa gli eventi della natura a cui essi assistono: egli ha sempre qualcosa da dire in merito alla storia umana e naturale di quei luoghi, alle caratteristiche dell'Orinoco e della foresta circostante, alla flora, la fauna, gli usi e i costumi delle tribù che popolano le regioni attraversate, informazioni che – come si è detto essere solito per l'autore – costellano l'intero scritto. Difatti, nel corso del viaggio il gruppo è sì ostacolato da alcuni indiani fedeli alla tribù custode di Manoa, ma le difficoltà principali sono imputabili alla natura selvaggia che li circonda, protagonista principale di un romanzo composto ad un tempo come un racconto e come un documentario. Scrive Caterina Lombardo:

Un mese di viaggio su una scialuppa, attraverso la lussureggiante foresta equatoriale, consente a Salgari di dispiegare la sua straordinaria abilità descrittiva. Egli delinea un paesaggio fortemente esotico dove miriadi di animali, fra cui scimmie *barbado*, giaguari, serpenti, coccodrilli lunghi cinque metri, chiamati *jacaré*, e splendide *cucujus*, – insetti fosforescenti che emettono una luce così intensa che ci si può permettere di “leggere comodamente anche durante le notti più oscure” – giganteschi pipistrelli, vampiri si muovono in mezzo a una profusione di piante, perfettamente sconosciute al lettore ma dai nomi piacevolmente musicali. Ed è, infatti, tutto un susseguirsi

di *jupati*, splendide palme dalle foglie gigantesche; *miriti*, dalle foglie disposte a ventaglio; *paphuna*, dai frutti somiglianti alle pesche; *bacaba*, palme vinifere; *anhinga*, piante acquatiche dalle foglie a forma di cuore, e ancora *mucammù*, *cari*, *tucumà*, *murumcerù*, *ayri*, *assuly*, *simaruba*, *calupi*, in un caleidoscopio di suoni ammalianti²⁰.

Lombardo cita una minima parte del numero di specie menzionate e descritte nel testo, sotto forma di istanza narrante o per bocca del sapiente Velasco. Le fonti di cui Salgari dispone gli consentono di identificare entità ambientali sconosciute/lontane, sia da lui sia dal pubblico, con un nome – a soddisfazione dell’umana necessità di nominare le cose per poterle conoscere (e riconoscere) – e una spiegazione anche minima. *L’ensemble* che lo scrittore propone al lettore costituisce in tal senso un esotico già *thesaurizzato*, che però conserva una sua esotica freschezza nella misura in cui continua ad appartenere alla sfera del misterioso, del distante, del non personalmente percepito, di ciò che sfugge ai personaggi e (a maggior ragione) al pubblico italiano.

Thesaurizzato, dunque, ma solo in minima parte, tale esotico circonda, contiene, protegge un esotico ancora più misterioso, più puro, destinato a rimanere inviolato. Al termine del viaggio, i protagonisti giungono infatti nella terra dei figli del Sole e da questi sono catturati e fatti prigionieri. Con una breve notazione, osserviamo che Salgari offre ai giovani lettori una visione positiva del popolo di Manoa, il quale se mostra di essere inflessibile con un traditore che, seppur appartenente alla loro razza, si è però macchiato di infamia, si dimostra anche clemente con gli eredi dei Conquistadores che avevano causato la caduta del grande impero dei loro avi. Infatti, mentre Yaruri è punito, al riscontro della bontà d’animo di don Raffaele gli altri membri del gruppo ottengono salva la vita. Essi potranno ritornare sani e salvi a casa, a patto di non far mai ritorno in quei luoghi e di non indicarne la via ad altri. I protagonisti accettano, in cambio di un’ulteriore condizione. Con queste parole don Raffaele si rivolge al re Yopi, confermando le reali intenzioni alla base del viaggio:

²⁰ Lombardo (2002.b), p. 6.

– Lasciami, pur da lontano, mirare per un istante solo la Città dell'Oro. Noi non siamo qui venuti per deprederla delle sue ricchezze, ma per vederla ed accertarne l'esistenza²¹.

Yopi concede agli spagnoli quanto essi chiedono. Dopo avere assistito all'atroce supplizio di Yaruri, i tre seguono il sovrano in cima alla montagna che sovrasta Manoa. Così Salgari presenta la scena:

A mezzodì toccavano la vetta della montagna.

Yopi s'arrestò e tese un braccio verso l'est dicendo:

– Guardate: ecco la Città dell'Oro, ecco Manoa! [...]

I tre uomini bianchi si erano precipitati innanzi: là, in mezzo ad una vallata racchiusa da immense rocce tagliate a picco, appariva una grande città i cui tetti d'oro e le cui colonne dorate scintillavano sotto i raggi del sole.

Un grido di meraviglia, di stupore, irruppe dalle loro labbra. Fecero atto di lanciarsi innanzi, ma Yopi con un gesto energico li arrestò e additando a loro la savana tremante, le cui acque bagnavano la base della montagna, disse con voce quasi minacciosa:

– Ed ora partite e non ritornate più mai!²².

Lo slancio dei protagonisti, certo, può essere inteso come una tensione verso la ricchezza, ma in questo caso sembra essere soprattutto tensione verso il meraviglioso leggendario. Ai viaggiatori è concesso di ammirare per pochi istanti la meta tanto agognata, ma essi non entreranno mai nella città. Manoa, come si diceva, rappresenta un esotico destinato a rimanere inviolato, quindi, in tal senso, a non essere mai davvero thesaurizzato.

I protagonisti si fermano al momento dell'incontro con il leggendario oggetto del desiderio, non proseguono oltre la fase della riscoperta (che per loro è una scoperta) della città, scrive Salgari, «visitata tre secoli prima da Giovanni Martinez e con tanto accanimento cercata, ma senza frutto, da Quesada, da Barreo, da Domingo Vera, dal cavalier Raleigh e Keymis ed anche da tanti altri audaci esploratori di quest'ultimo secolo»²³. Alla

²¹ Salgari (1896), p. 128.

²² *Ibidem*, p. 129.

²³ *Ib.*, p. 130; ovviamente, Salgari si riferisce all'Ottocento.

scoperta non segue, dunque, la conoscenza. Concludendo con altre parole, nonostante accertino la fondatezza della leggenda riscontrando l'esistenza della città, i protagonisti non la spogliano della sua aura di mistero e in tal modo conservano integro lo spazio di immaginazione dell'ignoto riservato a Manoa.

2. L'esperienza esotica è l'esperienza di una realtà lontana, ma non sempre essa riveste carattere dialettico. In qualche modo lo abbiamo anticipato: spesso il rapporto con l'altro sconosciuto sconfinava nella sopraffazione piuttosto che limitarsi alla conoscenza. Salgari lo mostra nel romanzo *La Scimitarra di Budda*, pubblicato a puntate nel 1891 su *Il Giornale dei Fanciulli* e in volume nel 1892. Nell'opera si racconta del viaggio di un manipolo di valorosi attraverso la Cina, il Laos e la Birmania alla ricerca di una scimitarra appartenuta al dio²⁴ Budda. Una sera del 1858, durante una festa della colonia danese presso il Si-Kiang, il capitano italiano Giorgio Ligusa, avventuriero sui trent'anni, amante della compagnia e del gioco, «un po' scienziato, fino geografo»²⁵, scommette di ritornare con la mitica arma entro un anno. Postosi alla guida della spedizione, egli si fa accompagnare dall'inseparabile amico James Korsan, ricco americano di New York anche lui sulla trentina, uomo rude dalla forza erculea che ama il whisky e odia ferocemente i cinesi, cui non resiste alla tentazione di tirar le code; dal polacco Casimiro, giovane compagno di navigazione di Ligusa che questi tratta come un fratello minore; dall'assennato capo-carovana Min-Sì, un cinese molto affezionato al capitano, «alto appena quattro piedi e sei pollici» con «una testaccia quadrangolare, occhi molto obliqui, ma intelligenti e due lunghi baffi cadenti all'ingiù»²⁶. Già nella caratterizzazione dei personaggi possiamo riscontrare il massiccio impiego di stereotipi

²⁴ Forse a causa dell'ignoranza o della superficialità occidentale nei confronti della cultura orientale, oppure per esigenze di semplificazione, in generale nel romanzo Salgari parla del buddismo come di una religione e di Budda come di un dio, nonostante egli ne impieghi il nome anche al plurale (cfr. Salgari (1892), p. 24).

²⁵ *Ibidem*, p. 10; nel romanzo, il capitano Ligusa svolge anche la funzione didattica che l'autore assegnerà al dottor Velasco ne *La Città dell'Oro*.

²⁶ *Ib.*, p. 24.

diffusi all'epoca: Min-Sì ha l'aspetto che un occidentale avrebbe riconosciuto come tipico di un cinese, mentre, come sottolinea Roberto Fioraso, Korsan rispetta perfettamente «il cliché degli americani costruito in Europa»²⁷.

A ben vedere, in generale può considerarsi di matrice europea il rapporto conflittuale con l'esotico orientale, che nel romanzo si configura soprattutto come violazione di un territorio chiuso all'esterno – a ben vedere, esso è chiuso anche in reazione a simili comportamenti – e diffusa assenza di riguardo degli occidentali nei confronti della gente che lo popola. Consapevole di rivolgersi ad un pubblico giovane, Salgari procede nella narrazione con un atteggiamento positivo nei confronti dell'altro, alla cui comprensione sembrano spesso orientate le descrizioni della cultura cinese. In questo senso, l'autore presenta in maniera ironica i guai in cui Korsan si mette a causa della propria indole e dello sprezzo che egli mostra nei confronti dei locali. All'atteggiamento dell'americano, lo scrittore contrappone quello di Ligusa, talvolta spalleggiato da Casimiro. Diversamente dall'amico, il capitano tende infatti a valorizzare la cultura orientale e a correggere i fuorvianti stereotipi che le sono comunemente associati. Eppure, gli interventi del protagonista non neutralizzano il clima conflittuale che fa da sfondo all'avventura, e non va sottovalutato il fatto che egli comunque si trovi alla testa di un gruppo che si appresta a compiere un furto ai danni del popolo cinese, coerentemente ad una mentalità di tipo colonialista²⁸.

Pertinente, al riguardo, può risultare il brano che segue. Nel corso della navigazione sul Fiume delle Perle, la popolazione di un villaggio lungo la riva accoglie l'imbarcazione dei protagonisti con urla e lanci di sassi. Korsan, che pure nutre analoga avversione nei confronti dello straniero, non concepisce che lo straniero possa esprimere lo stesso sentimento nei suoi riguardi:

– Dannati cinesi! – esclamò l'americano. – Hanno paura che ci impadroniamo del loro impero di carta pesta?

²⁷ Fioraso (2002), p. 6.

²⁸ Cfr. *Ibidem*.

– Ah! Sir James, voi mi scandalizzate! – esclamò il polacco. – Vi pare che un Celeste Impero meriti tale ingiuria?

– Celeste Impero! Chi è quello stupido che chiama la Cina Celeste Impero?

– Tutti quanti, compresi gli americani.

– Non lo crederò mai. Perché vuoi che un impero simile meriti tal nome?

– Il perché c'è – disse il Capitano. – La Cina, mio caro, che voi tanto disprezzate, gli asiatici dicono che è una terra prediletta, un vero impero celeste, e questo non è tutto, poiché chiamano la Cina *Ciung-co* o *Ciù-cu*, vale a dire impero centrale. La nostra vecchia Europa e la vostra America, a udire loro, non sono che satelliti.

– Come! – esclamò James con un tale impeto che pareva volesse divorare il Capitano. – Quei mariuoli osano dire...

– Che la Cina è il sole e l'America un meschino satellite.

– È troppo, Giorgio, per un americano puro sangue.

– È troppo anche per un europeo, James²⁹.

Il sinocentrismo è inconcepibile, per un americano come per qualsiasi altro occidentale. Ligusa e Casimiro tentano di convincere l'amico che la Cina fosse conosciuta parecchi secoli prima dell'America. A un certo punto, l'incredulo Korsan non ha più argomenti per rispondere: «Non so cosa dire. Perché non hanno scoperta l'America prima della Cina?». A quanto pare, un figlio dell'Ovest non soltanto non *può*, ma neanche *vuole* ammettere che si possa mettere in dubbio la propria superiorità sui popoli non bianchi. Salgari sbeffeggia così un atteggiamento che esprime l'aspetto deteriore del relativismo occidentale, per ristabilire tra i giovani lettori un messaggio di rispetto del diverso: l'estratto fornisce un esempio del tono umoristico che l'autore riserva alle scene in cui i discorsi dell'americano cadono sugli usi e i costumi di popolazioni diverse da quella di provenienza.

Tuttavia, ribadiamo che se la considerazione che Korsan nutre delle culture indigene è palese, più ambiguo e sfumato è il giudizio dei suoi compagni occidentali, Ligusa *in primis*. Tornando al brano, è proprio questi a ristabilire la “verità” nella discussione:

²⁹ Salgari (1892), p. 35.

– Consolatevi, James – disse il Capitano. – L'America, quantunque scoperta appena tre secoli e mezzo fa, ha superato di gran lunga il decrepito impero cinese. È pur vero che nei passati tempi la Cina fu alla testa della civiltà, e che si lasciò indietro anche l'Europa, ma è pur vero che da più di duemila anni si è arrestata come una macchina a cui siansi spezzate le ruote.

– Bravo Capitano! – esclamò James. – Se continuavate un minuto ancora, io scoppiava come una bomba di otto pollici³⁰.

Ligusa incarna bene il giudizio europeo sul mondo esotico a cavallo tra i due secoli. Egli gioca a fare la spalla di Korsan quando si tratta di difendere aspetti della Cina che esercitano il proprio fascino sull'Occidente, ma non mette mai in dubbio di appartenere ad una cultura superiore. Tra l'altro, gli stessi aspetti che egli apprezza riguardano il più delle volte le risorse – naturali, artistiche, paesaggistiche – della terra cinese più che gli aspetti umani del popolo, tanto che sembra corretto affermare che il capitano valorizzi quell'esotico che abbiamo chiamato "turistico".

Non si può dire dell'autore che egli condivida certe posizioni. Nei suoi romanzi, Salgari attribuisce diffusamente ai protagonisti esotici valori positivi e una forte dirittura morale (seppur cogliendo spesso, e forse anche inevitabilmente, a piene mani da categorie etiche di matrice occidentale). Senza escludere che egli stesso subisca un fascino dell'esotico di tipo romantico, allo stesso tempo lo scrittore non manca mai di fondare i suoi racconti su una solida documentazione scientifica. Ciò non toglie, come si è evidenziato, che talvolta l'atteggiamento dei personaggi rifletta e confermi una serie di stereotipi culturali. Da un lato certamente ciò può essere spiegato sulla base di ragioni narrative valide anche nella narrativa odierna, in quanto l'impiego di stereotipi noti consentiva al giovane lettore di Salgari di muoversi all'interno di coordinate facilmente riconoscibili, cosicché l'ingresso nella storia risultasse un processo semplice e immediato e il percorso lungo la vicenda fosse agevole. Dall'altro non va trascurato che gli stereotipi tendenzialmente accentuano la diversità dell'altro, evidenziandone gli aspetti considerati come deteriori e spesso producendone

³⁰ *Ibidem*, pp. 35-36.

di nuovi, privi di fondamento; il che è appunto facilmente riscontrabile nei giudizi proferiti dai personaggi mediante cui Salgari ha dato testimonianza dell'atteggiamento verso l'esotico proprio del contesto filocolonialista in cui ha vissuto.

Il viaggio esotico di Tintin

La narrativa per ragazzi di inizio Novecento non comunicava l'esotico soltanto in modo verbale. Le illustrazioni che arricchivano i volumi erano molto apprezzate, sia per ragioni estetiche, sia perché coadiuvavano i lettori nella comprensione di come gli scenari sconosciuti e inusuali e i personaggi stranieri o fantastici descritti nel testo dovessero apparire. A tale proposito, occorre ricordare l'importanza, nella creazione dell'immaginario esotico dei giovani italiani dell'epoca, del contributo di autori come Pipein Gamba, Gennaro Amato o Giuseppe Garibaldi Bruno, solo per citare alcuni degli illustratori dei romanzi di Salgari. Eppure, il rapporto tra i lettori e le immagini disegnate era destinato a diversificarsi nel corso degli anni, laddove non a mutare radicalmente³¹. Per quanto copioso fosse il corredo di immagini inserite in un romanzo, infatti, le illustrazioni, nettamente separate dal testo, consentivano di visualizzare solo alcune scene del racconto, nell'ipotesi migliore gli snodi principali della storia, diversamente da quanto sarebbe avvenuto con i racconti a fumetti.

Nel processo di evoluzione e diffusione vissuto nel XX secolo dai mezzi di comunicazione di massa visivi, i fumetti sono entrati ben presto a far parte della narrativa di consumo destinata ai ragazzi³². Come già era avvenuto nel campo della letteratura tradizionale, così anche nel fumetto gli autori non hanno resistito

³¹ Talvolta, infatti, i nuovi media hanno praticamente soppiantato quelli tradizionali. Un esempio lampante è costituito dal cambiamento del rapporto dei ragazzi con la lettura di romanzi, conseguentemente alla diffusione del mezzo televisivo nella seconda metà del secolo scorso.

³² Ciò è avvenuto nonostante varie campagne censorie e denigratorie in Europa e negli Stati Uniti ad opera di coloro che accusavano il medium di diffondere l'immoralità tra i giovani.

al fascino dell'esotico. Personaggi figli di culture lontane popolano i comics fin dagli esordi del fumetto di massa. Per molto tempo, si è pensato che la nascita del medium coincidesse con una serie di tavole comiche realizzate a partire dal 1895 per il New York World da Richard F. Outcault, le quali avevano per protagonista il ragazzino cinese Yellow Kid³³ (tav. I). La stessa nascita ufficiale del fumetto italiano corrisponde alla pubblicazione delle avventure di un personaggio esotico, il simpatico bimbetto africano Bilbolbul (tav. II), disegnato a partire dal 1908 per il *Corriere dei Piccoli* dall'illustratore Attilio Mussino.

Per il fumetto, come per tutti i media narrativi, vale la regola che i valori (positivi e negativi) che l'Occidente attribuisce all'esotico trovino collocazione nelle opere degli autori del tempo. L'utilizzo di cliché nella realizzazione grafica di personaggi stranieri è un dato di fatto, ancor più eloquente quando al fenomeno non sfuggono gli autori più illuminati, per quanto alla base delle loro scelte possano esserci valide motivazioni narrative (ne abbiamo già fatto cenno). Il fumetto testimonia gli aspetti più problematici della nuova società occidentale: la serie di Yellow Kid riguarda gli avvenimenti del ghetto di una periferia americana, e in essa si rilevano varie implicazioni della questione sociale, in testa il problema dell'integrazione delle minoranze etniche; dal canto suo, Bilbolbul appare nel momento in cui l'Italia aveva un grande interesse coloniale nei confronti dell'Africa.

Vero è che nella prima parte del secolo scorso i rapporti tra l'Occidente e il resto del mondo hanno subito profondi mutamenti. Per Francia e Gran Bretagna, il secondo ventennio del '900 ha costituito un periodo di crisi profonda dal punto di vista delle aspirazioni internazionali. Infatti, nel corso della Seconda Guerra Mondiale il peso geopolitico delle due maggiori potenze coloniali dell'epoca è andato via via ridimensionandosi, mentre il conflitto ha favorito le spinte indipendentiste nei paesi coloniali e semi-

³³ Solo alla fine del XX secolo la paternità del mezzo è stata riconosciuta all'artista ginevrino Rodolphe Töpffer, che verso il 1927 ha creato i primi fumetti e successivamente li ha pubblicati su spinta dell'entusiasmo di un anziano Goethe; cfr. Fossati (2005).

coloniali. Il vecchio modello dell'imperialismo colonialista europeo risultava anacronistico, nel nuovo assetto che aveva come protagonisti USA e URSS. Il secondo dopoguerra ha quindi visto nascere e giungere a compimento il movimento di decolonizzazione, a partire dall'Asia orientale e sudorientale e dal Medio Oriente, e il periodo tra l'inizio degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 ha segnato la fine definitiva del vecchio colonialismo franco-britannico.

Nonostante pesanti lasciti (economici, ideologici, sociali, e così via) del periodo coloniale fossero ancora destinati a durare a lungo, intorno alla metà del secolo i paesi ex-coloniali hanno iniziato a presentarsi sulla scena internazionale con una propria autonoma dignità. Iniziava a realizzarsi ciò che molti intellettuali e buona parte della società occidentale auspicavano da tempo. La dialettica con l'esotico non poteva non registrare il cambiamento.

Uno dei creatori di storie esotiche più celebrato nell'ambito del fumetto europeo della metà del Novecento è stato sicuramente il belga Hergé, al secolo Georges Remi, autore noto al pubblico soprattutto per le avventure del giovane giornalista Tintin, pubblicate a partire dal 1929³⁴. Tra le sue creature, Tintin costituisce quella a cui l'autore è stato personalmente più legato. Inseguendosi nella scia dei personaggi della narrativa del secolo precedente, egli è il protagonista di storie nelle quali è spesso portato a spostarsi in paesi lontani, così come gli eroi di Salgari. Il mondo reale costituisce la scenografia delle avventure di Tintin, cosicché i cambiamenti in atto al suo interno inevitabilmente esercitano una certa influenza sulle scelte e sul pensiero dell'autore. Ciò che distingue le vicende del personaggio di Hergé da quelle vissute da gran parte dei personaggi ottocenteschi è la diversa natura dei suoi viaggi. Così come quei personaggi, Tintin apprezza la bellezza dei luoghi visitati, ma egli ama soprattutto conoscere la

³⁴ Nonostante non abbia avuto molta fortuna in Italia, il personaggio ha conquistato un seguito enorme nei paesi francofoni e le sue avventure sono state stampate in tutto il mondo.

cultura dei popoli che incontra. L'eroe tratta con la dovuta dignità le genti autoctone, e il suo viaggio di conquista è un viaggio di conoscenza nel mondo interiore dell'altro.

A questo proposito, occorre aggiungere che Hergé è considerato come punto di riferimento del fumetto franco-belga non solo per lo sviluppo narrativo delle sue storie, ma anche per aver messo a punto lo stile della cosiddetta "linea chiara". Come è noto, con l'impiego prevalente di linee di spessore uniforme l'autore era in grado di definire personaggi e ambienti nei loro aspetti fondamentali e realizzare allo stesso tempo disegni molto dettagliati. Le avventure esotiche di Tintin hanno tratto grande linfa dall'impiego della questa tecnica. Segnando una differenza notevole rispetto alle prime storie, l'evoluzione stilistica dell'autore ha prodotto che il suo personaggio si muovesse all'interno di scenari non soltanto basati su un'accurata documentazione, ma anche disegnati in modo tale che l'impatto sul lettore risultasse sempre più immediato. Il lettore delle avventure di Tintin, in questo modo, oltre a seguire passo dopo passo gli avvenimenti della storia (possibilità generalmente offerta dal mezzo fumettistico), ha in qualche modo la sensazione di partecipare anch'egli al viaggio di conoscenza intrapreso dal protagonista.

Un altro aspetto importante delle avventure di Tintin è il ruolo che Hergé assegna al capitano di marina Haddock. Apparso per la prima volta nel 1940 ne *Il Granchio d'Oro* (*Le Crabe aux Princesses d'Or*), Haddock è la spalla burbera del protagonista, secondo un modello tradizionale ancora diffuso nel racconto avventuroso del Novecento. Alcune differenze rispetto al passato letterario sono, tuttavia, significative. L'atteggiamento di Haddock verso l'esotico fa sicuramente da contraltare a quello del protagonista, in linea con il modello classico, e le disavventure che egli si procura in terra straniera sono dovute perlopiù alla sua ignoranza della cultura indigena e delle caratteristiche del territorio visitato. Eppure, il capitano incarna un modello positivo, diversamente da personaggi come il Korsan di Salgari. Infatti, alla base delle sue azioni non c'è mai l'intenzione di sopraffare lo straniero e le stesse incomprensioni culturali di cui il simpatico uomo di mare

è vittima producono sempre situazioni comiche, che mai trovano traduzione in manifestazioni xenofobe.

Prendiamo in considerazione *Tintin in Tibet* (*Tintin au Tibet*), una delle opere più importanti e mature di Hergé, e tentiamo di rilevare tracce della evoluzione dell'atteggiamento verso l'esotico rispetto alla fine del secolo precedente. Pubblicata a puntate tra il 1958 e il 1959 sulla rivista *Tintin* e raccolta in volume nel 1960 dall'editore Casterman, la storia ha come scenario dominante quello delle nevi dell'Himalaya. Il protagonista si spinge in questa regione mosso da un sentimento di profonda amicizia nei confronti del giovane cinese Tchang³⁵, rimasto vittima di un incidente aereo in Nepal mentre era in viaggio verso l'Europa. Tintin sogna che Tchang è immerso nella neve e invoca il suo aiuto. Convinto che l'amico sia ancora vivo, il protagonista parte alla sua ricerca. Come generalmente accade nelle avventure dell'eroe di Hergé, egli è accompagnato dal cagnolino Milù e dal capitano Haddock.

Primo scalo della compagnia è Nuova Delhi, India. Trattandosi di una località di passaggio, il contatto con un esotico "turistico", già in parte noto, appare relativamente significativo ai fini del racconto: infatti il Qutab Minar e il Forte Rosso (Fig. 1), seppure con un disegno chiaro e minuzioso, sono raffigurati in due vignette piccole, le più strette nelle tavole ambientate a Nuova Delhi.

³⁵ Il personaggio di Tchang è ispirato dall'omonimo amico cinese di Hergé: dopo essere stato costretto per lungo tempo a non lasciare la Cina, egli ha ottenuto il permesso di uscire dal paese proprio grazie al successo internazionale dell'opera dell'amico belga. Cfr. Gorla (2003), p. 11.



Fig. 1. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

La città indiana fa invece da sfondo ad una delle situazioni comiche di cui si parlava poc'anzi, che immancabilmente scaturiscono dall'incontro di Haddock con una cultura lontana. Le vacche sacre nelle vie della città sono un ostacolo per il capitano, che ha fretta di raggiungere l'aeroporto. Non potendo costringere uno di quegli animali a spostarsi dalla strada, egli tenta di scavalcarlo, con il risultato di ritrovarsi al galoppo in groppa alla bestia in pieno traffico cittadino (Fig. 2):



Fig. 2. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

con un po' d'ironia (e un probabile eccesso di semiosi), potremmo interpretare simbolicamente l'episodio come un caso di "incomprensione" culturale tra due mondi. Il capitano avrà problemi

analoghi nella tappa successiva del viaggio, Katmandu, dove si renderà nuovamente protagonista di esilaranti gag (ricordiamo la brusca interazione con la gente del luogo e il rovente incontro con un peperoncino dovuto all'ignoranza dell'alimentazione locale).

Va notato che nella capitale nepalese siamo già inseriti nel contesto culturale dominante della vicenda. A differenza delle vignette di Nuova Delhi, la seconda striscia in tavola 8, più alta della norma, è interamente dedicata ad un'ampia inquadratura sul tempio situato nei pressi del negozio di un parente di Tchang (tav. III). È un caso esemplare dell'importanza che Hergé attribuiva ad un'accurata raffigurazione degli ambienti, per rendere il senso dell'atmosfera dei luoghi nel quale gli eroi delle sue storie si muovono. Ad esser chiaro e ben dettagliato non è soltanto il disegno del tempio («Bellissimo, vero?», dirà Tintin nella vignetta successiva riferendosi all'opera architettonica che dominava la scena), ma anche gli edifici in secondo piano e sullo sfondo. Allo stesso modo, i personaggi che si muovono all'interno di quello scenario e che esemplificano le tipologie di persone "caratteristiche" del luogo sono resi chiaramente sia mediante la linea chiara sia mediante i colori: l'autore mostra il mendicante, l'uomo che trasporta merci, il ragazzino con copricapo e vestaglia tipici, i monaci e l'uomo comune, e non abbiamo dubbi che i protagonisti, raffigurati in quell'affascinante quadro, così esotico e allo stesso tempo così riconoscibile, si trovino proprio a Katmandu. Analogamente, non si ravvisano particolari connotazioni negative neanche nella rappresentazione stereotipica del parente di Tchang (Fig. 3): l'uomo cinese dalla risatina costante rientra nell'abbondante corpus di stereotipi impiegato generalmente, tra gli altri mezzi narrativi, anche nel fumetto (specie in quello per giovani, ma anche in quello umoristico per adulti).

Nonostante i cliché trovino origine nell'attrito tra distinti che si percepiscono (e riaffermano) diversi, ribadiamo che in una storia, oltre a divertire, essi facilitano il rapido inquadramento di un personaggio o di una situazione senza troppe spiegazioni, consentendo al racconto di proseguire con fluidità e al ritmo narrativo di non subire rallentamenti.



Fig. 3. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

Tintin in Tibet offre molti altri interessanti spunti di discussione circa la percezione occidentale di realtà esotiche e la loro rappresentazione. Seppure in questa sede non possiamo occuparci nel dettaglio di ognuno di essi, pare tuttavia opportuno soffermarsi sul rapporto dei protagonisti della spedizione con un personaggio emblematico, ovvero lo yeti (che li pedinerà durante buona parte del cammino), e in particolare sulle differenze tra distinti atteggiamenti verso la stessa entità misteriosa.

La compagnia riceve le prime avvisaglie dell'uomo delle nevi durante la prima sosta notturna nella regione innevata; le urla della creatura giungono in un contesto scenograficamente efficace, all'oscuro e all'interno di uno scenario inospitale. Gli stessi portatori conoscono lo yeti soltanto tramite il racconto di altri. La loro paura è paura dell'ignoto, un ignoto che si preserva tale e amplifica l'ansia degli uomini nella misura in cui non si mostra e nel contempo fa aleggiare la sua presenza. Occorre tuttavia evidenziare che il rapporto dei portatori con lo yeti non riguardi qualcosa che essi considerano esotico, seppur il loro comportamento possa apparire analogo alla probabile condotta di un visitatore straniero. Ribadiamo, infatti, che l'esotico non è soltanto qualcosa con cui entriamo in contatto e il cui senso non riusciamo a cogliere pienamente, ma è anche qualcosa che appartiene a un mondo lontano. Hergé mostra che i locali hanno comunque qualche cognizione della creatura con cui hanno a che fare, il che è comprensibile trattandosi di un elemento della loro terra. Sembra

perciò plausibile che, oltre a temere materialmente lo yeti per la propria sicurezza, essi lo rispettino perché rientra nell'equilibrio tra cultura e natura inerente il loro contesto di appartenenza.

L'atteggiamento di Tintin è invece proprio del viaggiatore straniero che conduce la propria ricerca con uno spirito di scoperta, un desiderio di incontrare. Non manca il timore verso l'ignoto, infatti il protagonista ascolta con attenzione i racconti dei portatori e non sottovaluta il loro comportamento, ma il giovane è anche mosso dal forte intento di rendersi conto di ciò con cui ha a che fare. Da un punto di vista pedagogico, egli potrebbe essere considerato come emblema dell'eroe positivo della narrativa giovanile nel nuovo corso storico-culturale dell'Occidente.

Naturalmente, alla reverenziale paura dei portatori e all'attenzione che Tintin presta ai loro discorsi si contrappone l'irriverenza e lo scetticismo di Haddock³⁶. Il capitano non ha alcun interesse a comprendere l'ignoto. Egli è unicamente preso dalla salvaguardia degli interessi della spedizione, nonché dei propri. Anche quando riceve conferma dell'esistenza dello yeti, ritrovando la sua bottiglia di whisky vuota lungo il percorso di orme nella neve che il gruppo sta seguendo, Haddock si dà avventatamente alla caccia di quella «specie di Cro-Magnon»³⁷ che si è scolato l'amata acquavite³⁸. Nel quadro di un'analisi della percezione dell'altro nel contesto del viaggio avventuroso, il suo atteggiamento è sicuramente emblematico di un modo di porsi nei confronti dell'esotico, retaggio della lunga e intensa fase coloniale europea, che ancora sopravvive all'inizio degli anni '60.

³⁶ Il personaggio non cerca alcuna spiegazione neanche quando assiste alla levitazione del monaco Folgore Benedetta mentre questi ha una visione; cfr. Remi (1960), pp. 192-3 (corrispondenti alle tt. 50-1).

³⁷ *Ibidem*, p. 168.

³⁸ È interessante il modo in cui Hergé rappresenta la scena. Nella metà inferiore della tavola 26 (*ib.*), il burbero capitano insegue il misterioso ladro in una vignetta alta circa i 4/5 del normale, di forma allungata, a contenere una stupenda inquadratura sul cammino percorso nella neve dall'ignoto fuggitivo. L'altezza inferiore di questa striscia corrisponde a quella maggiore della successiva, che può così essere suddivisa in quattro vignette verticali in cui il capitano, ai piedi della parete scalata dall'inseguito, urla i più vari epiteti verso l'alto, all'indirizzo del furfante alcolista.

Eppure, uno dei protagonisti della serie di Hergé non può essere un personaggio negativo. L'uomo di mare infatti ha dei modi che lo rendono simpatico al lettore. Egli è un individuo dalla divertente ottusità, ma anche dalla estrema generosità: ad esempio, nella tavola 40, Haddock è disposto a sacrificare la propria vita pur di non mettere a repentaglio quella di Tintin; oppure, il capitano non lascia solo il giovane nella sua ricerca quando presso il monastero scoprono che Tchang è prigioniero dello yeti; o ancora, egli corre a salvare l'amico dal pericolo dell'uomo delle nevi nella tavola 57.

Per quanto riguarda lo yeti, potremmo quasi considerarlo come un elemento esotico nascosto in un ambiente esotico e pertanto dall'esoticità più integra. Infatti, egli fugge dal contatto con l'esterno che si limita al (raro) avvistamento della creatura, e sembra quindi destinato a non essere compreso. Solo grazie alla testimonianza di Tchang i protagonisti riescono a capire che l'uomo delle nevi non ha rapito il giovane cinese, ma lo ha salvato da morte certa e si è preso cura di lui dal momento dell'incidente aereo sino a quello in cui essi lo hanno ritrovato. Lo stesso Tintin è sorpreso che il giovane amico chiami lo yeti "povero uomo delle nevi". La creatura, in fin dei conti, non è poi così terribile (si spaventa anche al solo rumore del capitano che si soffia il naso). Ma la comprensione dell'altro non è cosa facile, tant'è che quella dello yeti non giunge realmente a compimento. Le insidie di certo relativismo sono, infatti, sempre in agguato: neanche il testimone diretto Tchang riesce a svincolarsi da una interpretazione del comportamento dell'uomo delle nevi basata su categorie proprie della specie umana, come possiamo riscontrare in Fig. 4.

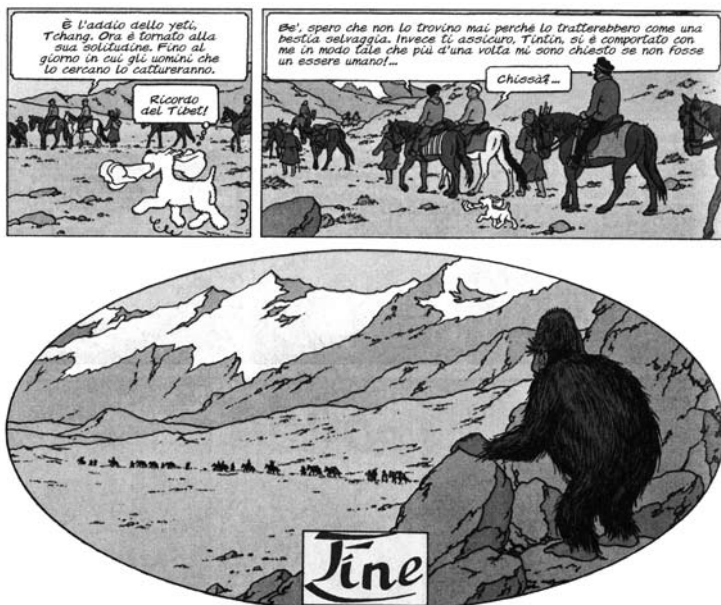


Fig. 4. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.

Esotico, esoterico, magico, onirico. La ricerca della verità (II interludio)

I romanzi di Salgari e la storia di Hergé ci consentono di notare che nel racconto fantastico per ragazzi il concetto di esotico viene spesso associato ad una serie di altri concetti dominanti³⁹: i più ricorrenti sono quelli di esoterico, magico e onirico. La sinergia delle corrispondenti quattro dimensioni⁴⁰ è fenomeno comune

³⁹ Cfr. nota seguente.

⁴⁰ L'applicazione narrativa di un concetto che qui chiamiamo "dominante", poiché caratterizza più di altri un dato racconto, si traduce in una *dimensione* corrispondente. Per "dimensione" intendiamo una sorta di spazio virtuale che nel racconto rappresenta lo statuto narrativo del concetto di riferimento. La stessa dimensione, dunque, può variare a seconda del racconto. Prendiamo ad esempio la dimensione del *divino* (con cui spesso anche la dimensione dell'esotico si relaziona). Nel confronto tra due storie potremmo notare che, mentre alcune sue caratteristiche (sub-concetti) restano invariate

nelle storie esotiche (si pensi ai racconti di Sharaz-de nelle *Mille e una notte*). In genere, essa è tanto più forte quanto più il soggetto è fantastico piuttosto che realistico: infatti, in *Tintin in Tibet* registriamo un certo ruolo della magia⁴¹ e del sogno⁴² che invece non riscontriamo nei racconti salgariani osservati. Il fascino che tali dimensioni esercitano sulla nostra immaginazione deriva in buona parte dal comune tratto di mistero che le caratterizza, un ampio spazio libero virtuale che viene colmato in base alle conoscenze, le ipotesi, i desideri dell'interprete, e che rende possibile la creazione di un *ensemble* narrativo di sicura riuscita.

Alcune fondamentali affinità semantiche possono spiegare come mai ancora oggi, nelle sue diverse forme, la narrativa per ragazzi, così come quella per adulti, continui ad avvalersi spesso del legame tra la dimensione dell'esotico e quelle dell'esoterico, del magico e dell'onirico. Di seguito, consideriamo brevemente il rapporto tra il concetto di esotico e ognuno degli altri tre citati, presi singolarmente.

Nel primo caso, osserviamo l'etimologia dei termini: la radice greca di "esotico" è "éxō", "fuori", quella di esoterico è "ésō", "dentro"; a questa si aggiunge il suffisso "-teros" che indica opposizione. Ora, in genere consideriamo l'esoterico come qualcosa di misterioso e sfuggente che non a tutti è dato comprendere. Pensiamo che in pochi (per cui l'esoterico è "ésō") dispongano delle conoscenze che consentono di interpretarlo, ma che essi non siano disposti (qui interviene il concetto di opposizione) a condividerle con altri (per cui è "éxō") se non con chi dimostri di esserne degno (quindi anche di meritare di far parte della schiera dei pochi). Analizzando realtà piuttosto lontane, dunque, nella correlazione tra le contrapposizioni "noi/loro" e "fuori/dentro"

(ad esempio quella di *sovrumanità*), altre possano variare (come ad esempio quella di mortalità/immortalità: in alcuni racconti, infatti, anche le divinità sono mortali).

⁴¹ Si pensi alla levitazione e alle visioni (che potremmo anche considerare tra magia e sogno) di Folgore Benedetta; cfr. Remi (1960), pp. 186 e 192 (corrispondenti alle tt. 44 e 50).

⁴² Motore dell'avventura di Tintin; cfr. *Ibidem*, p. 144 (t. 2).

potremmo ravvisare che ciò che noi consideriamo esotico corrisponda all'esoterico visto dalla prospettiva dell'altro.

Anche il legame tra l'esotico e la dimensione del magico, presente nelle tradizioni popolari di ogni civiltà e cultura, avviene sul piano del misterioso. Infatti, la magia è generalmente intesa come un potere che deriva dal ricorso all'aiuto di "forze" (entità) e "potenze" (identità) sconosciute, che sfuggono all'umana comprensione. Aprendo una breve parentesi, appare chiaro che la questione della conoscenza riguardi il magico alla maniera dell'esoterico: non a tutti è dato accesso alla magia, e via come sopra. Si comprende bene quanto semplicemente possano corrispondere anche l'esoterico e il magico.

Tornando al punto, si tenga presente che le dimensioni dell'esotico e del magico sono vicine già da un punto di vista percettivo, nella nostra cultura soprattutto visivo. Spesso il rapporto tra un occidentale e l'esotico riguarda qualcosa di misterioso perché non visto o invisibile (si pensi a quanto poco ancora oggi sappiamo circa ampie regioni ricoperte dalla foresta amazzonica), o potremmo anche dire precluso alla vista, aggiungendo il fattore intenzionale dell'altro che volutamente tiene nascosto l'oggetto esotico (si pensi a Manoa ne *La città dell'Oro*). Anche il rapporto con il magico presuppone l'esistenza di un piano dell'ultrasensibile (potremmo dire *dell'occulto*) alternativo al piano della realtà, tanto che per secoli maghi, sciamani, stregoni sono stati considerati come tramiti tra piani ontologici diversi. Detto ciò, possiamo riscontrare una analogia di fondo tra la tensione verso l'esotico e quella verso il magico, singolarmente prese, nelle loro motivazioni: nel primo caso abbiamo un desiderio di conoscenza dell'altro scevro da secondi fini piuttosto che un desiderio di dominio sull'altro, nel secondo caso un desiderio di conoscenza della verità (ne parleremo tra breve), intesa in senso ontologico⁴³, piuttosto che un desiderio di dominio sulla realtà. Occorre,

⁴³ Per secoli l'Occidente ha posto la verità su un piano che trascende i sensi. Nella storia del pensiero occidentale dal platonismo in poi, l'accettazione di una verità in senso ontologico vive un'importante parentesi critica nella filosofia moderna, ritrovando nuovo vigore nel pensiero di Hegel, allorché egli identifica "Idea" con la verità. Tuttavia, nella

tuttavia, distinguere due aspetti del magico: da un lato il *magico propriamente detto* in quanto effetto dell'azione della magia (ad esempio, possiamo immaginare un mondo il cui attributo sia di essere magico poiché esso esiste solo in virtù della magia), dall'altro la *magia* in quanto causa di un effetto magico o mezzo per conseguire un certo scopo. Il rapporto tra esotico e magico può dunque configurarsi in maniera molteplice: l'esotico può corrispondere al *magico propriamente detto* o custodire al proprio interno la *magia*; la *magia*, oltre che un potere racchiuso nell'esotico o un manto che avvolge e caratterizza l'esotico, può essere uno strumento per giungere all'esotico (in casi del genere, l'esotico corrisponde spesso alla sede della verità).

Su questa strada ritroviamo le ragioni del rapporto dell'esotico con la dimensione dell'onirico. Il sogno può essere infatti inteso come percorso, alternativo o complementare al magico, per giungere alla verità. Infatti, secondo varie mitologie l'uomo può entrare in contatto con la verità su se stesso solo su un piano diverso da quello della realtà (seppur con le debite, notevoli differenze, la stessa psicanalisi giunge a conclusioni analoghe quando si occupa dell'interpretazione dei sogni). Laddove il viaggio in terre lontane corrisponde alla ricerca umana del senso dell'esistenza, l'esotico può dunque trovare corrispondenza con il sogno nella misura in cui questo è inteso quale luogo esterno al reale, alternativo ad esso, al cui interno l'uomo può trovare la verità (dunque anche le risposte su se stesso).

Corto Maltese e il viaggio alle origini dell'uomo

Come possiamo rilevare dalle osservazioni svolte, l'esigenza umana di trovare risposta ai quesiti esistenziali rappresenta un denominatore narrativo comune dei concetti appena considerati. Teniamo presente che nella seconda metà del Novecento la

cultura popolare il successo del concetto di verità ontologica non ha mai subito flessioni e gli autori di storie ne hanno sempre apprezzato le possibilità narrative offerte.

cultura occidentale è stata particolarmente sensibile alla questione. Con alle spalle un recente passato, che aveva messo in dubbio tutte le sue coordinate esistenziali, l'uomo si è trovato nel pieno della ricerca di se stesso. In un momento in cui la realtà circostante non offriva certezze, ma solo dubbi circa il futuro, egli ha tentato di trovare risposte altrove, spesso in luoghi e in tempi lontani. Dopo la parentesi delle due guerre, ha acquistato nuovo vigore la corrispondenza tra viaggio nella realtà esterna e viaggio interiore. In questa prospettiva, ha trovato naturale collocazione nella narrativa del momento talvolta il connubio narrativo tra l'esotico e, presi singolarmente, l'esoterico, il magico e l'onirico, talvolta il rapporto tra le quattro dimensioni congiunte.

Come ogni medium narrativo, il fumetto non resta indifferente al disagio dell'uomo che percorre il mondo alla riscoperta di sé. Molti capolavori di artisti internazionali hanno interpretato l'avventura in questa chiave, e nel novero delle opere realizzate da autori italiani non mancano i casi illustri. Si pensi che il viaggio esistenziale è un tratto distintivo delle avventure di Corto Maltese, personaggio creato dal maestro della "letteratura disegnata"⁴⁴ Hugo Pratt. Non a caso (anche Pratt ha viaggiato molto), tra le caratteristiche dell'epopea dell'antieroe di Malta vi è il connubio tra ambientazioni esotiche, contesti esoterici, mondo della magia e frequentazione del sogno.

Un gruppo di tre storie ambientate in terra sudamericana sembra esemplare: *Il segreto di Tristan Bantam*, *Appuntamento a Bahia*, *Mu, la città perduta*. Pubblicata nel 1970 nella rivista francese Pif, *Il segreto di Tristan Bantam* è la seconda storia⁴⁵ che vede protagonista il marinaio di Pratt, nonché la prima di un ciclo di episodi caraibici; segue immediatamente ad essa *Appuntamento a Bahia*. Occorre attendere il 1988 perché l'avventura sudamericana del protagonista della serie si concluda con *Mu, la*

⁴⁴ In questo modo l'autore di Rimini, veneziano d'adozione, definiva il fumetto.

⁴⁵ Corto Maltese ha fatto la sua comparsa nel 1967, nell'avventura *Una ballata del mare salato*. Pratt realizzò la storia come un lungo romanzo a fumetti, non pensando allora di rendere seriale il suo personaggio.

città perduta: è l'ultima avventura del personaggio, pubblicata in 16 puntate sul mensile *Corto Maltese* fino al settembre 1991.

Siamo nella prima metà del Novecento. Gettate le ancore a Paramaribo, nella Guyana olandese, Corto soggiorna nella pensione di Madame Java: sin dalla prima vignetta, il personaggio è eloquentemente presentato come un «uomo del destino»⁴⁶. Proprio il destino porta la sua strada a incrociarsi con quella Jeremiah Steiner, ex professore dell'Università di Praga caduto in disgrazia e ridotto ad un ubriaccone spiantato. Così lo descrive la locandiera: «È stato un uomo importante. Ciò che ha detto e scritto è ancora oggetto di studi e di ricerche. Non ha più sete di sapienza filosofica, tanto ha bevuto da Praga a Paramaribo»⁴⁷. L'incontro con Corto pare destarlo dal suo stato di ignavia, e un nuovo, decisivo evento porta nuova linfa al suo desiderio di conoscenza. Nella pensione di Madame Java giunge infatti Tristan Bantam, adolescente inglese alla ricerca di una sconosciuta sorellastra di nome Morgana. Il padre del giovane ha lasciato ai due figli una serie di documenti misteriosi, redatti in seguito al ritrovamento delle rovine di un'antica civiltà nell'alto Xingu, in Brasile. Tra le carte che Tristan reca con sé, alcune riportano strani simboli che Steiner pare in grado di tradurre. Il professore si rende conto che quei testi parlano della scomparsa del mitico continente perduto di Mū; una lettera allegata riporta che ulteriori informazioni sono contenute nei documenti di Morgana. Anche Corto è incuriosito dai simboli: gli ricordano segni simili scolpiti presso un tempio nella giungla, in un'isola a sud del Pacifico visitata tempo prima. Il marinaio e Steiner accettano di accompagnare il giovane, uniti dal desiderio di aiutarlo, ma anche da una comune esigenza di sapere a quali risposte condurrà il suo viaggio. Nel corso dell'avventura, Tristan Bantam farà conoscenza con la sorellastra (tav. IV: l'incontro con l'altro avvie- ne questa volta in famiglia) ed entrerà in contatto con la parte più

⁴⁶ Pratt (1970a), p. 42.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 43.

intima di se stesso, aprendo di conseguenza un nuovo corso della propria esistenza.

Già gli avvenimenti nei due episodi di inizio anni '70 pongono in relazione il tema della ricerca di origini perdute (rappresentate dal regno di Mū) con una ambientazione esotica. Il legame con la magia (praticata in quelle terre) e il sogno si inserisce nella medesima scia. La magia ricorre spesso, nel racconto. Tristan, ad esempio, parte dall'Inghilterra perché richiamato da voci misteriose, messaggi magici inviati dagli amici del padre in Sud America. Morgana, allieva della maga Bocca Dorata (che diverrà una dei principali comprimari delle avventure di Corto Maltese), pratica essa stessa la magia nera; inoltre, la ragazza riesce a leggere il destino nelle carte e a comunicare mediante il pensiero. Ancora, il capo della tribù di indiani caribi in cui il gruppo dei protagonisti si imbatte durante la navigazione, è in grado di leggere nel fuoco «i messaggi di quelli che sono vissuti prima della nostra luna»⁴⁸. Espressosi inizialmente nel proprio idioma, l'indio si rivolge improvvisamente a Tristan nella lingua del giovane, parlandogli del suo destino e dell'ubicazione degli accessi di Mū (Fig. 5). In tal modo, egli offre al lettore e ai protagonisti una conferma ulteriore che la verità risiede nel passato e la magia è un mezzo per giungervi.



Fig. 5. Corto Maltese, © Hugo Pratt.

Al magico si accosta poi l'onirico. Tristan raggiunge Mū per la prima volta tramite un sogno improvviso. Qui, egli trova se

⁴⁸ Pratt (1970b), p. 71.

stesso, ciò che è, che è stato nelle vite passate e che sarà in quelle future. Nel sogno, il dio Quetzalcoatl (nome azteco del dio noto ai Maya come Kukulcan) rivela al giovane che, già prima di lui, suo padre si era avvicinato con l'aiuto della magia (!) alla dimensione in cui egli si trova. Quindi, la divinità dona a Tristan il teschio del dio fratello Tezcalipoca, che servirà al ragazzo per restare in contatto con quel mondo. Nonostante in seguito sia sveglio, il ragazzo non riesce a capire bene dove finisca il sonno e inizi la veglia, poiché anche nel mondo reale egli entra in possesso della reliquia sognata. Secondo quanto osservato, l'episodio conferma che, analogamente alla magia, il sogno può essere un tramite verso il regno della verità.

Osserviamo che, tra le altre cose, la scena citata presenta alcuni tratti esoterici fondamentali. Il sogno di Tristan ha molte delle caratteristiche del sogno iniziatico, «chargé d'efficacité magique et destiné à introduire dans un autre monde par une connaissance et un voyage imaginaires»⁴⁹. Inoltre, Tezcalipoca è il dio azteco della morte, e qui la morte (rappresentata simbolicamente anche dal teschio del dio) assume la valenza di un rito di passaggio verso un nuovo e superiore corso esistenziale. Il sogno termina, infatti, con l'immolazione sacrificale di Tristan, necessaria affinché egli possa tornare nel mondo reale; la sua morte è anch'essa «*révélation et introduction*. Toutes les initiations traversent une phase de mort, avant d'ouvrir l'accès à une vie nouvelle»⁵⁰. Naturalmente, l'episodio del sogno è solo uno dei vari momenti in cui il fattore esoterico, legato a quello esotico, ricorre nella storia.

Dopo aver percorso il mondo in lungo e in largo, Corto Maltese torna in terra sudamericana nell'avventura di fine anni '80 per riprendere la ricerca interrotta tempo prima. Assieme ai compagni più importanti delle sue trascorse avventure, tra i quali uno Steiner invecchiato e un Tristan che, seguita la propria indole, è divenuto «professore di archeologia e scienze esatte»⁵¹, il protago-

⁴⁹ Chevalier, Gheerbrant (1969), p. 647 (v. "Rêve").

⁵⁰ *Ibidem*, p. 521 (v. "Mort"), grassetto degli autori qui in corsivo.

⁵¹ Pratt (1988), p. 177.

nista cerca l'ingresso di Mū presso le rovine di una città antica in un'isoletta del Caribe. L'ambientazione esotica rappresenta anche qui la sede di una verità difesa e celata all'esterno. Il labirinto verso il mondo perduto inizia in un tempio immerso nella giungla, recante simboli templari e custodito dai guerrieri di Aztla. Durante il cammino, Corto percorre il labirinto armonico che conduce a Mū, lotta contro uomini-scorpione e contro la propria ombra, dialoga con pitture e simboli parlanti e con lo scheletro di un antico marinaio sardana. Al termine del percorso, egli ritrova i resti del mondo di Mū e della razza perduta con l'aiuto di funghi magici, accostandosi, al contempo, al segreto dei volti in pietra dell'Isola di Pasqua (Fig. 6). Il passaggio attraverso dimensioni diverse avviene, nel corso dell'intera vicenda, mediante la magia e il sogno. Specie il sogno, nonostante non abbia mai nel racconto una chiara distinzione con la realtà, interviene a caratterizzare continuamente le situazioni vissute dal protagonista.

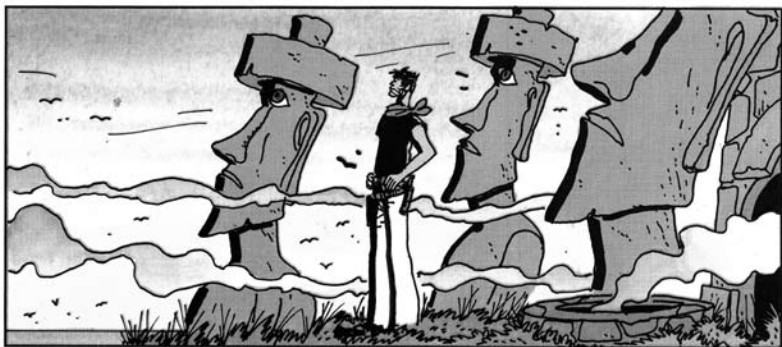


Fig. 6. Corto Maltese, © Hugo Pratt.

La storia meriterebbe una trattazione ben più vasta di quella appena svolta, tanto in essa è singolare la sinergia tra le quattro dimensioni osservate. Va inoltre ribadito che l'analisi di molte altre avventure dell'*alter ego* di Pratt consentirebbe di riscontrare e confermare che la questione esistenziale è sempre alla base del viaggio esotico e di tutti i fattori, sin qui rilevati, che lo caratterizzano. Per quanto ci riguarda, al momento ci fermiamo qui.

L'avventura di Gea. La conoscenza e l'accettazione dell'altro

Alla fine del Novecento e all'inizio del nuovo secolo, l'atteggiamento occidentale nei confronti dell'esotico trova ampi riscontri nei problemi di un mondo che per un verso tende alla globalizzazione, mentre per un altro presenta ancora forti retaggi localistici. La via narrativa del fascino esotico viene a coniugarsi con le questioni legate all'integrazione di popoli di origine socio-culturale diversa nelle stesse città. Come avviene nel cinema, nella musica, nella letteratura, così anche nel fumetto la tematica della ricerca di sé sempre più spesso si affianca a quella dell'accettazione dell'altro (il migrante, nella metropoli dell'Occidente), e talvolta passa addirittura in secondo piano rispetto a questa.

Di solito le storie non si limitano semplicemente a evidenziare i problemi di convivenza di individui di nazionalità diversa, decisamente non omologati in un corpo sociale unico. In Italia, parte del fumetto popolare tende ancora a sottolineare il legame tra posizione sociale e discriminazione razziale, inserendosi nella scia delle lotte per i diritti civili in Nord America (in genere le storie sono ambientate in località statunitensi). Talvolta, però, nel corso della narrazione gli autori vanno oltre la semplice registrazione dello *status quo* e individuano il nocciolo della questione nella difficoltà di conseguire una confidenza con l'altro fondata sulla conoscenza dei tratti distintivi del socioculturalmente diverso, a scapito di politiche sociali uniformanti.

Pochi cenni su un recente caso italiano. Realizzata dall'artista Luca Enoch e pubblicata dall'editore Sergio Bonelli dal 1999 al 2007, *Gea* è una miniserie fantasy in diciotto episodi con importanti risvolti critici nei confronti della società contemporanea. La giovane protagonista, che dà il nome alla serie, è una adolescente che vive in una non meglio definita metropoli occidentale⁵² dei

⁵² Nel fumetto non è mai chiara l'esatta ubicazione della località. Dall'insegna dei negozi ai nomi delle strade all'architettura, tutto intende rimandare a una città degli Stati Uniti.

giorni nostri, che presenta tutti i problemi legati all'integrazione sociale in un contesto multiethnico⁵³.

L'“altro lontano” delle avventure di Gea non è, però, di natura umana. La ragazzina fa parte della casta dei Baluardi, guerrieri umani avversari della genia dei Diavoli sin dai tempi antichi. La missione dei Baluardi, sentinelle dei valichi tra il nostro mondo e gli altri, è difendere la Terra dall'intrusione di esseri provenienti da altre dimensioni. Non solo demoni, ma anche altre creature mitologiche (blemii, satiri, orchi, naga e così via) costituiscono il diverso con cui la protagonista deve vedersela quotidianamente. È importante notare che il rapporto con l'altro, nella serie, è conflittuale soltanto quando riguarda bellicosi invasori. Il ruolo delle sentinelle come Gea è volto, in effetti, alla salvaguardia di una sorta di equilibrio tra i vari universi, piuttosto che alla semplice cacciata o all'annientamento del non-umano: generalmente gli intrusi vengono rispediti indietro, ma nulla accade a molte creature extradimensionali che sono pienamente integrate nel mondo terrestre.

Va sottolineato che la conoscenza del diverso è tra gli obiettivi imprescindibili dell'apprendistato del Baluardo: Gea non riuscirebbe a svolgere il proprio compito senza il sapere acquisito dallo studio di testi esoterici, generalmente di tradizione medio o estremo-orientale. L'intervento del fattore esotico non è, dunque, soltanto di ordine metaforico: anche nel fumetto di Enoch, infatti, la sapienza che porta alla verità proviene da un esotico che è lontano da un punto di vista sia spaziale (la sapienza proviene da culture non occidentali) sia temporale (la sapienza proviene dal passato). Immaneabilmente, dalla saggezza delle tradizioni culturali esotiche derivano insegnamenti che in buona parte coinvolgono la magia e il sogno. Ad esempio, Gea apprende dallo studio dei suoi “manuali” i vari impieghi della sua spada magica, mentre con l'aiuto di Tara (Fig. 7), una delle forme della

⁵³ Cfr. in particolare *Madre di violenza*, quarto episodio della serie pubblicato nel novembre 2000, in cui il problema del razzismo viene affrontato apertamente.

dea indiana del tempo Kali⁵⁴, la protagonista impara ad accedere in spirito, mediante il sogno, alla dimensione estatica e al piano astrale. È la dimostrazione che concetti che appartengono ad una visione ormai classica dell'esotico conservino il proprio ruolo nella narrativa disegnata contemporanea, e che nel nuovo scenario si leghino alle questioni sociali emerse ed emergenti in un mondo in rapido mutamento.



Fig. 7. Gea, © Sergio Bonelli Editore.

⁵⁴ L'aiutante di Gea non è scelta a caso a ricoprire il suo ruolo nella serie: il personaggio si presenta come una delle dieci «mahavidya o "grandi sapienze" nel tantrismo. Tara è l'aspetto salvifico della dea; trasporta il devoto attraverso l'oceano dell'esistenza condizionata fino «all'altra sponda». Eppure, come Kali, viene spesso raffigurata in modo terrificante, danzante su un cadavere e con una testa tagliata in una delle sue quattro mani. Questo serve a rammentare ai fedeli che la grazia divina ha le sue esigenze e che la maturazione spirituale significa crescere aldilà dell'io, il che non è facile né privo di dolore» (Gea n. 4, p. 45).

Conoscenza dell'esotico, si è detto, che favorisce l'integrazione. È il culmine dell'esperienza di Gea. La *verità* appresa nel corso della serie riguarda il forte relativismo che è tradizionalmente alla base di categorie come "Bene", "Male" e "Nemico": anche i demoni, nemici ancestrali del genere umano, si rivelano fondamentalmente una razza in cerca di terra, e in ultima istanza si ritroveranno a convivere pacificamente con gli uomini nel mondo terrestre. L'esperienza di *Gea* mostra un certo tipo di cambiamento intercorso nel fumetto di genere all'inizio del nuovo secolo. A un fumetto più tradizionale, che al massimo registra la realtà del momento e la rende sfondo di avventure di carattere fondamentalmente classico, si affianca un fumetto in linea con (quando non addirittura "contaminato"⁵⁵ da) una serie di ideali progressisti sorti e sviluppati nel mondo contemporaneo. Tra i principali ideali coinvolti potremmo citare quelli alla base di importanti fenomeni ideologici (spesso molto diversi tra loro) quali il movimento della non-violenza e il movimento dei NoGlobal.

Il mondo occidentale dell'era della globalizzazione, dunque, continua a coltivare i suoi rapporti con l'esotico. Torniamo per un istante alla definizione di esotico quale "altro che viene da un fuori lontano". Se sostenessimo che il processo di globalizzazione da un lato determini una progressiva uniformazione a livello mondiale del sistema socio-economico-culturale, da un altro consenta il rapido apprendimento di conoscenze provenienti da tutto il mondo – conoscenze un tempo disponibili nei soli contesti ristretti di provenienza – di ben poco potremmo oggi dire che è "al di fuori" del sistema. Per cui dovremmo ammettere che nel cosiddetto "villaggio globale" c'è sempre meno spazio per l'esotico. Tuttavia, vuoi perché parliamo di una tendenza piuttosto che di un processo giunto a compimento, vuoi perché fuori dal nostro spazio conoscitivo c'è e (pena la noia, speriamo) ci sarà sempre qualcosa, la dimensione dell'esotico non sembra a rischio di

⁵⁵ Usiamo qui un termine piuttosto in voga che solo recentemente ha scoperto una sua accezione positiva (infatti, oggi si parla di "contaminazioni culturali" o, ad esempio in campo artistico, di "contaminazioni musicali" come di arricchimenti).

estinzione, pur manifestandosi oggi di preferenza nelle sue forme meno nobili (confermando una tendenza all'esotico *frozen*).

Nella società occidentale contemporanea, dunque, l'atteggiamento nei confronti dell'esotico continua ad essere una cartina di tornasole del rapporto che l'individuo intrattiene in primo luogo con se stesso, quindi con l'altro, il diverso da sé. La realtà è sicuramente cambiata dalla fine dell'Ottocento: la conoscenza di culture lontane, (potenzialmente⁵⁶) maggiore rispetto al passato, ha in buona parte soppiantato l'aura di mistero caratteristica sia di un mondo esotico che ormai appartiene al tempo che fu, sia di un mondo esotico che da sempre appartiene alla sfera dell'immaginario. Eppure, sembra che la tendenza non riesca a mutare: lo spirito con cui ci si appresta a interagire con l'esotico è ancora duplice, da un lato assumendo i tratti di un reale interesse verso l'altro, dall'altro manifestandosi nelle forme di una (apparentemente) inevitabile diffidenza verso il diverso.

Conclusione. Per una filosofia dell'esotico

Nell'ottica di un'ideale chiusura del cerchio, per avviarci al termine ritorniamo al principio. Abbiamo esordito all'insegna del celebre passo del Teeteto in cui, mentre Socrate e il giovane Teeteto discorrono di alcune manifestazioni del fenomeno del divenire, emerge la considerazione circa l'origine passionale del processo filosofico. Il brano è così tradotto da Luca Antonelli:

Teeteto - Per gli dèi, Socrate! Sono straordinariamente meravigliato dalla natura di tutto ciò, tanto che, a volte, esaminandolo a fondo, mi vengono le vertigini.

Socrate - Pare davvero, amico mio, che Teodoro non abbia espresso un giudizio sbagliato sulla tua indole: ciò che provi – la meraviglia – è un sentimento assolutamente tipico del filosofo. La filosofia non ha altra origine che questa e, a quanto pare, chi ha definito Iride figlia di Taumante non ha tracciato una cattiva genealogia⁵⁷.

⁵⁶ Alla disponibilità di fonti di conoscenza non consegue necessariamente l'acquisizione delle conoscenze veicolate da quelle fonti.

⁵⁷ Plato, *Theaetetus*, 155 C 8-D 5, in Platone (1994), p. 69. Figlia del titano

Nel testo platonico, da principio il filosofo è mosso da un sentimento improvviso di forte stupore verso una novità straordinaria e inattesa. Passando attraverso questa iniziale fase d'inquietudine, egli ne è successivamente indotto a superare la particolarità della propria esperienza per cogliere il carattere generale del fenomeno percepito⁵⁸. Possiamo affermare, dunque, che la meraviglia avvia un processo che (potenzialmente) consente all'uomo di giungere a una diversa concezione di ciò che egli può percepire⁵⁹.

Nel I interludio abbiamo dichiarato che consideriamo la fase della scoperta quale fase di massima vitalità dell'esotico: l'incontro fra un "noi" e un "altro" ignoto produce nel primo una immagine mentale (l'esotico, appena nato) del secondo, che sarà poi rielaborata. La vitalità dell'esotico è appunto data dall'entità dei possibili sviluppi del processo di rielaborazione di tale immagine.

Abbiamo anche sostenuto che l'uso che il "noi" decide di fare della sua immagine mentale dell'"altro" successivamente al momento della scoperta è oggetto di una filosofia dell'esotico. Ora, il testo platonico ci mostra che la fase della *scoperta* coincide con la fase della *meraviglia*, in cui il contatto con il nuovo produce sconcerto nell'uomo, e in tal senso l'esperienza esotica sembra procedere in base allo stesso meccanismo della filosofia. Filosofia che è fondamentalmente amore della verità, e abbiamo mostrato nel II interludio come la verità sia l'esigenza umana che caratterizza le dimensioni legate all'esotico. Ponendo la questione in altri termini, poiché l'amore della conoscenza è il fondamento della filosofia, l'esotismo appare, in quest'ottica, come amore della conoscenza di luoghi e culture lontani, o più in generale

Taumante, «il meraviglioso (θαυμαστός, *thaumastós*) della meraviglia (θαυμάζειν, *thaumazein*)», la dea Iride, personificazione dell'arcobaleno che congiunge la terra al cielo, è messaggera degli dei e identifica la filosofia; il processo filosofico svolge appunto una funzione di mediazione tra la verità divina e il desiderio umano di possederla; cfr. *Ibidem*, p. 244 (nota 63).

⁵⁸ Cfr. Spanio (1994), pp. 257-258.

⁵⁹ Ad analoga conclusione giunse Aristotele dopo aver ribadito che «gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia» (Aristotele (1993), p. 11); cfr. Aristotele, *Metaphysica*, A 2, 982 b 11-983 a 21.

amore di conoscenza dell'altro. Essendo la meraviglia denominatore comune e scaturigine dell'esotico e della filosofia, una *filosofia dell'esotico* dovrebbe riconoscere il principio della meraviglia di fronte al sorprendente, al meraviglioso, al diverso come il principio originario dell'esotico.

Notiamo senza difficoltà che, percorrendo questa strada, si ottiene una immagine dell'esotico (e dell'esotismo) decisamente diversa da quella riscontrabile nella storia umana. Ciò di cui parliamo è, infatti, il perseguimento di una conoscenza dell'altro fine alla conoscenza: per fare un esempio, alla meraviglia che Cristoforo Colombo prova nello scoprire nuove terre e popolazioni sconosciute non consegue un atteggiamento propriamente filosofico⁶⁰. Tuttavia, oggetto di una filosofia dell'esotico è il modo in cui il "noi", dopo il momento della scoperta, dialoga con l'altro (*dialeghestai*). Parlare di "modo" significa contemplare sia una via, per così dire, *positiva*, sia una via *negativa*.

Chi si occupa di filosofia dell'esotico, dunque, prenderà in considerazione ambedue gli aspetti, avendo presente che l'atteggiamento positivo è quello del filosofo, nel cui caso alla scoperta segue una conoscenza dell'altro volta alla comprensione reciproca. Questi prova meraviglia di continuo, poiché il dialogo (nella via positiva, infatti, il "loro" diventa "voi") lo porta a scoprire sempre qualcosa di nuovo. In tale prospettiva, anche nella misura in cui la conoscenza dell'altro torna utile per conoscere meglio se stessi, il ripiegamento su di sé del "noi" coinvolge l'"altro" che si sta conoscendo, e anche riconoscere l'altrui (e la propria) diversità non vuol dire non accettare l'altro. Riguardo la via negativa, invece, andrà considerato che alla scoperta segue in genere una conoscenza volta al dominio sull'altro. Come Todorov rileva riguardo all'esperienza di Colombo, la meraviglia per l'altro si rivela meraviglia per una parte del paesaggio⁶¹, mentre il dialogo con l'altro è il realtà un monologo teso a confermare la giustezza delle proprie convinzioni preconcrete: si pensi alla figura del

⁶⁰ Cfr. Todorov (1982), pp. 5-61.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 41 e ss.

buon selvaggio, frutto di un finto dialogo mediante cui si cerca nell'altro sconosciuto traccia di un fantomatico passato aureo della nostra civiltà, o anche alla condotta delle potenze coloniali, certamente non ispirata a un desiderio di confronto con le genti dominate (in un dialogo è, infatti, sacrosanto che alla fine ognuno decida per sé).

In conclusione, alla luce di una filosofia dell'esotico così come è stata tratteggiata, l'analisi delle opere per ragazzi passate in rassegna suggerisce, quale costante, che non la mancanza di conoscenza, ma di *volontà* di conoscenza e di spirito di apprendimento qualifica l'atteggiamento deterioro nei confronti dell'ignoto. Considerando, come è giusto, tali opere quali testimonianze testuali dei periodi storici in cui sono state prodotte, oggi come ieri si riscontra la necessità di una simile filosofia.

Desidero ringraziare la Dott.ssa Marilisa Cannarsa, valente antichista e inestimabile interlocutrice, per gli innumerevoli spunti e le preziose osservazioni offerti alla realizzazione del presente intervento, nonché per la consulenza linguistica riguardo ai testi greci. Sono altresì in debito con il prof. Hans Georg Grüning per le utili conversazioni "esotiche" intrattenute nel periodo di redazione e revisione del testo, e con il dott. Giorgio Cipolletta per la paziente cura dedicata al *vehiculum*. Di eventuali errori ed inesattezze che potranno essere riscontrati nella lettura la responsabilità è soltanto mia.

Bibliografia⁶²

- Aristotele, 1993. *Metafisica*, introduzione, note, apparati e trad. di Giovanni Reale, appendice bibliografica di Roberto Radice, Rusconi, Milano
- Cantarosa, Giuseppe, 2002. *Arriva la tigre*, in Salgari (1900)
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, 1969. *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, France
- Colicchia, Nayantara, 1998. *Medioevo Esotico: citazioni dal mondo orientale nella pittura italiana del Due e Trecento*, tesi di laurea, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi Ca' Foscari, Venezia
- Enoch, Luca, 1999-2007. *Gea*, nn.1-18, Sergio Bonelli Editore, Milano
- Erodoto, 2000. *Storie*, voll. I-II, trad. di Luigi Annibaletto, Oscar Mondadori, Milano
- Ferroni, Giulio, 1992. *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi, Milano
- Fioraso, Roberto, 2002. *Alla ricerca di una mitica scimitarra*, in Salgari (1892)
- Fossati, Franco, 2005. *Fumetto. Characters e disegnatori*, a cura di Luigi F. Bona, Mondadori Electa, Milano
- Goria, Gianfranco, 2003. *Chi è Tintin*, in Remi (1960)
- Lombardo, Caterina, 2002.a. *Il Corsaro e il mare*, in Salgari (1898)

⁶² L'anno indicato a seguire il nome dell'autore corrisponde alla prima edizione del testo citato, eccetto che si tratti di opere antiche di datazione incerta. Per le opere di narrativa, si fa riferimento alla prima edizione in volume. Laddove di un testo sia stata citata una versione tradotta o riedita, è riportato in corsivo l'anno corrispondente a questa edizione.

- Lombardo, Caterina, 2002.b. La leggenda dell'Eldorado, in Salgari (1896)
- Omero, 1961. Iliade, tome III, texte établi et traduit par Paul Mazon avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, Société d'édition «Les belles lettres», Paris;
- Omero, 1996. Odissea, vol. I, a cura di Alfred Heubeck e Stephanie West, trad. di G. Aurelio Privitera, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano
- Omero, 1999. Iliade, voll. I-II, trad. di Giovanni Cerri, Bur, Milano
- Platone, 1994. Teeteto, introduzione di Salvatore Natoli, saggio critico e note di Davide Spanio, trad. di Luca Antonelli, Feltrinelli, Milano
- Pratt, Hugo, 1970.a. Il segreto di Tristan Bantam, in Corto Maltese n. 1, Milano Libri, Milano, 1983
- Pratt, Hugo, 1970.b. Appuntamento a Bahia, in Corto Maltese n. 2, Milano Libri, Milano, 1983
- Pratt, Hugo, 1988. Mū, in Corto Maltese, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2004
- Remi, Georges (Hergé), 1960. Tintin in Tibet, in Tintin, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2003
- Said, Edward W., 1978. Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente, trad. di Stefano Galli, Feltrinelli, Milano, 2005
- Salgari, Emilio, 1892. La Scimitarra di Budda, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salgari, Emilio, 1896. La Città dell'Oro, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salgari, Emilio, 1898. Il Corsaro Nero, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salgari, Emilio, 1900. Le tigri di Mompracem, Fabbri Editori, Milano, 2002
- Salvadori, Massimo L., 1990. L'età contemporanea, Loescher, Torino
- Spanio, Davide, 1994. La filosofia come ricerca dell'epistème. Il paradigma del Teeteto platonico, in Platone (1994)
- Todorov, Tzvetan, 1982. La conquista dell'America. Il problema dell'altro, trad. di Aldo Serafini, Einaudi, Torino, 1992

Todorov, Tzvetan, 1989. Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana, trad. di Attilio Chitarin, Einaudi, Torino, 1991; ed. fr., Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine, Seuil, collection «Points Essais», Paris, 2004

Software (thesaurus di opere greche e latine)

Musaios 2002, Release A, copyright © 1992-2002 di Darl J. Dumont e Randall M. Smith, Los Angeles, California (USA)

Testi greci citati

Aristoteles, *Metaphysica*;

Herodotus, *Historiae*;

Homerus, *Ilias*;

Homerus, *Odyssea*;

Plato, *Theaetetus*

Siti web

http://www.delfo.forli-cesena.it/ssrighi/2001_2002/europa_altri_popoli/percorso_artistico/esotismo1.htm

<http://www.resetdoc.org/IT/Esotismo.php>



Tav. I. Yellow Kid, © R. F. Outcault.



1. Nel domestico tokul
ruba un uovo Bilbolbul.

Rompe il guscio e con piacere
quel ghietton s'accioge a bere.



2. Ecco svelta in bianco arriamua

All'avarissima ramanaaa

Tav. II. Bilbolbul, © Attilio Mussino.



Tav. III. Tintin in Tibet, © Casterman s.a.



Tav. IV. Corto Maltese, © Hugo Pratt.

