

The third

Spring 2020 (February - March - April)

Faculty of Al_Asun
Board of directors and editorial
prof.:Rabie Mohamed salama
Dean of the Faculty

prof.laila Youssef
Vice Dean for education and students affairs

prof.Mahmoud El Noby
Vice Dean for environmental affairs and community service
_Dr.Hossam Gayel
Editorial in chief

prof.Salah abo el Hassan Mekky	Professor in the Arabic Department
Dr. Rasha Farouk Mahmoud	Lecturer in the English Department
Dr.Shaymaa Ahmed Elsaghir	Lecturer in the German Department
Dr.Mohamed Hamza	Lecturer in the French Department
Dr. khalifa Hassan khalifa	Lecturer in the Italian Department

Editorial Secretary:

_ Moshira Mahmoud Ali _ Arwa Ahmed Hassan

Coordinated by: Randa Andrea Anwr

Designed by:_ prof. Ahmed gamal ahed

Table of Contents:

1	Rabie Salama " Dante nella biblioteca e cultura arabe"	1
2	Wafaa El Beih " L'eroedi Alfieri e Foscolo Dalla tirannia alla libertà"	15
3	Nada Magdy El Gamel " La Muerte en <i>Las copas</i> de Pedro Prado"	39
4	Eman Ragab Nagieb "Der Zweite Weltkrieg und seine Auswirkung auf die Gesellschaft in Österreich"	61

Publication requirements:

1- Al-Asun Journal for Languages and Humanities is a quarterly peer-reviewed international scientific journal, concerned with the publication of scientific researches in the field of literature, languages and humanities, according to the following rules:

2- Search has not been previously published.

3- It should be serious, sound, and scientifically valuable, and free from grammar, spelling, and typing errors.

4- Search pages should not exceed 40 pages in the journal size.

5- It should not to be part of a scientific dissertation: Master or PhD.

6. The research should include an approach, a preface, or an introduction; that indicates the purpose, form, and the methodology of the research.

7- The scientific material shall be scientifically documented according to the following system:

a- Printed Books

Author's name- Title of the book- Translator's or editor's name- Page number- Place of publishing- Edition number- Publishing country- Date of publishing.

b- Periodicals

Author's name- subject title- title of the periodical – Part or Issue number and year - Page number - Edition.

C-Manuscripts

Author's name- Book title- place of manuscript –manuscript's number - plate or page number.

8- Margins and references are indicated by sequential numbers in the body of the research, and are listed at the end of the search.

9- The research is sent by e-mail to the magazine, or delivered on a CD-ROM with Word Traditional Arabic 15 for board and 12 for margins for Arabic-written materials. As for foreign-language materials, they should be written in Time New Roman 14 for board and 12 for margin.

The Journalsize: A4

Top margin 2.5 Bottom margin 2.5

Right margin 2.5 Left margin 2.5

10- the journal does not have to deliver the researches back to the authors whether published or not.

11. The fees paid by the researcher are for peer-review and printing. It has nothing to do with accepting the research for publication or not.

12. The journal may publish research on the Faculty's website, or by any other means it considers.

13- The researcher shall attach a brief CV WITH his research, including his personal data, his scientific degree, his activity, and his university.

14- The researcher gets a copy of the journal and 10 copies of his research with a publication acceptance letter if the search is accepted for publication.

15- Magazine Mail....

16- Deposit number 24379

17. ISSN 2682-2083

18- Publishing fees in the journal:

a- 20£ Egyptian pounds per page (members inside the faculty) within 25 pages for the paper , any extra pages , it will be 30£ Egyptian pounds per page

b- 40£ Egyptian pounds per page (outside the faculty) within 25 pages for the paper , any extra pages , it will be 50£ Egyptian pounds per page

c- 300 dollars per page within 25 pages for the paper , any extra pages , it will be 10 dollars per page

19- Arbitration , review fees and administrative expenses:

a- 400 Egyptian pounds (members inside the faculty)

b- 500 Egyptian pounds (outside the faculty)

c- 100 dollars (outside Egypt)

Copyrights is reserved to the faculty of Al-alsun – Luxor University

The researcher is not allowed to publish his paper in any other issue without a written permission from the journal after at least six months since the issue was .printed

Dante nella biblioteca e cultura arabe^(*)

Due anni fa, L'Italia ha celebrato 95 anni dopo il sestocentenario della morte di Dante Alighieri (1265-1321), il suo Sommo Poeta noto non solo in Italia, ma in tutto il mondo degli intellettuali. All'occasione di questa commemorazione, non pochi circoli accademici nel mondo arabo hanno organizzato – prova di stima per il Sommo poeta - qualche evento, per far conoscere alle nuove generazioni, al di là dei programmi di studio, l'influsso letterario di uno dei maggiori poeti della letteratura italiana ed europea, il cui nome è ormai risonante dappertutto da quasi sette secoli. Infatti, Dante Alighieri è considerato uno dei precursori esponenti del Rinascimento europeo moderno: Firenze, la città del poeta posta al centro dell'Italia, testimonia l'evoluzione di quella nuova epoca.

La ricerca antropologica riguardo l'influenza e gli echi della cultura islamica negli scritti medioevali europei rimane un tema di ricerca preferito dagli studiosi arabi. Questo interessamento potrebbe essere interpretato come un sentimento nostalgico per un'era in cui tale cultura fu la più influente, o come una specie di auto-rimprovero implicito alla situazione di degrado in cui vivono oggi gli arabi. Questo contributo non vuole essere tanto una riflessione critica sulla conoscenza della civiltà arabo – islamica in Dante, quanto possibilmente una rassegna dei saggi inerenti più interessanti, delle tesi e dei dibattiti di filologi, filosofi, comparatisti e uomini di lettere arabi riguardo alla presunta o meno somiglianza strutturale o tematica, imitazione o dipendenza della *Divina Commedia* dal *Libro della Scala* o dell'*Episola del perdono*, particolarmente nella seconda metà del Novecento in seguito al pervenire di un manoscritto di *Mi'araj* tradotto in diverse lingue di allora.

(*) Rabie Salama

Oggigiorno siamo quasi alla fine del secondo decennio del XXI, e sembra ormai risolto, almeno in gran parte dei circoli accademici del mondo arabo, il dibattito al riguardo delle somiglianze o piuttosto dell'influenza di varie fonti musulmane sull'autore del "Poema Sacro", o più ancora dell'imitazione dantesca in quanto sono giustamente ben evidenti, secondo tanti illustri studiosi, i richiami alle teorie escatologiche islamiche; mentre pochi respingono ancor'altra idea di parallelismo e si rifiutano di accostare i due testi, giudicando le affinità troppo vaghe perché si possa supporre un influsso del testo islamico. D'altronde taluni sostengono che la tradizione medievale, la civiltà cristiana e la civiltà islamica hanno sviluppato temi e immagini simili al riguardo dell'aldilà o del mondo dell'oltretomba, e questo serbatoio così ricco di elementi in comune alle varie civiltà potrebbe essere la fonte da cui Dante ha attinto, senza alcun processo mimetico. Infine ci sono quelli che optano per una più conciliante soluzione al problema constatando le somiglianze strutturali tra i due testi, pur non negando l'assoluta originalità del genio dantesco.

Cominciamo dagli inizi del XX, quando gli studiosi europei, nel quadro delle loro ricerche sulla storia delle civiltà, si sono messi ad esaminare la questione dei contatti tra cultura occidentale e cultura orientale, in cerca di elaborare una concezione assai oggettiva "dell'identità della civiltà europea". In questo contesto, un letterato del calibro di Taha Hussein, soprannominato Decano della letteratura araba, mette in risalto una citazione del grande poeta francese Paul Valéry, (1871 – 1945), secondo la quale, «La ragione europea moderna è dovuta a tre componenti: la civiltà greca, nota per letteratura, filosofia e arte; la civiltà romana, famosa per politica e legge; e il Cristianesimo con il suo invito al bene e la sua istigazione alla carità» (*Mustaqbal Al-Thaqafah fi Misr*, "Il futuro della cultura in Egitto", I Edizione 1938, p. 29).

Taha Hussein conferisce alla citazione un'altra dimensione, fa notare che «sono apparse in questo Vicino Oriente arti, scienze e letterature, dalle quali si

sono influenzati entrambi i greci ed i romani che hanno prodotto la civiltà europea, con l'aiuto, però, dei musulmani ossia il popolo di questo Vicino Oriente, dove sono nate delle religioni celesti come ispirazioni feconde non solo per gli europei ma anche per gli orientali». (Taha Hussein, pp. 68-69).

In questo contesto vanno focalizzati due dati di fatto molto interessanti: l'uno riguarda i rapporti tra Oriente e Occidente che sono plurime e millenari, e le guerre espansionistiche di Alessandro Magno (356 -323 a.C) rappresentano i primi canalitangibili di questo secolare interscambio nonostante le guerre sanguinose e le lotte feroci; e nelle varie epoche islamiche questi contatti si sono intensificati e vari sono stati i modi o piuttosto i ponti con cui la civiltà dei musulmani è passata in Europa; la Spagna andalusa, la Sicilia, le crociate e la traduzione (Taha Nada, *La letteratura comparata*, Alessandria, Dar al-Mufa'ala, 1987, pp.251-254). L'altro concerne il viaggio nel mondo dell'aldilà o oltretomba che non è un tema del tutto nuovo, lo troviamo in varie leggende dei Sumeri (Samuel Kramer, *Sumerian Mythology: Study of Spiritual and literary Achievement in Third Millennium, B.C, 1944*, "Alwah Sumer", trad. In arabo di Taha Baqer, Bagdad 1956, p.261. L'idea di attraversare in barca al mondo dei morti venne trasferita dai sumeri e dai babilonesi ad altre nazioni orientali ed occidentali. Entra a far parte della letteratura greca e romana, e lo scrittore greco Aristofane scrisse la commedia "Le rane" del 405 a.C.

L'idea riprese nell'"*Epistola del perdono*" di Al Ma'arri, poi viene ripresa un'altra volta nella *Commedia* di Dante, noto come il Padre delle letterature europee moderne, il che ha sollevato la questione molto cruciale ed importante concernente l'influenza della cultura araba - islamica sulla *Divina Commedia*. L'Orientalista spagnolo Miguel Asin Palacios (1871- 1944), specializzato nello studio dell'interazione tra Cristianesimo e Islam nel campo mistico e filosofico, in seguito alla lettura del libro *Le Rivelazioni meccane* di Ibn 'Arabi, ivi incluse descrizioni particolareggiate del viaggio notturno del profeta Muhammad da

Mecca a Gerusalemme (Isra'a) e la sua ascensione al cielo in viaggio al paradiso e all'inferno (Mi'raj), elabora la tesi di confronto meticoloso fra descrizioni nei testi della tradizione islamica e raffigurazioni in quello dantesco.

Torniamo però un po' indietro, ai primi anni del XX, laddove il riferimento più antico all'analogia tra "*La Divina Commedia*" e "*L'Epistola del perdono*" di Al Ma'arri, risale allo storico e critico palestinese Rawhy Al khaledy (1864-1913), considerato il più antico studioso della letteratura comparata nel mondo arabo. Relatore al Convegno degli orientalisti tenutosi a Parigi nel 1897, e fresco di questa esperienza scrive un saggio intitolato "*La storia della scienza della Letteratura dagli occidentali, dagli arabi, e da Victor Hugo*", pubblicato da Dar Al Helal, il Cairo, 1904, dove si sofferma in un lungo brano su Dante e la sua cosiddetta *Divina Commedia*, ritendendola «un'opera coincidente con l'*Epistola del perdono* prodotta da Al Ma'arri più di due secoli prima della composizione della *Commediadantesca*». (p.118).

La questione si mette in evidenza anche- come menziona lo stesso critico palestinese- da un altro studioso arabo chiamato Abdel Rahim Afandi Ahmed che: «nell'XI Convegno tenutosi a Parigi nel 1897, ha esposto anche lui agli orientalisti *L'Epistola del perdono* di Al Ma'arri, dimostrandone le somiglianze con *La Divina Commedia*». (p.153).

Nel 1911, Jurji Zaydan (Beirut 1861- Il Cairo 1914, scrittore e poeta libanese), nel II Volume del suo libro "*La storia delle letterature della lingua araba*", Cairo, 4 Vol., parlando de *l'Epistola del perdono*, scrive che Al Ma'arri «ha immaginato un uomo sorvolante che fosse asceso fino al cielo, e quindi il poeta ha descritto tutto ciò che ha visto nel corso del viaggio lì, così come l'hanno fatto proprio Dante, il poeta italiano, nella *Divina Commedia*, e John Milton, il poeta inglese nel *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*, 1667). È stato, però, Abuo Al Ala'a ad averli preceduti pochi secoli prima, (siccome Dante fu

morto verso il 750 dell'egira, e Milton verso il 1084 dell'egira, mentre Al Ma'arri fu morto il 449 dell'egira). Dunque, non è una pretesa se riteniamo che Al Ma'arri è il più antico che ha dato prestito a queste concezioni, lo segue poi Dante, vissuto dopo vari contatti o incontri tra gli occidentali ed i musulmani, e si sa che gli italiani sono stati i primi ad attivare questi reciproci contatti». (p. 265).

Nel 1914, Taha Hussein, pubblica la sua tesi di Dottorato su Abu Al Ala'a, considerata la prima nella storia dell'università egiziana, e parlando dell'*Epistola del perdono*, rimarca che:

«Il discorso dettagliato sull'*Epistola del perdono* richiede un intero libro auspicato, pertanto basta decidere ora che quest'opera è il primo racconto fantastico dagli arabi, mentre gli occidentali vi segnalano la corrispondenza con il libro italiano di Dante, intitolato *La Divina Commedia*, e il libro inglese di John Milton, intitolato *Il Paradiso perduto*. A mio giudizio, la storia del Mi'raj ha a che fare con queste due opere». (p. 224).

Il 1919 segna poi una svolta in questa direzione, come asserisce il prof. Abd al -Rahman Badawi (Il Cairo 1917-2002, noto filosofo egiziano esistenzialista e autore di più di 150 libri) nel suo libro " *Dawr al-arab fi taquin al fikr al-uropi, 1965* Il ruolo degli arabi nella formazione del pensiero europeo". Badawi coglie la tesi sollevata da Palacios concernente l'influenza delle fonti arabo – islamiche in Dante in seguito ad una mole immensa di raffronti tra Dante ed i suoi precursori arabi. Egli giudica questa tesi di Palacios come un evento scientifico riecheggiante di tutti gli ambienti scientifici e letterari in Europa, sostenendo che: "L'Accademia reale spagnola, alla seduta del 26 di gennaio 1919, ha testimoniato la bomba lanciata dal grande orientalista spagnolo Asin Palacios, quando ha reclamato il suo discorso su Dante Alighieri e la sua *Divina Commedia*, ribadendo che l'ultimo si è fortemente influenzato dall'Islam nella sua opera. L'influsso era talmente profondissimo, che si esprimeva, in particolar

modo nelle sue raffigurazioni dell'inferno e del paradiso. Al Badawi si sono sollevati dei punti di affinità tra; da una parte, le descrizioni dell'ascensione del profeta Muhammad nei testi islamici, ne *l'Epistola del Perdono* di Al- MAA'RI, e alcuni libri di Muhy al-Din ibn Arabi (Murcia 1165- Damasco 1240, filosofo mistico e poeta arabo, noto come 'Ibn 'Arabi) ; e dall'altra, i riferimenti ne *la Divina Commedia* (Arcangelo Gabriele e Virgilio, per citarne solo uno). Questi spunti di affinità o analogie impressionanti, soprattutto le raffigurazioni islamiche dell'aldilà, risultavano così moltometricolosi, che non si dovevano riscontrare, nè per caso, nè per una telepatia, anzi per effetto di un influsso proprio diretto" (*Badawi*: pp. 63-64). Nel libro Badawi si sofferma a lungo sulle *Rivelazioni Meccane* per spiegare le 50 situazioni del Giorno del Raduno (Yawm al-Hashr), ove ogni situazione dura 1000 anni, col pretesto che questa descrizione particolareggiata è molto paragonabile a quelle ricordate da Dante nei vari cerchi. Spiega l'incontro di Ibn Al-Qarih con Adamo nel paradiso. Tema del discorso è la prima lingua parlata dal padre dell'umanità. Adamo lo informa che parlava l'arabo mentre stava nel paradiso, e non appena disceso in terra parlava il Siriaco fino alla morte. Quando tornò al paradiso riprese a parlare arabo. Dante incontra Adamo nell'ottavo cielo, e discorre con lui sulla lingua adoperata nel paradiso terrestre (Paradiso, canto XXVI. Versi: 79-91). Quando Ibn al-Qareh torna dall'inferno viene accolto dalle ninfe che lo rimprovano per il ritardo, lo accompagnano in una passeggiata nei giardini del paradiso, lo stesso fa la bella Matilde con Dante, lo accoglie sorridente e rimproverante all'ingresso della foresta del paradiso terrestre. Risponde cortesemente e benevolmente alle sue domande, lo accompagna in una passeggiata finchè Dante scorge un gruppo di belle donzelle che circondano Beatrice mentre discende dal cielo per incontrarlo. Ibn Al-Qareh aveva anche scorto un gruppo di ninfe che circondavano la donna amata di Imruua al-Qays, immortalata nella sua poesia.

Badawi studia inoltre il repertorio dei saggiscientifici successivi all'ipotesi di Palacios (*La escatologia musulmana en la Divina Commedia*)che aveva fatto subito molto rumore negli svariati ambienti, si soffermasu quanto riportato da due rilevanti studiosi, uno è italiano, l'altro è spagnolo: il primo: è l'orientalista italiano Enrico Cerulli, con il suo saggio "*Il libro della scala e la questione delle fonti arabo- spagnole della Divina Commedia*"¹, oltre ad altri suoi studi su "Dante e l'Islam", pubblicati tra gli anni 1957 e 1973; il secondo: è lo spagnolo Monuz Sendino.

Entrambi i due studiosi, nel 1949, cioè cinque anni dopo la morte di Palacios, e senza accordarsi fra di loro, pubblicano come prova storica inconfutabile, le traduzioni latine, francesi, e in lingua castigliana di un libro arabo sul viaggio notturno e ascensione del profeta intitolato «*Mia'raj 'Libro della Scala'*».Abraham Al Hakim l'aveva tradotto dall'arabo nello spagnolo castigliano per il Re di Castiglia Alfonso X il Sapiente, alla metà del tredicesimo secolo (circa1260-1262). E da questa versione di traduzione spagnola castigliana, l'ha tradotta Bonaventura da Siena (che era scrittore alla corte di Alfonso X nel 1264) in due lingue; il latino e l'antico francese. E tutte le tre versioni si erano compiute un anno prima della nascita di Dante. Poteva conoscere Dante questa storia del viaggio nell'oltretomba del Profeta? Poteva averne avuto notizia attraverso suo maestro Brunetto Latini, e la versione latina del testo era contenuta in una "Collectio toledana" , dove Pietro il Venerabile, abate di Cluny, aveva fatto raccogliere testi arabi filosofici e scientifici – tutto questo prima della nascita di Dante. Badawi ricorda inoltre che Brunetto Latini, maestro di Dante, era mandato come ambasciatore alla Corte di Alfonso X, e lì aveva studiato l'arabo, e non appena tornato in Italia scrisse sul profeta arabo.

Diventa palese così – sostiene Badawi - che la sostanza essenziale conferita da Dante alla sua *Divina Commedia*,si nutre di fonti di tradizione islamica che

(1) La prima edizione del libro viene pubblicata a Roma il 1949, poi la seguono altre due nel 1960 e nel 1969

hanno in un modo o l'altro contribuito nel creare quest'opera letteraria eterna. Questo dato letterario viene ormai assodato negli ambienti scientifici e letterari nel mondo arabo a partire dall'anno 1949. Non c'è dubbio che il 1949 rappresenta un punto di svolta tra due fasi nella storia degli studi arabi su Dante e *La Divina Commedia*.

Nel 1928, due anni dopo la pubblicazione della traduzione del Palacios in inglese (1926), Abd-al Latif al-Tibawi pubblica “ *Il misticismo arabo – islamico: saggio sullo sviluppo del pensiero arabo*”, il Cairo 1928. Sotto il titolo di “ Ibn ‘Arabi e Dante” al-Tibawi dedica un capitolo di 16 pagine in cui tratta le varie versioni di *Mi’raj* come una delle fonti della tradizione letteraria e mistica presso Al-“ma’rri, Ibn ‘Arabi e Dante nella *Commedia*. Al-Tibawi ha inoltre analizzato alcuni spunti mistici ricorrenti nelle “*Rivelazioni Meccane*” illustrandovi delle affinità identiche con delle raffigurazioni della commedia. In un altro capitolo studia leggende e miti in voga in Europa nel medioevo e li ritiene anche esse ispirate a fonti arabo – islamiche. L’ultimo capitolo definito dall’autore “ il più importante” riconosce la transizione della tradizione arabo – islamica all’Europa cristiana in generale, e a Dante in particolare, tramite vari ponti: il commercio, il viavai di pellegrini, le Crociate e i missionari. Ha inoltre determinato i più importanti luoghi di incontro di civiltà: la Sicilia e la Corte dei suoi re, e la Spagna, in specie Toledo, Cordoba e Siviglia per vari secoli. Lo studioso ricorda anche che l’orientalista francese Edgard Blochet fu il primo in Europa a mettere in rilievo l’idea di origine islamica nella *Commedia* dantesca nel 19011, rintracciandola nella tradizione persica (*Les sources orientales de la Divine Comédie*, in *Revue archeologique* 1911).

La studiosa Aaisha Abd - al Rahman (1913-1989), soprannominata Bint AlShati (figlia della spiaggia), compie nel 1950, sotto la supervisione del Prof. Taha Hussein, Facoltà di Lettere, Università del Cairo, la sua tesi di Dottorato sotto il titolo *l'Epistola del perdono* di Abuol Ala'a Al Ma'arri, pubblicata per la

prima volta nel 1953 sotto il titolo di *"Il perdono, studio critico"*. Nell'ultimo paragrafo della sua tesi, dopo aver trattato lo studio di Palacios riguardo dell'influsso *dell'Epistola del perdono* sulla *Divina Commedia*, giunge a conclusioni che mettono in dubbio o addirittura negano un influsso *dell'Epistola del perdono* su Dante. La dottoranda indirizza le indagini verso nuove direzioni e getta nuova luce sull'argomento, confuta le prove su cui si fondava la tesi di Palacios, mettendo in risalto l'equivoco in cui egli è caduto nella comprensione di tanti brani *dell'Epistola*. D'altronde, la ricercatrice non respinge del tutto «l'influsso del patrimonio della letteratura araba e della civiltà dell'Islam sugli ambienti letterari, intellettuali e civili del Rinascimento europeo, però senza arguire né l'intertestualità diretta, né l'intenzione di un calco chiaro e tondo». (p.328). La studiosa guarda al testo dantesco nel contesto delle molte visioni medievali e della tradizione cristiana, dove si raccontava di visite ai regni dell'oltretomba. Fonti occidentali, certo, ma Asin Palacios le paragona a tradizioni islamiche, spiegando che pure in quei casi i visionari occidentali hanno appreso qualcosa dai visionari della tradizione arabo- islamica.

Di qui, il rapporto tra *La Divina Commedia* e *L'Epistola del perdono* o *Il libro della Scala*, diventa una delle questioni tanto dibattute dagli studiosi arabi di letteratura comparata, tra i quali ci sono quelli che le dedicano interi volumi. Si può ricordare, in questo contesto, il libro *La letteratura comparata* di Ghoneimy Helal, pubblicato per la prima volta al Cairo nel 1953. Nel suo discorso sul poema epico come genere letterario, e dopo la trattazione *dell'Iliade e l'Odissea* di Omero, e *L'Eneide* di Virgilio, definendoli poemi epici popolari nazionali, si sofferma in modo particolare sulla *Divina Commedia* come un poema epico religioso. Qui, accenna, appunto, alla polemica dell'influenza delle fonti arabe sulla *commedia* di Dante, citando le conclusioni raggiunte da Palacios, nonché da Cerulli e Sendino, compresi gli indizi decisivi sul fatto che Dante aveva avuto modo di conoscere o leggere, senza alcun ombra di dubbio, la

storia musulmana del Mi'raj. Nel suo discorso, G. Helal riconosce l'analogia tra alcuni episodi ricorrenti nella Commedia e gli stessi nel *Viaggio notturno all'inferno e al paradiso* del profeta Muhammad. (Cfr. pp. 152-157).

Nel 1975, Ibrahim Abd-al Rahman pubblica *Drasat Mucaranah* " Studi di comparatistica", il Cairo. Il libro comprende un capitolo sotto il titolo " Le fonti islamiche della Divina Commedia", in cui espone cronologicamente il problema e fa confronto fra i significati allegorici e sociali in Dante e quelli dell'*Epistola* mettendo in rilievo il carattere soggettivo e il livello artistico di tali significati conformi con il clima culturale e civile in cui visse ciascuno dei due poeti.

Nel 1977 Ragaa' Gabr pubblica *Rihlat al-rawh bayn ibn Sina wa Sana'i wa Danti* (*Viaggio dello spirito tra Avicenna, Sana'i e Dante*) in cui – come lui stesso dichiara – "vuole fare passo avanti". Il suo approccio è filosofico – mistico, in specie " *Sayr al-Ibad ila al-Mi'aad*, del poeta persiano Sana'i Al-Ghaztluwi (1113), *Il cammino degli uomini al Giudizio*, ispirata a sua volta all'*Epistola di Hayy ibn Yaqzan* di Ibn Tufayl (Guadix 1105-Marrakech 1185, filosofo e teologo arabo della Spagna islamica). Questo passo però – lo ammette lo studioso – l'ha già fatto l'orientalista inglese Arnold Walker in una ricerca intitolata " un precursore persiano di Dante", pubblicata nel 1934 in *Journal of Royal Asiatic Society*, Londra. Gaber conclude ritenendo che i dettagli delle analogie fra i due testi ci portano a pensare ad una fonte comune ai due poeti: cioè le varie narrazioni islamiche di Mi'raj.

Inoltre, nel 1980, il prof. Salah Fadl, pubblica un libro interessante intitolato *Ta'sir al-Sqafah al-Islamiah fi al-Comedia al-Ilahia li Danti*, Dar al-Shuruq, "L'influsso della cultura islamica sulla Divina Commedia di Dante", in cui studia la polemica tra i sostenitori di Palacios e gli oppositori alla sua tesi e difensori dell'originalità di Dante. Fadl riconosce la serietà dell'ipotesi di Palacios, figlio della cultura europea, e giudica avverata la sua profezia dopo 30 anni quando venne rinvenuto il manoscritto di Mi'raj tradotto in varie lingue tra

cui il latino di cui Dante era profondo studioso. Fadl dice che il ciclo dell'intertestualità si chiuderà quando verrà pervenuta una versione del testo dell'*Epistola* di Al-Ma'ari. Egli osserva anche che l'originale arabo e la traduzione castigliana del manoscritto arabo *Mi'araj* sono perse oggi, e Sendino non ha fatto altro che riassumere in spagnolo moderno ciò che aveva avuto modo di pervenire in lingua castigliana.

L'italianista Isa al-Nauri scrive *Udabaa min Alsharq wa algharb min aladab almuqara*, Edizioni Uwaidat, Beirut 1996, pp.13-35, (letterati dall'Oriente e dall'Occidente, letteratura comparata). Secondo Al-Nauri le prove dei sostenitori arabi della tesi di Palacios sono discutibili, sono fondate su presa di posizione più nazionalistica che scientifico ' letteraria.

Nel 2003 Dawood Sallum riprende il dibattito nel suo libro *Al-Adab al-Muqaran fi drasat al- Muqaranah al- Taqabuliyah*, (La letteratura comparata in Studi contrastivi e di comparatistica), Cairo, Muasasat al' Mukhtar, pp.286-302. Conclude sottolineando chiare e inconfutabili le influenze della tradizione orientale nella commedia analizzando addirittura un influsso diretto del Corano, del misticismo islamico, del Hadis del profeta, della storia islamica in generale, ed infine dell'*Epistola del perdono*.

In ogni caso, il riconoscere o meno dell'influenza di fonti tradizione arabo – islamica in Dante, fosse questa influenza scarsa o approfondita, non toglie nulla alla grandezza del Sommo poeta, e il maggior apprezzamento del valore letterario della *Divina Commedia* nella cultura araba moderna, viene, di fatto, sollevato tramite le varietraduzionidell'opera o di parti di essa in lingua araba, oltre ovviamente a studi o saggi introduttivi a Dante in arabo come (*Danti Alighieri. دانتى اليجيرى Bi qalam* Taha Fawzi, Cairo, Comitato di Cairo della Societa' Dante Alighieri (tip. Al-I'timad, 1930. Nel libro di Fawzi manca qualsiasi osservazione personale su Dante, accenna brevemente alla questione delle fonti orientali del poema: egli ritiene (pp.50-51) che Dante non abbia tratto

ispirazione dalla *Risalat al-ghufran* di al-Ma'rri, essendo il concetto di un viaggio nel mondo dell'oltretomba in occidente anteriore di vari secoli al poeta arabo. D'altronde si sofferma in poche righe (pp.86-87) per scusare agli occhi dei musulmani l'opinione che Dante aveva di Muhammad e il castigo che immagina essergli inflitto nell'Inferno.

La prima versione in arabo dell'Inferno viene fatta in prosa araba da Abbud Abi Rashed nel 1930; (Frontespizio arabo: *ar-Rihla ad-Dantiyyah fi al-mamek al-ilahiyya wa hiya ta'rib* “ *La divina kumidya*” li ‘*sha*’r al-italy Danti Alighyiri bi-qalam... ‘Abbud Bak Abi Rashid), Tripoli 1930. 296+8pp. Questa traduzione non pretendeva di avere un alto valore artistico, e Abi Rashed stesso dichiara di “ essere conscio della sua incapacità, della sua insufficienza” p.11. Viste le difficoltà insormontabili al traduttore arabo dinanzi ad un testo di elevato valore artistico come La Commedia dantesca, lo sforzo di Abi Rashed va comunque salutato con piacere e apprezzato per la sua utilità allora per gli Arabi.

La traduzione che viene perfettamente compiuta, con successo di rilievo, è dell'egiziano Hassan 'Uthman, che pubblica la prima edizione della traduzione araba del primo canto intitolato “ *Alghim, L'inferno*” nel 1959, il secondo canto “ *Al Mathar, Il Purgatorio*” nel 1964, mentre il terzo “ *Alnaiim, Il Paradiso*” nel 1969.

Nella prefazione della sua traduzione del primo canto, il gran traduttore dice:«[...] Alla scuola di Al Alsun, mi ricordo di aver insegnato qualcosa su Dante al Cairo il 1953. Poi, tra il 1948 e 1950, ho pubblicato qualche articolo su alcuni personaggi danteschi dell'*Inferno*, con la traduzione di certi versi. In effetti, avevo la volontà di continuare a scrivere simili articoli e traduzioni per collocarli insieme alla fine in un libro. Poi, mi ha ossessionato l'idea di scrivere un libro intero per tradurre in lingua araba tutta l'opera della *Divina Commedia*. [...] La *Commedia* è un poema allegorico-didascalico di Dante Alleghieci, scritto in terzine incatenate di endecasillabi, in lingua volgare fiorentina, chiamate per

antonomasia terzine dantesche. Si tratta del capolavoro di Dante ed è universalmente ritenuta una delle più grandi opere della letteratura di tutti i tempi, nonché una delle più importanti testimonianze della [civiltà medievale](#), tanto da essere conosciuta e studiata in tutto il mondo. [...]».

La prefazione del primo canto " *Al Gahim, L'inferno*", comprende un passo interessante: " a mio giudizio il nesso fra Dante e Abu-Alaa è debole data la divergenza della struttura, dello stile e dei contenuti in ambedue i poeti" p.61. Hassan U'thman fa un elenco bibliografico di tutti gli scritti in lingua araba su Dante e *La Divina Commedia* fino al 1955.

Pertanto, la biblioteca araba non smette poidi fornire ai suoi lettori tanto di più su Dante e la sua *Divina Commedia*, con altri studi nonché altre traduzioni, tra le quali, ad esempio, ci sono due di rilievo: la prima, di 942 pagine, è del siriano Hanna Abbud, pubblicata dalla casa editrice di Ward a Damasco nel 2002; la seconda, con 1036 pagine, è di un iracheno chiamato Kazem Gehad, pubblicata dall'Istituzione araba a Beirut, nel 2002. Inoltre, c'è il libro intitolato " *La vita nuova*", tradotto da Mohamed Ben Saleh, pubblicato dalla casa editrice Al Gamal a Beirut, nel 2009.

A ben vedere, gli scritti critici sulla *Divina Commedia* nella biblioteca araba hanno avuto un ruolo fondamentale nella rilettura della tradizione arabo - islamica e riscoprirne sempre il nuovo. Il dibattito o le controversie polemiche attorno le fonti de *La Divina Commedia* ci ha resi ovviamente più attenti e ci ha stimolati a cambiare sguardo verso il patrimonio letterario in lingua araba. Ciò si può semplicemente notare nella citazione seguente del critico marocchino Abd -al Fattah Kilito, quando si pone queste domande sull'*Epistola del prdono* di Al Ma'arri:

«Come si può giustificare la propaganda di tale libro di Al Ma'arri, il più noto sin dal ventesimo secolo?! Come mai quest'attenzione improvvisata rivolta ad un libro quasi trascurato dagli antenati? La risposta consiste in una sola parola.. un solo nome: "Dante"! Se non ci fosse stato lui, nessuno avrebbe

badato all'*Epistola del perdono*, l'opera che diventa una fonte di maggiore interesse solo quando viene trattata come un affluente importante che nutrisce *La Divina Commedia*. Va menzionato, in questo contesto, Asin Palacios che mette a confronto le due opere in un capitolo del suo famoso libro, dove si sofferma sulla coincidenza tra le immagini raffigurate dell'aldilà dai due poeti, cioè Dante e Al Ma'arri... Questo confronto esercita un diretto effetto magico, in quanto rimette *L'Epistola del perdono* in luce, conferendole un gran apprezzamento dai letterati arabi e non. Tant'è vero che non si esagera quando diciamo che Dante stesso ha la sua influenza su Al Ma'arri! Sì, è vero che Dante scrive la sua *Divina Commedia* proprio tre secoli dopo *L'Epistola del perdono*. Pertanto, la sua influenza viene sollevata, in modo che ci faccia leggere l'opera di Al Ma'arri con dei nuovi sguardi e quindi anche con un nuovo approccio, non più quello degli antenati, ma un altro con cui ci viene subito in mente la figura di Dante cercata tra le pagine. Nell'*Epistola del perdono*, Ibn al-Qarih, non si incontra solo con i poeti arabi, ma anche con il poeta italiano, che è partecipe ad ogni episodio soprattutto tramite il dialogo ininterrotto tra di esso e Al Ma'arri. Dunque, non siamo più capaci di leggere *L'Epistola* in mancanza della *Commedia* dantesca». ²

In conclusione, si può osservare l'interesse concreto rivolto a Dante nella cultura araba moderna, in quanto viene richiamato in diversi contesti: nel contesto dell'interazione o interscambio di civiltà; nell'occasione di parlare dell'interculturalità; nell'ambito del Rinascimento; nelle circostanze del conflitto linguistico tra lo standard ed i dialetti locali in ambienti arabi; certamente anche nel contesto di Letteratura Comparata, ed infine nel quadro del discorso sul Mediterraneo, da sempre crogiolo di culture e razze versicolori, ossia la cosiddetta "Civiltà del Mediterraneo".

(2) Abdal Fattah Kiliotto, *Abu Al Ala'a Al Ma'arri o i labirinti del dire*, Casablanca, Tobcal 2000, p. 20.

L'eroe⁽¹⁾ di Alfieri e Foscolo^(*):**Dalla tirannia alla libertà**

Non v'è uomo che non ami la libertà; ma il giusto la esige per tutti, l'ingiusto unicamente per sé. Ludwig Börne

Nell'opera di Alfieri e Foscolo, i tiranni e gli eroi di libertà si rivelano due facce di una medesima medaglia, come indicano le parole di Börne; tutti ribelli che vogliono raggiungere un fine supremo, cioè vivere indipendentemente dalla volontà degli altri. Saul, il re mitico che mostra la sua obbedienza completa alla legge tirannica del trono, annuncia la sua sfida alle leggi del Signore assoluto, gridando alla vigilia dell'“azione”: «Havvi altra spada in campo, che questa mia, ch'io snudo?». Gli eroi di Foscolo, diversamente da quelli alfieriani remoti non solo dal piccolo mondo settecentesco, ma dai confini della vita di tutti gli uomini, hanno una figura storicamente concreta. Tiranno è chi inganna i popoli con l'illusione di libertà, poi li vende ai loro nemici; eroe di libertà è Ortis che biasima il dispotismo politico e sociale sia con la parola e sia con l'azione, esprimendo, contemporaneamente, i dubbi di Foscolo sulla possibilità di conciliare la libertà con la forza che domina il mondo.

1. Il tiranno⁽²⁾ alfieriano

Il trattato *Della Tirannide* è indispensabile per illuminare l'atmosfera della reggia, e lo scavo psicologico del tiranno e dei suoi cortigiani. Il primo capitolo *Cosa sia il tiranno* mette in evidenza l'origine greca del titolo: «*Tiranno, era il nome con cui i Greci (quei veri uomini) chiamavano coloro che appelliamo noi re*».⁽³⁾ Il titolo diviene, dunque, esecrabile con il passare del tempo; si dà «se non se (*sommessamente e tremando*) a quei soli principi, che

(*) Wafaa El Beih

tolgono senza formalità nessuna ai lor sudditi le vite, gli averi e l'onore», cioè «a coloro che hanno, comunque se l'abbiano, una facoltà illimitata di nuocere».⁽⁴⁾ Il concetto di tirannia non coincide quindi con una forma particolare di governo, ma con ogni forma di potestà. Tirannico è qualunque governo in cui «chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, sospenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità»⁽⁵⁾. Ogni società che può ammettere l'infrazione delle leggi è tirannica; «ogni popolo, che lo sopporta, è schiavo»⁽⁶⁾. La tirannia, per Alfieri, è la legge dell'assurdo in quanto non ha per sé altro motivo che quello di esistere, è una forza illegittima che, non ammettendo la lotta, si basa sulla paura e sul sacrificio della libertà, e può essere domata solo da un atto violento e disumano.⁽⁷⁾

Il poeta astigiano, nelle sue tragedie, dipinge l'insoddisfazione dell'anima del tiranno, la sete mai saziata di indipendenza che non lascia pace. Tutti i tiranni vivono il potere come una passione e ne diventano schiavi. La scena teatrale è lo spazio tragico del tiranno, ed è, pure, lo spazio in cui si fa guerra ai tiranni, e si dimostrano le virtù dei tempi di oppressione. La parola antitirannica suona sin dalla prima tragedia alfieriana, sulla bocca di Cleopatra, la donna fatale:

La dovuta ai tiranni orrida morte...

(*Cleopatra*, atto V, scena V, v. 320)

Filippo è la prima grande individuazione del personaggio tirannico; è l'incarnazione della sovversione di ogni principio morale, della sete mai saziata della tirannia. Non accontentandosi di aver rovinato il cuore del figlio e della donna promessagli, desidera estendere il suo potere alle loro anime, godendo del loro imbarazzo e del loro sdegno che li prendono;

Or, nol sai tu, che i tuoi pensier pur anco,

Non che l'opre tue incaute, i tuoi pensieri,

E i più nascosi, io so?

(*Filippo*, atto II, scena IV, vv. 212- 15)

Trascinato da una gelosia irrefrenabile e un odio cieco, il tiranno arriva al culmine della ferocia e della crudeltà; viola i sacri legami di sangue. Però incapace di saziare la sua volontà, rimane alla fine della tragedia, sostanzialmente infelice:

Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio...

Ecco, piena vendetta orrida ottengo: ...

Ma felice son io? ...

(atto V, scena IV, vv. 295- 99)

Nonostante il tiranno sia feroce e crudele, Alfieri lo riconosce grande per la forza e per la potenza delle sue passioni. Sono grandi malvagi Filippo e Cesare perché potrebbero essere grandi virtuosi se si rivolgessero al bene. Bruto stesso dice di Cesare;

Cesare è tiranno;

ma non sempre lo è stato. Il vil desio
d'esser pieno signore, in cor gli sorge
da non gran tempo:

Dunque a virtù, più assai che a forza, ei vuole
del regio serto esser tenuto: ei dunque
ambizioso è più che reo...

(*Bruto II*, atto II, scena III, vv. 215- 16)

Biasimati sono, invece, i servi del tiranno ritenuti privi di vere qualità umane. Gomez lo dichiara alla consorte di Filippo;

E qual consiglio

Si opporrebbe a un tal re? Lo accusa ei stesso:

falsa è l'accusa; ognun lo sa: ma ognuno,
per sé tremante, tacendo l'afferma.

Ricade in noi di ria sentenza l'onta;

ministri vili al suo furor siam noi,

fremendo il siam; ma invan: chi lo negasse,

del suo furor cadria vittima tosto.

(*Filippo*, atto IV, scena V, vv. 67- 74)

2. **Conflitto tirannia- libertà**

«Libertà» mantiene nell'anima di Alfieri il suo primo significato inequivocabile, segna il diritto di costruire la propria vita secondo i propri ideali; è il fine supremo che vogliono raggiungere tutti gli eroi alfieriani, l'affermazione dell'io minacciato, che deve essere difeso e salvato ogni giorno.

Libertà e tirannia si basano su un concetto eroico, non addomesticato. L'uomo libero, esattamente come il tiranno, è raffigurato da Alfieri astrattamente, al di fuori di ogni situazione storica. Il mondo cui egli mira è quello in cui è eliminata l'ingiustizia e abolito il male; non lotta per una certa forma di istituzione politica, né per la monarchia né per la repubblica, ma per la luce, per la sconfitta delle sofferenze e delle tenebre, per l'uguaglianza che è la logica e la sostanza immutabile della libertà. Sotto tale riguardo la politica non può essere che un punto di partenza dell'opera alfieriana, perché viene trascesa in una visione universale che cerca sensi e virtù profondamente umani in questo conflitto perenne di libertà e tirannia.⁽⁸⁾ Il mito della libertà che anima l'eroe è un'*interiore vocazione* che caratterizza l'uomo sin dal suo primo contatto con la vita. La libertà segna la liberazione dai limiti che impone la vita.

Le tragedie alfieriane sono sostanzialmente tutte tragedie della libertà, sono il regno di due eroi, due antagonisti che vedono nella libertà l'affermazione assoluta di loro stessi e la concretizzazione della loro volontà. Tra loro nasce un duello singolare che simboleggia due opposte concezioni morali e umane; da un lato sta l'odio, dall'altro tutti gli affetti domestici, l'amore e la libertà. La lotta fra questi grandi uomini dalle anime appassionate e tempestose pare una lotta fra due destini; il tiranno è destinato al potere, e lo esercita violando le leggi naturali e sfidando i limiti della stessa condizione umana,⁽⁹⁾ mentre l'eroe di libertà fa di questa la sua sorte, vede nella schiavitù una specie di opera della naturale

malizia dell'uomo sostituitasi alla sana ragione. L'affermazione della libertà ha diverse prospettive nei due protagonisti: il tiranno gode di non avere uguali, mentre il suo rivale aspira al bene di tutto un popolo. La libertà acquisisce, quindi, un senso dinamico di lotta, di travaglio, di opposizione tra due eroi che hanno un diritto divino di vivere, in quanto sono veramente e unicamente motivati dai loro ideali.

La libertà è un sogno tragico e, per realizzarla, è inevitabile il sacrificio.⁽¹⁰⁾ E gli eroi non rimpiangono la vita; lo testimoniano le ultime parole di Virginio, il padre che uccide la figlia per salvarla dalla schiavitù:

Deh! Vieni al sen paterno, o figlia;
 Una volta mi è dolce ancor nomarti
 Di tal nome, ... una volta.- Ultimo pegno
 D'amor ricevi- libertade, e morte.
 (*Virginia*, atto V, scena IV, vv. 267- 70)

La figlia, approvando la decisione del genitore, esprime la certezza di non poter trovar la giustizia «in questo mondo presente, visibile; nell'immediato insomma e nell'oggi».⁽¹¹⁾ Le conseguenze della morte di Virginia paiono positive; la tragedia si chiude con le grida del popolo insorto. «Muoia, muoia il tiranno»⁽¹²⁾ sarà il preannuncio della sconfitta della tirannia e del trionfo dell'insurrezione. L'allusione alla morte vicina del tiranno sta, secondo Calzabigi, contro le leggi della tragedia: scrive, nella sua *Lettera ad Alfieri*:

Appunto nella *Virginia* non sono contento [...]. Muore la donzella uccisa dal padre: si solleva il popolo, ma lo scellerato Appio [...], degno dell'abborrimento di ognuno [...]; costui, non solo non paga colla morte la pena di tanti delitti di conformità della storia, ma trionfa, ma ancora minaccia il povero Virginio e la tumultuosa plebe⁽¹³⁾

Il dilemma di libertà o morte si impone nelle tragedie alfieriane; lo si ritrova nella “*Congiura*”; Raimondo, l'eroe, non potendo sopportare la servitù, o la «non vita», si rivolge così a suo padre:

Viviam noi forse?
Vivon costor, che di paura pieni,
E di sospetto, e di viltà, lor giorni
Stentati e infami traggono? Qual danno
Nascere omai ne può? Che in vece forse
Del vergognoso inefficace pianto,
Ora il sangue si spanda? E che? Tu chiami
Un tal danno il peggior? Tu, che gli antichi
Tempi, ben mille volte, a me fanciullo
Con nobil gioia rimembravi, e i nostri
Deplorando, piangevi; al giogo, al pari
D'oggi uom del volgo, or la cervice inchini?
(*La congiura de' Pazzi*, atto I, scena I, vv. 13-24)

L'azione di Raimondo è individuale, perché ha coscienza che non per tutti è facile il sacrificio.

La ribellione degli eroi alfieriani di libertà è smisurata; si mettono contro le stesse loro passioni e i vincoli sacri che li legano ai tiranni: Bruto uccide suo padre, perché vede nella sua morte dello stesso ideale di libertà;

Ho nome
Bruto; ed a me, sublime madre è Roma.-
Deh! Non sforzarmi a reputar mio vero
Genitor solo quel romano Bruto,
Che a Roma e vita e libertà, col sangue
De' propri suoi svenati figli, dava.
(*Bruto secondo*, atto III, scena II, vv. 254- 59)

2.1. Saul: tiranno ed eroe di libertà

Una particolare figura di tiranno ed eroe di libertà è Saul, che per tutta la vicenda tragica tende a rivendicare la propria individualità, la libertà che vede nella gioventù, nella vittoria e nella piena regalità. Egli è rappresentato privo

delle armi che Alfieri suole definire proprie del tiranno: la nobiltà, l'esercito e la religione. Contro David si scatenano l'ingiustizia e la ferocia del tiranno. Il monologo davidiano della prima scena mostra la prepotente violenza di Saul che perseguita il genero senza tregua accusandolo di incitare alla ribellione il popolo d'Israél:

Ahi crudo
Sconoscente Saùl! Che il campion tuo
Vai perseguendo per caverne e balze,
Senza mai dargli tregua.

(*Saul*, atto I, scena I, vv. 7- 10)

Contro le accuse di tradimento, David difende la sua innocenza mostrando il lembo del manto reale, tagliato quando ebbe occasione di uccidere il sovrano che dormiva. Egli entra nella corte armato di «pazienza, umiltade, amor, preghiere, ed innocenza»; offre la vita al re tanto amato e venerato, in un sacrificio che allude a quello del figlio di Abramo. Saul, convinto delle ragioni del genero, lo perdona e chiede scusa alla figlia. Ma tra il promesso re e il sovrano che si crede assoluto non ci può essere mai pace. Il canto delle donne che festeggiano la forza del giovane «il forte, che i suoi mille abbatte; Saùl, suoi cento» riaccende la rabbia del tiranno che non può sopportare uguali. Quando David osa vantare le sue vittorie, Saul si rialza agitato e arrabbiato:

Chi, chi si vanta? Havvi altra spada in campo,
Che questa mia, ch'io snudo? Empio è, si uccida,
Pera, chi la sprezzò.

(atto III, scena IV, vv. 398- 99)

Il tiranno rifiuta di affidarsi ad altri, non ricorre né a Dio né ad altri uomini mortali. La conferma forte e feroce dell'insaziabilità del potere e dell'obbedienza alla legge del regno per cui il fratello uccide il fratello, la madre i figli, la moglie il marito, il figlio il padre, si mostra nel quarto atto, ed indica che Saul ha già deciso di andare fino in fondo per salvare il potere imboccando

la via della violenza. Schiavo della straordinaria energia del potere, il re non può fare altro che ritornare a perseguire il genere.

Il tiranno, in *Saul*, è un superuomo, un «uebermensch»,⁽¹⁴⁾ figura nata appunto nel tempo dello *Sturm und Drang*. La figura del superuomo si afferma nell'impeto delle passioni irrefrenabili contrastanti e indomabili, nella lotta «dell'alto e del basso».⁽¹⁵⁾ Le parole di David indicano la dinamicità del conflitto delle passioni del re.

Saulle è il re; farà di noi sua voglia.

Sol ch'ei non perda oggi la pugna; il crudo

Suo pensier contro me doman ripigli;

Ripiglierò mio stato abbietto, e il duro

Bando, e la fuga, e l'affannosa vita.

(atto III, scena III, vv. 88- 92)

Saul non è il solito tiranno tragico, immobile nella sua grandezza e nella sua fiducia; il suo orgoglio e il suo desiderio di potenza sono ormai svuotati di fiducia, frustrati dalla coscienza della propria impotenza fatale, schiacciati dal senso pauroso della punizione divina.⁽¹⁶⁾ La sua anima agitata sta sola in un deserto che egli stesso ha voluto e creato. Del timore che lo spinge a fondare il proprio potere sul sangue, sul terrore e sulla violenza, è vittima egli stesso. La tirannia del tempo e la presenza di Dio, che parla minaccioso dall'alto del cielo e nell'intimo della sua coscienza, lo rendono diverso dagli altri tiranni e vestono di umanità la sua figura. Saul non è più il tiranno enorme e immobile; «ha cessato di essere la proiezione di un incubo angoscioso»;⁽¹⁷⁾ è un individuo grande e mortale che si trova solo nei confronti del divino. Il re ebraico è insieme un tiranno e un eroe di libertà. Contro di lui sta la tirannia del tempo che incede lento ma terribile e inevitabile portando con sé la debolezza, la decadenza e la morte. Saul, di fronte a Dio, è senza pace, senza figli, senza regno e pure senza *alma*. È privo di ogni appoggio: «innanzi a Dio, *chi re?* », domanda il

sacerdote al re. Dio è la forza illimitata, l'ira irresistibile che prende con il reo l'innocente. David dichiara:

Spesso, tu il sai, nell'alta ira tremenda
 Ravvolto egli ha coll'innocente il reo.
 Impetuoso, irresistibil turbo,
 Sterpa, trabalza al suol, stritola, annulla
 Del par la mala infetta pianta, e i fori,
 Ed i pomi, e le foglie.
 (atto I, scena II, vv. 164- 69)

Il tiranno è vittima del suo duello con Dio onnipotente. In tale conflitto Saul è l'eroe che muore dopo una lunga lotta interiore ed è fiducioso di trovare nella morte la sua dignità umana e regale e il suo coraggio. Si uccide per salvaguardare le ragioni della propria regalità. L'impeto che muove l'eroe nella sua volontà di rivolta contro le leggi immutabili che limitano i suoi desideri è lo stesso impeto che muove nel tiranno l'anelito alla libertà assoluta, alla potenza assoluta che non tollera uguali e che non può realizzarsi se non in una solitudine disumana.

3. Foscolo e il conflitto tirannia-libertà

Centrale è il personaggio del tiranno nelle tragedie foscoliane, sia pure in modi diversi in *Tieste* e in *Ricciarda* da una parte e in *Aiace* dall'altra. Il tiranno foscoliano è, al pari di quello alfieriano, dominato da impulsi irrefrenabili, da un'esigenza assoluta di soddisfare i propri istinti, esigenza che è ragione ossessiva di vita e causa di esclusione.

Atreo, in *Tieste*, desidera esclusivamente soddisfare la propria brama di sangue e di crudeltà, violando i sacri legami familiari;

Sono i nodi insolubili: ver Argo
 Volse; il poter di Pliste, e i dotti inganni
 D'Agacle destro il trassero. Ch'io d'uopo
 Abbia pur d'altri a vendicarmi? – Or giunga

Tieste, e sia così. Vendetta, oh gioia!
Piena otterrò; godrò dell'anelato
Piacer di sangue: e tremi ognun che offende
D'un re i diritti: chè quai sien, son sacri.
(*Tieste*, atto III, scena V, vv. 292- 299)

Non si contrappone al tiranno un eroe di libertà, ma un antagonista familiare e amoroso, Tieste, il fratello privato dei diritti al trono, cacciato in esilio e perseguitato, che torna in patria perché desidera la morte insieme alla sposa Eope e al figlio:

Il figlio mio, sì, il figlio a me nel seno
Deh! perchè a me non dassi? Almeno io possa
Baciandolo morir: comun vendetta,
Eope, allora ci farem. – Con lui,
Con lui, e fia da noi tutto sfidato
Il furore d'Atreo. –
Si trae un ferro
Vedi tu questo
Ferro di morte? Mentre noi morremo
Per nostra man, il dolce figliuol nostro
Stringendo insieme, spirerem felici. –
De' delitti che medita colui
Non vedrà il fine, no: vedrà piuttosto
L'amor nostro finir nemmen con morte. –
(atto III, scena IV, vv. 207- 219)

Il tragico familiare si approfondisce in *Ricciarda* dove la lotta fra i due fratellastri Averardo e Guelfo, il tiranno di Salerno, trascina il destino dei loro figli, Guido e Ricciarda che si amano follemente:

Morir meco,
null'altro può, nè vuol Ricciarda,: e questo

Ultimo dono di sublime amore
Sol da lei sperar deggio; e da te, o padre,
Il non vietarlo. Alla tua patria vivi,
O generoso; e il deturpato scettro
A redimer degli avi, e la tua casa,
E queste tombe; e il tuo Guido, e Ricciarda
Saranno in sacro o lagrimato avello
Di tua, mano congiunti - altro non puoi.
(*Ricciarda*, atto III, scena II, vv. 66- 74)

Nella tragedia la parte storico-politica appare ampliata; si raccontano le interne lotte italiane, si sente una forte intenzione patriottica.

Diversa è *Aiace*, ritenuta la più alfiariana delle tragedie foscoliane, come struttura e linguaggio. Foscolo fa di Aiace l'eroe della libertà perduta; l'eroe alto, fiero, pietoso per i vinti, rispettoso del passato, temuto non solo per la spada, ma anche per la parola. Non conosce modestia, non esita a proclamarsi unico meritevole delle armi di Achille, ma, tradito dall'astuzia, è abbandonato alla vergogna e alla follia. Non gli rimane che la morte come unico mezzo per uscire dalla realtà degradata, dall'infamia che lo incalza⁽¹⁸⁾:

Ahi tornano frementi
Le umane cure e m'abbandona l'alta
Sicurtà della morte. Ajace, fuggi
Ove piú non vedrai nè traditori
Nè tiranni nè vili; ove imitarli
Piú non dovrai, nè calunniar chi forse
Or per te more. — O uomini infelici
Nati ad amarvi e a trucidarvi, addio!
O Salamina patria mia, paterne
Are da me non profanate mai,
Campi difesi dal mio sangue, addio!

(*Ajace*, atto V, scena IV, vv. 18- 28)

La libertà, soprattutto quella della patria, pare il motivo centrale di gran parte delle opere di Foscolo, il soldato-scrittore che abbandona la spada solo quando la tirannia lo costringe a «combattere in Germania e nelle Spagne e perdere forse vanamente la vita che doveva serbare un dì o l'altro alla patria»⁽¹⁹⁾.

Il tiranno e l'eroe ribelle sono, in Foscolo, figure storiche concrete. Si pensi all'attenzione che il poeta dedicò a Napoleone; la figura dell'eroe corso, Bonaparte, testimonia il fervore che il poeta sentì per la libertà e per la dignità italiana. Nell'ode *A Bonaparte liberatore*, la migliore della produzione giovanile foscoliana, il poeta canta l'incondizionata ammirazione per il giovane eroe, fulmineo distruttore della potenza asburgica e di ogni tirannia politica e sacerdotale, che passa di vittoria in vittoria. Bonaparte è, per il giovane Foscolo, l'eroe restauratore della libertà dell'Italia che

Ad Esperia i lumi terge
e falla ricca de' tuoi puri doni
o Libertà gran Dea,
e l'uom ritorna negli antichi dritti
che prepotente tirannia godea.⁽²⁰⁾

Foscolo collabora con il nuovo governo animato dal desiderio di rinnovare il sistema politico. Così, nell'ode *Ai novelli Repubblicani*, non parla del generale liberatore, ma promette di difendere la libertà preferendo la morte al sacrificio di essa, e di combattere il «furore della licenza prima motrice della tirannia».⁽²¹⁾

Il trattato di Campoformio segna un momento cruciale nella vita di Foscolo che cambia atteggiamento nei riguardi del suo eroe; Bonaparte da liberatore diviene despota. Nel trattato il poeta non vede altro che il tradimento verso l'Italia e il crollo del sogno di libertà. Per le conseguenze di Campoformio, Foscolo, esule, darà sfogo a tutto il suo sdegno nell'*Ortis* e in tanti altri scritti definendo il trattato ora come «ignobil mercato», ora come

«vergogna». È importante rilevare che la figura del comandante francese resta al centro dell'interesse e dell'analisi di Foscolo anche quando la situazione è definitivamente compromessa. Bonaparte è tiranno perché non ha difeso la causa della libertà. Se avesse voluto guadagnarsi i titoli di Liberatore dei popoli e di Fondatore della Repubblica, avrebbe dovuto dare all'Italia la sua indipendenza, avrebbe dovuto elaborare leggi stabili, avrebbe dovuto riportare pace e giustizia nel corpo sociale corrotto, avrebbe dovuto lasciare che la nuova compagine territoriale disponesse di un'autonoma forza armata, dando ai figli della Repubblica la possibilità di difendere le loro terre. In una lettera alla contessa d'Albany il poeta scrive:

Tiranno era e sarebbe in ogni evento incorreggibilmente tiranno quel nostro conquistatore; era, con pensieri sublimi, di animo volgarissimo, bugiardo, inutilmente gazzettiere e droghiere universale; ciarlatano, anche quando era onnipotente di forze. Io lo aborrisva sempre; lo stimava e sovente lo disprezzava; non ho mai potuto amarlo, e, le accerto- ed ella non me lo scriva a iattanza- non ho mai potuto temerlo.⁽²²⁾

Nell'*Orazione a Bonaparte*, Foscolo giudica tirannico il tempo in cui vive, nel quale «i governi sono sempre ubriachi di lodi e sempre di lodi assetati».⁽²³⁾ Bonaparte «dicendo a' popoli di liberarsi dai re e incatenandoli», insegna «a' principi a ingannare i popoli e [a] guidarli per liberarsi di lui ed incatenarli con le loro forze».⁽²⁴⁾ Il poeta ripone tutta la speranza nell'avvenire perché senza la libertà e l'indipendenza nazionale non ci saranno «sostanze, non vita, non anima in qualunque paese e con qualunque più libera forma di governo».⁽²⁵⁾ L'Italia che non doveva più aspettarsi la libertà da chi prima l'aveva fondata, doveva conquistarla con le mani dei suoi patrioti.

Caduto Napoleone, Foscolo si abbandona a uno stato d'animo di sconforto e di completa sfiducia nella possibilità di mutare le sorti d'Italia tramite l'azione politica. Tornati gli Austriaci a Milano, egli riceve dal generale Bellegarde la proposta di dirigere la "Biblioteca italiana", la rivista che costituisce nei progetti

del governo austriaco il principale mezzo di riconciliazione con l'*élite* intellettuale milanese. Ma alla vigilia del giuramento ai nuovi dominatori, Foscolo valica il confine svizzero con un gesto che appare ai giovani delle generazioni risorgimentali ispirato a un coerente e coraggioso patriottismo.

3.1. Ortis: eroe di libertà

La Natura ha dato ad Ortis, il giovane che soffre per le miserie e le sciagure della patria, un'indole nemica di ogni servitù.⁽²⁶⁾ Jacopo si oppone, con il suo animo libero e la sua parola onesta, alla tirannia in tutte le sue forme, al potere, alla legge della forza che trascina tutti gli uomini, parimenti ciechi, rifiuta la storia come storia della forza e del potere, perché identifica il diritto alla libertà con il diritto alla vita.⁽²⁷⁾

Nelle *Ultime lettere* priva di libertà è, innanzi tutto, l'Italia. Sono biasimati i Francesi che, sorti per primi a chiedere la libertà, invece di portarla agli Italiani, la strappano loro per sempre. Nell'*Ortis* Napoleone si manifesta nei suoi istinti tirannici. Peraltro non si può sperare la libertà da chi ha il vigore e la forza del leone e la mente della volpe e Napoleone fonda il suo trono sui cadaveri dei ribelli. Ipocrita, crudele e più atroce e più spregevole di «Selim I che fece scannare sul Nilo trenta mila guerrieri Circassi arresisi alla sua fede, e Nadir Schah che nel nostro secolo trucidò trecento mila Indiani»,⁽²⁸⁾ egli vende l'Italia agli Austriaci che riacquistano «con l'oro quello che stolidamente e vilmente hanno perduto con le armi».⁽²⁹⁾ Venezia è dunque tradita e sono traditi gli ideali di libertà e di democrazia. Jacopo non condanna solo la ragione di Stato che sta dietro il gioco politico dei Francesi, ma critica anche gli Italiani che si lasciano vendere come le pecore. Gli Italiani, che devono conquistare la loro libertà con le loro mani, sono «guasti dall'antico servaggio e dalla nuova licenza, vili schiavi, traditi, affamati, e non provocati mai né dal tradimento, né dalla fame».⁽³⁰⁾ I tiranni li rendono schiavi, e desiderano annientare in loro le memorie dei grandi padri. Per Ortis verrà forse il giorno in cui gli italiani perderanno l'intelletto e la voce e diventeranno simili agli schiavi domestici

degli antichi, o saranno trafficati come i miseri Negri. I desideri di indipendenza sono disperatamente vani «in una nazione, a cui la provvidenza ha da alcuni secoli in qua riservato, e riserba forse per lunga età avvenire, lo stato di servitù nel quale essa in altri tempi ha costretti molti popoli della terra».⁽³¹⁾ Ortis è solo a lottare contro la tirannia e soffre per l'ingratitude degli uomini e del suo tempo. E che può fare fra due nazioni che sono nemiche feroci, eterne che si collegano solo per vendere l'Italia e deluderne le speranze! E quando la loro forza non vale, la Francia inganna gli Italiani con l'illusione della libertà e l'Austria con il fanatismo della religione. «Oh! Se il tiranno fosse uno solo, e i servi fossero meno stupidi, la mia mano basterebbe», scrive il giovane.⁽³²⁾

La tirannia politica, che viola la libertà personale di Ortis e il suo segreto epistolare, fa del Sig. T*** un tiranno che da vittima si fa persecutore obbligando la figlia a sposare Odoardo, il calcolatore autoritario, tipico esempio degli uomini che seguono la fredda ragione. L'uomo, che non lotta più per la libertà della patria, vuol solo vivere pacificamente insieme ai figli, ma deve sacrificare Teresa sull'altare della società; l'«altare profanato» Jacopo lo definisce. In questo modo sacrifica anche l'anima e l'unione della sua famiglia. La madre infatti si oppone all'idea di questo matrimonio e abbandona il marito. Il Sig. T vive sempre «consumato da passioni infelici; sbilanciato nella sua domestica economia per troppa magnificenza; perseguitato da quegli uomini che nelle rivoluzioni piantano la propria fortuna su l'altrui rovina, e tremante pe' suoi figliuoli»⁽³³⁾.

Grande cantore di libertà come Alfieri, Foscolo però dubita che la libertà si possa realizzare nella realtà e che possa conciliarsi con la forza che domina il mondo. Il pessimismo realistico di Foscolo nasce dal trionfo della Restaurazione e dall'affermarsi della forza come «unica signora del mondo».⁽³⁴⁾ Crollata la speranza che la libertà della patria possa essere conquistata dai suoi figli, la delusione detta a Ortis il tono pessimistico della famosa lettera del 17 marzo e

spiega il suo rifugiarsi in una morale individualistica, eroica, di scarsa concretezza politica.

In cerca della libertà e della giustizia non trovate né a Venezia né sui Colli Euganei, Ortis viaggia per l'Italia; un viaggio che non fa che accrescere lo statodi isolamento e il pessimismo dell'eroe che vede intorno a sé spirito di sopraffazione, tribunali arbitrari, condanne ingiuste e disumane. Jacopo sente dolorosamente lo strazio secolare delle sue terre. A Bologna, dove la gente giace per le strade e chiede pane, non esiste la libertà. Jacopo scrive: «Oggi tornandomi dalla posta mi sono abbattuto in due sciagurati menati al patibolo: ne ho chiesto a quei che mi si affollavano addosso; e mi è stato risposto, che uno avea rubato una mula, e l'altro cinquantasei lire per fame».⁽³⁵⁾

A Firenze la libertà non c'è da secoli. Jacopo non trova sollievo nemmeno dinanzi alle tombe di Galileo, di Machiavelli e di Michelangelo: gli intelletti divini, puniti con il carcere e con la povertà. La terra dei Grandi è afflitta dalle tirannie e dalle guerre. Tutti i monti e i campi sono «insigni per le fraterne battaglie di quattro secoli addietro; i cadaveri intanto di infiniti Italiani ammazzatisi hanno fatte le fondamenta a' troni degl'Imperadori e de' Papi»⁽³⁶⁾. Il sangue italiano di varie generazioni è versato per l'interesse degli stranieri che dividono le terre della penisola. Padri e figli sono ancora furiosi; «Il figliuolo tronca il capo al padre e lo squassa per le chiome»⁽³⁷⁾. Gli Italiani non compiangono né soccorrono i loro fratelli, ma li guardano come barbari e nemici. L'Italia che ha arricchito i tiranni dominatori, non dà né pane né tuguri agli stessi suoi figli stanchi, affamati e cacciati dalla terra natia.

Nella corrotta Milano cisalpina, Ortis, il giovane che delira e anela alla libertà, incontra Parini, il vecchio che canta le virtù e la ragionevole indipendenza, e dissuade da un eroismo che non recherebbe che male. Il discorso con Parini mette in evidenza tutta l'esperienza della rivoluzione e svolge uno dei motivi già presenti nelle tragedie alfieriane; cioè l'influenza del supremo potere sull'anima dell'eroe. Il forte diventa tiranno e scrive le leggi con

la spada sacrificando le virtù e gli ideali di libertà. Qualunque azione possibile dell'eroe, verserà il sangue e farà di lui un tiranno:

Potrai tu- chiede Parini a Jacopo- allora inorgoglito dalla sterminata fortuna reprimere in te la libidine del supremo potere che ti sarà fomentata e dal sentimento della tua superiorità, e della conoscenza del comune avvilitamento? I mortali sono naturalmente schiavi, naturalmente tiranni, naturalmente ciechi.⁽³⁸⁾

Parole che illustrano la logica conclusione dell'azione politica; il liberatore di una moltitudine inerte e incapace di comprendere l'essenza della libertà è fatalmente portato a divenire tiranno anche per la coscienza che ha della comune miseria spirituale. I tiranni sono uomini:

Gonfi del presente, spensierati dell'avvenire, poveri di fama, di coraggio e di ingegno, si armano di adulatori e di satelliti, da' quali, quantunque spesso traditi e derisi, non sanno più svilupparsi: perpetua ruota di servitù, di licenza e di tirannia. Per essere padroni e ladri del popolo conviene prima lasciarsi opprimere, depredare, e conviene leccare la spada grondante del tuo sangue.⁽³⁹⁾

L'eroe foscoliano non può compiere un'azione politica; non può usare la forza contro la tirannia perché non è disposto a nutrire la giustizia e la democrazia con il sangue versato, a bruciare le case con le faci della guerra civile, a unire con il terrore i partiti e a spegnere con la morte le opinioni. Sono esattamente questi i sacrifici che Jacopo non può fare perché con essi sacrificherebbe se stesso e la sua anima. Da rivoluzionario si trasformerebbe in tiranno, in uomo che inganna il popolo per avere il suo applauso. A Padova, il giovane si chiede in una lettera che giustifica il suo essere un eroe fuori del tempo: «Ma gli onori e la tranquillità del mio secolo guasto meritano forse di essere acquistati col sacrificio dell'animo?»⁽⁴⁰⁾ Una domanda cui egli ha risposto da tanto ed è rimasto senza vie di uscita. Nemmeno per *i saggi*, Ortis può essere eroe, perché obbedisce velocemente al suo cuore. Le virtù sono «una massa di ghiaccio che attrae tutto in se stessa e irrigidisce chi le si accosta»⁽⁴¹⁾. Non è neanche uno degli eroi della filosofia che chiede agli uomini disperatamente

infelici, che vivono fra le agonie della morte, di soffrire tali agonie per gli altri. Ma «chi odia la propria vita può egli amare il minimo bene che è incerto di recare alla Società e sacrificare a questa lusinga molti anni di pianto? E come potrà sperare per gli altri colui che non ha desiderj, né speranze per sé; e che abbandonato da tutto, abbandona se stesso?»⁽⁴²⁾ Ortis non lo farà perché nessuno vuol addossarsi le sue infermità e, se qualcuno lo vuole, non lo può fare perché non avrebbe il coraggio da comportare le miserie.

È vinto Ortis, e non è Dio che lo vince, ma sono gli uomini, il potere, la storia. Non può cercare aiuto in Dio né negli uomini, né in se stesso. Ha suscitato l'ira di Dio perché non l'ha mai adorato come adora Teresa, come adora gli ideali che la fanciulla rappresenta: la natura, l'esemplarità, l'ingenuità e la bellezza. Scrive: «*Che? se tu se' un Dio forte, prepotente, geloso, che rivedi le iniquità de' padri ne' figli, e che visiti nel tuo furore la terza e la quarta generazione, dovrò io sperar di placarti? Manda in me- bensì non in altri che in me- l'ira tua,..*»⁽⁴³⁾. Il mondo che Dio ha creato affligge Ortis, e questi cerca la libertà della sua anima nell'amore di Teresa. – «Ecco, o Lorenzo, fuor delle mie labbra il delitto per cui Dio ha ritirato il suo sguardo da me. Non l'ho mai adorato come adoro Teresa. - Bestemmia! Pari a Dio colei che sarà a un soffio scheletro e nulla? Vedi l'uomo umiliato. Dovrò dunque io anteporre Teresa a Dio? - Ah da lei si spande beltà celeste ed immensa, beltà onnipotente. Misuro l'universo con uno sguardo; contemplo con occhio attonito l'eternità; tutto è caos, tutto sfuma, e s'annulla; Dio mi diventa incomprendibile; e Teresa mi sta sempre davanti»⁽⁴⁴⁾.

Nessuno può giudicarlo vile perché è semplicemente un uomo; «Dov'è il sapiente- scrive Ortis- che possa costituirsi giudice delle nostre intime forze? Chi può dare norma agli effetti delle passioni nelle varie tempre degli uomini e delle incalcolabili circostanze onde decidere: Questi è un vile, perché soggiace; quegli che sopporta, è un eroe?»⁽⁴⁵⁾Quelli che lo accusano di viltà sono vili essi stessi. Ortis intraprende una lotta straordinaria in nome delle virtù dei poveri onesti, orgogliosi nelle loro sventure; in nome di ideali che hanno perso il loro senso nel mondo contemporaneo e subiscono una totale indifferenza. Almeno

Jacopo è ribelle; ha pianto, ha alzato la voce, ha raccontato tutte le sue sciagure e quelle della patria. Non è stato uno di quelli che guardano le loro catene, e non osano piangere, e baciano la mano che li flagella⁽⁴⁶⁾. Ortis non si è mai piegato. Non ha fatto il letterato di corte «rintuzzando quel nobile ardire che irrita i potenti, e dissimulando la virtù e la scienza, per non rimproverarli della loro ignoranza, e delle loro scelleraggini»⁽⁴⁷⁾.

Nelle Alpi Ortis incontra un'altra vittima della libertà, il misero tenente che è emigrato, come Jacopo, dopo la pace di Campoformio ed è diventato militare nell'artiglieria Cisalpina. Abbandonata la milizia egli perde l'amico, l'impiego e il tetto. Sposato con una povera fanciulla e padre, egli gira per l'Italia in cerca di lavoro e pane. Il bambino, vittima innocente, piange affamato e strazia con le sue grida «le viscere degli sfortunati suoi genitori».⁽⁴⁸⁾ Tutti hanno abbandonato il tenente, egli vive cacciato di città in città.

La vera virtù vive solo nelle anime dei deboli e degli sventurati. La logica della forza e della tirannia presenta virtù false e rovesciate: sono infatti virtuose, per essa, tutte le azioni che servono alla sicurezza di chi comanda e impauriscono i sottomessi. La forza si maschera di giustizia, calpesta i diritti degli altri per serbarli a se stessa, inganna i mortali con le apparenze del giusto finché sopraggiunge un'altra forza e la distrugge.⁽⁴⁹⁾ È stata tale la logica della violenza e della tirannia in tutti i tempi: dai Romani, che rapinavano il mondo e cercavano oltre i mari e i deserti nuovi imperi da conquistare e incatenavano i popoli liberi, ai Babilonesi che rendevano schiavi i sacerdoti, le madri e i figli del popolo di Giuda.

Ortis non biasima solo la tirannia politica dei capi, ma il suo dispetto investe anche certi comportamenti disonesti, dolorosi e tragici diffusi nella società. Jacopo infatti non approva il contadino che egli ha visto strappare i rami del pesco e che alla sua domanda di «e tuo padre t'insegna a rubare?» ha risposto: «- In fede mia, signore, in questo paese tutti fanno così».⁽⁵⁰⁾ Ecco dipinta la società tutta e la storia è affrescata nella battuta «tutti così»: balza alla consapevolezza del giovane Jacopo una serie ininterrotta di usurpazioni e di oppressioni. Egli rifiuta una società che è organizzazione di disuguaglianza, di

ingiustizia, di rapina e di violenza, che non è altro che il predominio di pochi signori usurpatori su molti servi incapaci di organizzare le loro forze a proprio vantaggio.⁽⁵¹⁾ Jacopo condanna la società che scusa i vizi o, meglio, li «rispetta in chi appartiene alle classi al potere» e li «punisce nelle classi subalterne».⁽⁵²⁾ La tirannia del vivere spinge gli uomini alla fame e li avvia al delitto, del quale il delinquente non è, infine, l'unico colpevole:

Alla fame e alle passioni che strascinano a consumarlo; agli spasimi perpetui; al rimorso con che l'uomo si sfama del frutto insanguinato dalla colpa, alle carceri che il reo si mira sempre spalancate per seppellirlo- e se poi scampando dalla giustizia, ne paga il fio col disonore e con l'indigenza⁽⁵³⁾

La libertà non può essere realizzata, quindi, nemmeno nella convivenza sociale in quanto una redistribuzione delle ricchezze che garantisce l'uguaglianza fra i cittadini non può essere pacificamente effettuata. Questo pensiero si rivela come una precisazione sociale della rivolta contro i tiranni. Ortis identifica nelle classi potenti e ricche le portatrici di una tirannia non meno crudele e oppressiva di quella dei re, anzi peggiore in quanto rappresenta l'appropriazione dei beni che la Natura ha donato a tutti gli uomini. Foscolo non ha potuto chiudere gli occhi di fronte alla tragica lezione della storia e delle società, non ha potuto uscire dalla loro zona d'ombra; e nemmeno il suo eroe ci riesce. Ortis non si mostra convinto della forma moderata di azione che è il riformismo, e proclama la propria solidarietà con la rivolta delle classi subalterne contro l'ingiustizia sociale.⁽⁵⁴⁾

Il tiranno alfieriano si è trasformato in nazioni che spadroneggiano nella patria altrui, in una classe potente, fredda e ricca, che si appropria delle leggi e costumanze della tirannia politica. Di fronte ad esse Ortis, che le disprezza con tutto se stesso, che non è disposto a compromessi con la violenza, non ha altra scelta che la solitudine e il suicidio (scelta già adombrata nel rifiuto di avvicinarsi al promesso sposo di Teresa)⁽⁵⁵⁾.

Bibliografia essenziale

- Barberi Giorgio Squarotti, *Saul o la sfida a Dio*, in «La Rivista della letteratura italiana», XVII, 1, Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali 1999.
- Barberi Squarotti Giorgio, *Lo spettacolo del tiranno: le tragedie dell'Alfieri e Il lungo monologo di Jacopo*, in *Le Maschere dell'eroe, Dall'Alfieri a Pisolini*, Lecce, Micella 1990.
- Binni Walter, *Il finale della "Tirannide" e la tragedie di libertà*, in «La rassegna della letteratura italiana», anno 67, serie VII, Firenze, Sansoni 1963.
- Catenacci Carmine, *Il tiranno e l'eroe*, Milano, Mondadori 1996.
- Crisafulli Lilla Maria, *Titanismo*, in corso di pubblicazione.
- Croce Benedetto, *Alfieri, Foscolo in Poesia e non poesia*, Bari, Laterza 1946.
- Debenedetti Giacomo, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti 1995.
- Di Benedetto Arnaldo, *Le passioni e il limite, un'interpretazione di Vittorio Alfieri*, Napoli, Liguori 1994.
- Donadoni Eugenio, *Ugo Foscolo, pensatore, critico, poeta*, Palermo, Remo Sandron Editore 1927.
- Fubini Mario, *Lecture dell'Ortis*, Milano, Marzorati 1947.
- Fubini Mario, *Vittorio Alfieri, Il pensiero- la tragedia*, Firenze, Sansoni 1963.
- Jacomuzzi Angelo, *Il monologo tragico di Jacopo Ortis*, in «Sigma», anno IX, n. 1- 2, Napoli, Guida Editori 1976.
- Masiello Vitilio, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Ed. dell'Ateneo 1964.
- Pazzaglia Mario, *Dal Settecento all'unificazione nazionale*, Bologna, Zanichelli 1993.
- Pellegrini Alessandro, *Alfieri e la tragedia senza coro*, in *Dalla "sensibilità" al nichilismo*, Roma, Feltrinelli 1962.
- Salvatorelli Luigi, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, Einaudi 1942.

References

- (1) Si intende l'eroe come personaggio rappresentativo che partecipa attivamente al maturare di una determinata situazione. L'opera letteraria si ritiene la forma del mondo dell'eroe come soggetto. L'eroe ha un suo mondo, una forma spaziale, una totalità temporale, una sua esperienza vissuta ricca di valori e di significati. Cfr. MICHEL BACHTIN, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienza umana*, Torino, Einaudi, 1988, p. 81 e sgg.
- (2) Tiranno, è parola che venne in Grecia dall'Asia Minore e si radicò presto nella coscienza classica, significa «signore assoluto», o colui che regna da solo. La parola comparve per la prima volta verso la metà del VII secolo a. C., e ebbe valori oscuri in quanto era usata nei canti di lode di Pindaro in riferimento alla potenza di Ierone. La tirannia e il giudizio che le è relativo sembrano ambigualmente muoversi tra il piano di principi e quello della vita reale e concreta. Dal V secolo a.C. cominciò a prevalere la valutazione negativa dell'appellativo 'Tiranno' che arrivò al suo sviluppo più inquietante nella figura del tiranno-lupo di Platone, schiavo del sangue umano che aveva versato. Con il titolo 'Tiranno' si indicano gli autocrati delle città-simbolo della Grecia quali Atene, Corinto, Siracusa, i re ereditari e i sovrani mitici fino al Signore degli dei e degli uomini, Zeus. Nelle lingue moderne, la parola ha un'accezione assolutamente negativa in quanto esprime la violenza e l'illegittimità politica. Cfr. CARMINE CATENACCI, *Il tiranno e l'eroe*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3- 4.
- (3) VITTORIO ALFIERI, *Scritti politici e morali, Della Tirannide, lib. I, cap. I*, a cura di Pietro Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. 9. Corsivi miei.
- (4) Ivi, p. 10. Corsivi miei.
- (5) *Ibidem*.
- (6) Ivi, lib. I, cap. II, p. 12.
- (7) Ivi, lib. I, cap. I, p. 10.
- (8) Cfr. ALESSANDRO PELLEGRINI, *Alfieri e la tragedia senza coro*, in IDEM, *Dalla "sensibilità" al nichilismo*, Roma, Feltrinelli, 1962, p. 109.
- (9) Cfr. GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Lo spettacolo del tiranno: le tragedie dell'Alfieri*, in IDEM, *Le maschere dell'eroe, Dall'Alfieri a Pisolini*, Lecce, Micella, 1990, p. 67.
- (10) Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995, p. 150.
- (11) Ivi, p. 101.

- (12)VITTORIO ALFIERI, *Bruto II*, att. V, sc. II, v. 111, cit.,p. 95.
- (13)*Lettera di Ranieri de' Calzabigi all'autore sulle sue prime quattro tragedie*, in Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, pp. 203- 204.
- (14) Cfr. BENEDETTO CROCE, *Alfieri*, in IDEM, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1946, p. 7.
- (15) Ivi, p. 8.
- (16) Cfr. VITILIO MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964, p. 165.
- (17)MARIO FUBINI, *Vittorio Alfieri, Il pensiero- la tragedia*, Firenze, Sansoni, 1963, p. 262.
- (18) Cfr. GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Lo spettacolo del tiranno: le tragedie dell'Alfieri*, in IDEM, *Le maschere dell'eroe*, cit., p. 160.
- (19)UGO FOSCOLO, *Epistolario V (1814- primo trimestre 1815)*, *Lettera 1495*, a c. di Plinio Carli, Firenze, Le Monnier 1956, p. 117.
- (20)IDEM, *Opere, Tragedie e poesie minori*, II, a cura di Guido Bezzola, Firenze, Le Monnier, 1939, p. 339.
- (21) Ivi, p. 331.
- (22)UGO FOSCOLO, *Epistolario VI, Lettera del 26 agosto da Tockemburg*, a cura di Mario Scotti, Firenze, Le Monnier, 1974, p. 75.
- (23)UGO FOSCOLO, *Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione*, a cura di Lauro Rossi, Roma, Carocci editore, 2002, p. 79.
- (24)UGO FOSCOLO, *Frammenti di storia del Regno Italico*, in IDEM, *Opere, VIII, Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di Luigi Fassò, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 330.
- (25)Ivi, p. 92.
- (26) Cfr. UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Lettera da Padova senza data*, ed. critica, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 322.
- (27) Cfr. ANGELO JACOMUZZI, *Il monologo tragico di Jacopo Ortis*, «Sigma», IX, 1- 2, Napoli, 1976, p. 167.
- (28) Cfr. UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Lettera del 17 Marzo 1798*, p. 334.
- (29)Ivi., *Lettera del 13 Ottobre 1797*, p. 296.
- (30)Ivi, *Lettera del 28 Ottobre 1797*, p. 301.
- (31) Ivi, *Notizia bibliografica, gli effetti morali del libro*, p. 532..

- (32)Ivi, *Lettera del 28 Ottobre 1797*, p. 300.
- (33)Ivi, *Lettera del 20 Novembre 1797*,p. 309.
- (34)LUIGI SALVATORELLI,*Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, Einaudi, 1942, p. 144.
- (35)UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Lettera del 12 Agosto*, p. 401.
- (36)Ivi, *Lettera del 25 Settembre 1798*,p. 408.
- (37)Ivi, *Lettera del 25 Settembre 1798*,p. 409.
- (38)Ivi, *Lettera del 4 Dicembre 1798*, p. 416.
- (39)Ivi, *Lettera del 4 Dicembre 1798*,p. 411.
- (40)Ivi., *Lettera del 4 Dicembre 1798*, pp. 322- 23.
- (41)Ivi., *Lettera del 22 Novembre 1797*, p. 314.
- (42)Ivi., *Lettera del 19 e 20 Febbraio 1799*, p. 429.
- (43)Ivi., *Lettera dell' 8 Luglio, All'alba 1798*, p. 383. Corsivi nel testo.
- (44) Ibid.
- (45)Ivi., *Lettera del 19 e 20 Febbraio 1799*, p. 430.
- (46)Ivi., *Lettera del 14 Marzo 1799*, p. 447.
- (47)Ivi., *Lettera del 4 Dicembre 1798*, p. 411.
- (48)Ivi, *Lettera del 15 Febbraio 1799*, p. 425.
- (49)Ivi, *Lettera del 19 e 20 Febbraio 1799*, p. 437.
- (50) Ivi, *La lettera di 7 novembre 1798*, p. 24.
- (51) Cfr. UGO FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, in IDEM, *Opere*, VII, a cura di Emilio Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 17.
- (52)GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Lo spettacolo del tiranno: le tragedie dell'Alfieri*, in IDEM, *Le maschere dell'eroe*, cit., pp. 109- 10.
- (53)UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Lettera del 15 Febbraio 1799*, cit., p. 429.
- (54) Cfr. GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Lo spettacolo del tiranno: le tragedie dell'Alfieri*, in IDEM, *Le maschere dell'eroe*, cit.,p. 118.
- (55) Cfr. UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Notizia bibliografica, Werther e Ortis*, cit., p. 451.

La Muerte en *Las copas* de Pedro Prado^(*)

Bio

Nada Magdy El Gamel es licenciada por la Universidad de El Cairo, Facultad de Letras, Departamento de Lengua y Literatura Hispánicas en 2008. En 2015, Obtuvo el grado de Máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de El Cairo. Es doctoranda en el mismo departamento desde 2016 y actualmente está realizando su Tesis Doctoral titulada "La muerte en la prosa poética de Pedro Prado", bajo la dirección de la Dra. RashaAbboudy. Desde 2012 trabaja como especialista turística en el Ministerio de Turismo y Antigüedades.

Resumen

El presente estudio analiza el tema de la muerte en los poemas en prosa del libro *Las copas* (1919), del escritor chileno Pedro Prado (1886-1952). La muerte es uno de los temas fundamentales en su producción literaria, en general, y en sus poemas en prosa, en particular. Hemos encontrado una abundante cantidad de estudios e investigaciones que estudian a su producción poética y novelística, pero su prosa poética ha quedado en el olvido. Por eso, este estudio intentará esclarecer otras facetas de la ideología y de las formas de expresión existentes en la prosa poética de Pedro Prado, haciendo uso de las distintas teorías de los métodos autobiográficos y fenomenológicos. Hay que revelar también que Pedro Prado no es sólo un maestro de soneto y uno de los iniciadores del verso libre en su país natal, Chile, sino que también es considerado el fundador del género de la prosa poética en todo el continente de América Latina.

Palabras clave: Pedro Prado, Muerte, Prosa poética, Literatura Chilena.

Abstract

The present study analyzes the meaning of Death in the prose poems of the book *The cups* of the Chilean writer Pedro Prado (1886-1952). Death represents one of the fundamental themes in his literary production, in general, and in his poetic prose, in particular. We found an abundance of studies which

deal with his poetic and narrative production, but his poetic prose has been forgotten. For this reason, this study will shed light on other facets ideology and forms of expression that exist in the poetic prose of Pedro Prado; making use of the different theories of autobiographical and phenomenological methods. It is important to reveal that Pedro Prado is the master of the sonnet and is considered one of the initiators of free verse in his country Chile. Also he is the founder of the genre of poetic prose throughout the continent of Latin America.

Keywords: Pedro Prado, Death, Poetic Prose, Chilean literature.

Introducción

El chileno Pedro Prado Calvo (1886-1952) fue un reconocido poeta, un destacado novelista y un relevante escritor de poemas en prosa, no sólo en su país, sino también en todo el continente latinoamericano a lo largo de las décadas de los cuarenta y los cincuenta del siglo XX. Adicionalmente, Prado se consideró un hombre polifacético, pues fue pintor, arquitecto, agricultor y diplomático.

Prado escribió tres libros del género de prosa poética: *La casa abandonada* (1912), *Los pájaros errantes* (1915) y *Las copas* (1919). En el presente estudio, arroja luz sobre el significado de la muerte que aparece reflejado en los intensos poemas en prosa, incluidos en su tercer y último libro *Las copas* (1919). Este libro comprende veinte poemas en prosa: “Invocación”, “La lámpara”, “Así fue”, “Mi madre”, “Los juegos”, “El herido”, “La prisión”, “La noche”, “El recuerdo”, “Abandonado”, “Crepúsculo”, “La senda”, “Si pudieras”, “Soledad”, “Libertad”, “La torre de los Diez: La torre”, “La bandera”, “Las campanas”, “La contemplación” y “La sombra”. Cabe mencionar que en este libro, Pedro Prado se vale de una organización estrófica compuesta de oraciones muy breves, de repeticiones anafóricas y paralelísticas y de construcciones reiterativas y cíclicas, como forma de romper el desarrollo lineal de la prosa corriente y destacar su propio sentido rítmico.

Abordaremos algunos de estos poemas en prosa en los que se observa el desarrollo del tema de la muerte de manera tanto explícita como implícita, frecuentemente relacionado con distintos subtemas como: el dolor y la libertad. Para lograr el análisis temático, será indispensable acudir al método autobiográfico, puesto que no podemos dejar de lado los datos biográficos de Pedro Prado, que se muestran de forma evidente en su producción literaria. Debemos añadir también el papel que desempeña el *Erlebnis* la “experiencia vivida”, ya que la producción literaria proviene en mayor parte del carácter individual del poeta y de sus experiencias vividas. Por otra parte, resulta imprescindible estudiar el sentido fenomenológico de la muerte para comprender adecuadamente el significado poliédrico de la misma. Así, el recurrir al acto de la interpretación fenomenológica y de la elucidación filosófica es necesario para aclarar y explicar los poemas prosaicos pradianos. En última instancia, debemos esclarecer la visión peculiar del escritor y sus propias percepciones relacionadas con el significado de la muerte, que constituirán el núcleo esencial del presente estudio.

1. Muerte y dolor

Generalmente, el dolor está vinculado al ser humano desde el nacimiento por culpa de los dolores del parto de la madre. El dolor apareció pues como compañero inherente desde el principio de la existencia de la vida humana sobre la tierra. Por consiguiente, el dolor tanto físico como psíquico no se puede negar, ya que nadie es ajeno a él. Podemos deducir que el dolor puede ser causado por la exigencia, la necesidad, la pérdida, etc. Son sensaciones nos acompañan hasta los umbrales de la muerte. La mirada filosófica nos obliga a fijarnos en el repertorio de interpretaciones que el dolor genera.

En la producción literaria de Pedro Prado, la conceptualización del dolor es una de las piedras angulares y, asimismo, es un tema recurrente en sus poemas en prosa, en particular. En *Las copas*, Prado ofrece la idea del dolor a través de

una visión, tanto física como psíquica, destacando así el sufrimiento permanente del ser humano. Prado aborda la relación entre el dolor y la muerte mediante dos ejes fundamentales: El dolor tanto corporal como espiritual, y la madre difunta.

1.1. El dolor corporal y espiritual

En primer lugar, el ser humano empieza a utilizar el concepto del dolor como un signo que manifiesta su peculiar estado mortal. En este sentido, la Asociación internacional para el estudio del dolor (IASP por sus siglas en inglés) define el dolor como “una experiencia sensorial y emocional desagradable con daño tisular actual o potencial o descrito en términos de dicho daño”⁽⁵⁵⁾. En otras palabras, el dolor es una experiencia subjetiva que afecta tanto al cuerpo como al alma. En esta misma línea, la filósofa alemana Hannah Arendt define el concepto del dolor como una verdadera experiencia subjetiva entre la vida y la muerte: “(...) el dolor, verdadera experiencia entre la vida como "ser entre los hombres" (Ínter homines esse) y la muerte, es tan subjetivo y alejado del mundo de las cosas y de los hombres que no puede asumir una apariencia en absoluto”⁽⁵⁵⁾. El dolor pues habita en un intersticio entre la vida y la muerte.

En *Las copas* existen tres poemas en prosa que presentan el dolor tanto corporal como espiritual del ser humano, vinculando así el concepto del dolor con el tema de la muerte. Estos poemas prosaicos son: “El herido”, “La noche” y “El recuerdo”. Debemos señalar que, a través de estos poemas prosaicos, vislumbramos las razones y los motivos del dolor, como el dolor surgido por la enfermedad, la sensación de la impotencia, la crisis espiritual y el daño corporal. Así, el sufrimiento y la enfermedad están ahí no sólo como representación del dolor, sino también de la temporalidad del hombre y de su estado mortal.

Presentamos como ejemplo el poema en prosa “El herido”, en el cual el poeta- prosista trata de hacernos ver los sentimientos dolorosos y miserables del

hombre que sufre la enfermedad, lamentando su fragilidad, como se percibe en el siguiente fragmento:

“Ven y acércate! Un enfermo, sin inferir agravio, puede, como un rey, recibir sentado.

Si estrechas la mano exangüe que te alargo, vé por no emocionarte, que tu temblor pasará a mi cuerpo y en mi herida va a repercutir dolorosamente.

Si por distraerme, después, refieres historias alegres, ten cuidado, porque también la risa, al agitarme, daña mi herida abierta.

Has venido a acompañar a un enfermo. Difícil tarea !

“Un enfermo es suspicaz y delicado como una doncella. Nunca le hablarás a medida de sus deseos.

Témele, porque tiene ante sí largas horas de insomnio enervador para meditar en tus palabras, tus intenciones y tu actitud.

No te quedes silencioso. Furtivamente, cuando mires por la ventana abierta hacia, el jardín, él, que sólo divisa las copas de los árboles y las mines que pasan, te observará con una mirada penetrante preñada de febriles suposiciones”⁽⁵⁵⁾.

En este poema en prosa, el escritor describe el gran dolor físico del hombre y su debilidad por la enfermedad, haciendo hincapié en el estado estático del enfermo y su sensación de impotencia como observamos en “Un enfermo, sin inferir agravio, puede, como un rey, recibir sentado”, “tu temblor pasará a mi cuerpo y en mi herida va a repercutir dolorosamente” y se refiere a su estado frágil “la risa, al agitarme, daña mi herida abierta”. Y, asimismo, el escritor sigue describiendo su estado vulnerable ante el dolor como se nota en “Un enfermo es suspicaz y delicado como una doncella”. Por eso, el poeta presenta la enfermedad, la fragilidad y la incapacidad del hombre como signos del dolor y del estado mortal y efímero del hombre. Esta “herida abierta” indica que está dolido y sangrando, lo que refleja una fatalidad inevitable.

Desde una perspectiva fenomenológica, Diego Alejandro Estrada en su artículo “Hacia una fenomenología de la enfermedad” se refiere al gran hallazgo realizado por el fenomenólogo alemán Martín Heidegger: “ser en el mundo”, señalando así el fenómeno de la temporalidad del hombre ya que “Comprender las enfermedades desde esta forma de mirar implica concentrarse en los desvíos, las fugas, los momentos en los que el ser-en-el-mundo cae. Si algo está tratando de aparecer aquí es justamente la idea según la cual el hombre es mortal”⁽⁵⁵⁾. Por consiguiente, la enfermedad no aparece solo como un mal que ataca la naturalidad propia del “ser-en-el-mundo”, sino también como una prueba de que los hombres están sometidos a la temporalidad y el desvanecimiento. Por consiguiente, el dolor y la enfermedad interrumpen el cauce de la vida del hombre, remitiendo al hecho de que él sea “ser para la muerte” con su cuerpo mortal y finito, revelando su ente frágil y perecedero.

Cabe añadir también que, en este poema en prosa, la conciencia de la finitud y de la mortalidad es un resultado de los instantes en los que aparece la merma y la disminución de fuerzas del yo como las que se producen durante la enfermedad.

Por otra parte, en este poema en prosa se muestra el silencio como una cara más de la muerte, que viene a intensificar el estado estático en unos momentos de reflexión suspendidos en el tiempo como se refleja en “te quedes silencioso” y “nuestra charla la interrumpan los largos silencios”. En dicha posición silenciosa y estática no se percibe el tiempo porque “el tiempo detenido es el tiempo de los muertos”⁽⁵⁵⁾, según la opinión de Alberto Constante. Por eso, sobre el dolor y la enfermedad predomina el silencio como otra faceta o presencia de la muerte.

1.2. La madre difunta

En los poemas en prosa de Prado, la relación entre la muerte y el dolor aparece vinculada con el sufrimiento, la nostalgia y el dolor de la pérdida. Así, el concepto del dolor se refleja como una experiencia sensitiva que acompaña a la propia personalidad del escritor que plasma en la ausencia de la madre difunta la presencia escondida, profunda y elocuente de la muerte. En este sentido, la escritora chilena Gabriela Huneus, habla sobre dicha ausencia de la madre difunta del poeta, confirmando que: “(...) la fuente de ternuras y caricias, el refugio límpido y seguro en todo momento ante un mundo desconocido para él y que empezaba a manifestársele. Y posiblemente sin conocerla, amó a su madre como a un ideal perfecto dentro de esa tristeza que parece también amarla por significarle la esencia de su vida”⁽⁵⁵⁾. Así, Prado expresa sus sentimientos palpitantes hacia la madre difunta, pintando un autorretrato como vemos en el inolvidable pasaje del poema prosaico “Mi madre” del libro *Las copas*:

“Contemplo tu último retrato ¡oh madre mía! y te veo tan joven que pareces mi hermanita menor, dulce y suave; y me asombra comprender que el sentimiento que me inspiras es un sentimiento paternal. Yo soy ahora, a pesar de mi juventud que se va, mucho más viejo que tú. Si tu imagen se animara y tú, desprendiéndote del marco, vinieses hacia mí, yo alisaría tus cabellos, besaría tu frente y, manteniendo un instante tus manos entre las mías, te diría: ¡Anda y vé a jugar madrecita mía!; no oyes a mis hijos? anda y vé con ellos. Yo no te conocí, sin embargo, ahora cuando te evoco, distingo tu memoria como si fuese recuerdo cierto el que mi imaginación conserva. Yo no te conocí, pero con mis primeras fantasías te forjé, por eso despiertas en mi corazón un sentimiento paternal”⁽⁵⁵⁾.

Como sugiere el título, se trata de un poema en prosa de carácter autobiográfico en el cual Pedro Prado intenta evocar la figura de su madre difunta, revelando su amor hacia ella y su añoranza. Por ello, desea volver a

besarla, abrazarla y sentir sus caricias suaves. Cabe recalcar que Prado mencionó el vocablo “madre” en este poema solamente, pero en el resto de sus poemas en prosa sólo se limita a utilizar el vocablo “mujer”, relacionándolo constantemente con la muerte, lo que hace que nos creamos que dicha “mujer” es su propia madre difunta.

Aquí el método autobiográfico está dotado de aportaciones muy valiosas de materiales para el estudio sistemático de la psicología del poeta y del proceso poético. En este sentido, Fernández Gómez Redondo opina que: “Es innegable el aprovechamiento de los datos biográficos de un autor para poder comprender tanto el proceso evolutivo que ha seguido su producción escrita, como para enmarcar algunos de los significados que pueden encontrarse en estos textos”⁽⁵⁵⁾. En este contexto, el poema en prosa “Mi madre” se inspira y se funda en la propia realidad de Pedro Prado y está vinculado estrechamente a los datos autobiográficos. Asimismo, el poema en prosa se destaca por el uso de la primera persona, lo cual garantiza la autenticidad o la auto-referencialidad.

Este poema prosaico constituye una conversación imaginaria entre el poeta-prosista y el retrato de su madre difunta, por medio de la que podemos apreciar no solo el concepto del dolor por su pérdida, sino también las ganas del poeta de recuperar a la madre difunta durante algunos momentos, pero este retorno es considerado algo imposible, lo que provoca un nuevo dolor.

A continuación, Prado nos transmite los sentimientos que despierta su madre, explicando que aunque él no la conoce, la lleva en sus recuerdos, en su corazón y en su imaginación. Prado intenta representar el sentido estético que trasluce en la magnífica valoración de la madre y mostrar su relevancia, tanto en su vida como tras su muerte, en la vida de su hijo.

Debemos aclarar que, en este poema en prosa, el sujeto individual desempeña un papel muy relevante, puesto que Prado utiliza la primera persona como medio de presentar su propia historia y su sufrimiento particular. Como enfatizan Anotine Lutz y Evan Thompson “un mapeo de experiencia sostenidos en el uso del 'método de la primera persona' para incrementar la sensibilidad de uno mismo por la propia experiencia”⁽⁵⁵⁾. En esta misma línea, el filósofo alemán Goethe proyecta el problema de las relaciones entre la creación y la vida, conectando toda creación con la experiencia vivida “*Erlebnis*”: “Así pues, todo lo que he publicado no representa más que los fragmentos de una gran confesión”⁽⁵⁵⁾. Por eso, la crítica debe aclarar la cuestión de la verdad de la obra con un conocimiento cierto e irrefutable de la identidad del poeta de su personalidad, su experiencia, etc...

Asimismo, según Dilthey, “no se trata tanto de explicar la obra por el acontecimiento biográfico (...) como de averiguar e investigar en la experiencia decisiva- la *Erlebnis*-, no subordinada a la anécdota sino a su repercusión afectiva e intelectual, restituyendo así en el texto el espesor y la riqueza de la vida del creador”⁽⁵⁵⁾. Por último, podemos vislumbrar distintas causas y varios motivos del dolor como el dolor surgido por la enfermedad, la sensación de impotencia, la crisis espiritual y la pérdida de la madre, arrojando luz sobre el sentido de la muerte.

2. Muerte y libertad

En general, la concepción de la libertad ha sido entendida de distintos modos, diversos entornos y varios contextos, tanto en la literatura como en la filosofía. Cabe mencionar que en la producción literaria de Pedro Prado, especialmente en sus poemas prosaicos, podemos observar con claridad el sentido de la trascendencia y la lucha contra el límite humano como una forma de libertad. En este sentido, el crítico Raúl Silva Castro, en su artículo “Una hora con Pedro Prado” constata que: “Hay cosas –dice el poeta- en las cuales

uno aparentemente no ve nada, pero que tienen un significado oculto que no se nos viene a revelar sino cuando ya es tarde. Yo creo ver en todos mis libros una idea, una preocupación central, y es la lucha contra el límite”⁽⁵⁵⁾. Así, Para Pedro Prado, el concepto de libertad se refleja en la liberación del hombre de toda preocupación mundana, destacando su deseo de sentir la libertad absoluta. En *Las copas*, Prado retoma la mutua relación entre la muerte y la libertad por medio de dos ejes principales: la muerte liberadora y la muerte patriótica.

2.1.La muerte liberadora

Podemos entrever que Prado trata de mostrarnos la muerte como una liberación del ser humano. El filósofo alemán Josef Pieper (1904-1997) en su libro *Muerte e inmortalidad*, constata que: “el hecho de morir (...) es una liberación; (...), que es un acontecer inevitable (...)”⁽⁵⁵⁾. Prado relaciona el concepto de libertad con el tema de la muerte con el fin de resaltar la idea de la salvación representada en la muerte liberadora del espíritu humano torturado y miserable, como expresa Mircea Eliade: “La muerte liberaba al hombre de su cárcel pasajera”⁽⁵⁵⁾.

Desde el punto de vista fenomenológico, el filósofo alemán Martín Heidegger (1889-1976), en su libro *Ser y Tiempo* (1927), recomienda al hombre acoger en todo momento el tránsito final con plena libertad y conciencia, constatando que la existencia humana se hace “libre para la muerte”; en la muerte el hombre “se asegura del supremo poderío de su libertad cierta y temerosa para morir”⁽⁵⁵⁾. De esta manera, la muerte llevará al hombre de algún modo a su plena realización.

Ese aspecto de la muerte aparece en tres poemas prosaicos: “La senda”, “Si pudieras” y “Libertad”. Mencionamos como ejemplo el poema en prosa “Si pudieras”, en el cual el tema de la muerte está relacionado con el concepto de la libertad donde el escritor dirige el foco de atención sobre algunos instantes en

los que se detiene el tiempo y predomina el silencio para la auto reflexión, sintiendo la libertad absoluta sin límites, como vemos en el siguiente pasaje:

*“Heme, por fin, viviendo un instante fuera del tiempo.
Mi cuerpo se aliviana, mi recuerdo queda ajeno a
da angustia y hasta mi tristeza está libre de dolor.*

*Perdura ¡oh! infinito instante sin medida; líbrame
del río amargo del tiempo; manténme como una hoja
loca que vuela en libertad.*

*No me dejes caer; sopla de nuevo; llévame contigo
cada vez más alto.*

*Siento como la tierra, que abajo aguarda confiada,
tira de mí con todas sus esperanzas.*

*Ayúdame! Ah! si tú pudieras mantenerme, para
siempre, flotando en este ambiente, puro, liviano y sin
medida. . .”⁽⁵⁵⁾.*

En este poema en prosa aparece el silencio como un aspecto de la muerte que viene a reforzar e intensificar el estado estático y firme en unos momentos de auto reflexión suspendidos en el tiempo porque él está “viviendo un instante fuera del tiempo”. Así, en dicha posición quieta, silenciosa y estática no se percibe el tiempo, pues el tiempo se detiene y se libera el hombre del “infinito instante sin medida”. La libertad se muestra como otra faceta de la muerte y como un trance liberador del hombre, como pide el poeta: “líbrame del río amargo del tiempo”.

Prueba de ello, Alberto Constante, en su artículo “Meditación sobre la muerte: La palabra imposible” nos habla sobre el silencio como una faceta de la muerte y el tiempo detenido como el tiempo propio de los fallecidos:

“El silencio se escribe, se ofrece a la escucha. En la escritura musical el silencio figura y cada nota figurada posee una recíproca figura silenciosa, la figura de pausa. Una figura que mide el silencio. Como cada uno de los grafos que acompaña a la escritura y le da ritmo, tempo, pausa. En la vida, parece ser que esta pausa es la muerte. Y entonces sobreviene nuevamente ese silencio imposible.

El tiempo detenido es el tiempo de los muertos, ahí ya no transcurre el asidero de la conciencia...”⁽⁵⁵⁾.

Según nuestra propia percepción, esta posición quieta, silenciosa y estática se considera un paso transitorio de la vida a la muerte, reflejando la liberación del alma que está enraizado profundamente en la materia y la existencia corporal, emprendiendo un vuelo hacia la libertad absoluta sin límites.

Según la fenomenología, Martín Heidegger en su libro *Ser y tiempo*, explica el sentido de la libertad y su relación con la muerte: “Libertad para la muerte”, como lo siguiente:

“Las características del proyecto existencial del modo propio de estar vuelto hacia la muerte pueden resumirse de la siguiente manera: el adelantarse le revela al Dasein su pérdida en el “uno mismo” y lo conduce ante la posibilidad de ser sí mismo sin el apoyo primario de la solicitud ocupada, y de serlo en una libertad apasionada, libre de las ilusiones del uno, libertad fáctica, cierta de sí misma y acosada por la angustia: la libertad para la muerte”⁽⁵⁵⁾.

En otros términos, la fórmula heideggeriana “libertad para la muerte”, no significa solo aquella forma en que el hombre se libera de su propio estado mortal, sino que también representa la presencia del hombre ante la muerte, ante la liberación de su posibilidad, pudiendo ser él mismo. Así, el hombre para ser él mismo es una posibilidad que sólo ocurre en una presencia auténtica tal como es la presencia de la muerte.

Por eso, el poeta-prosista se refiere a la muerte como final de la vida terrena y comienzo de la libertad eterna, incluyendo su ser subjetivo. De esta manera, la muerte representa la libertad absoluta del ser humano, en la cual el hombre puede ir más allá de su propio yo, librándose del sufrimiento, de la tristeza y del movimiento centrífugo de su propia vida.

2.2. La muerte patriótica

A lo largo del tiempo, los diferentes pueblos habían ido forjando la propia identidad mediante la lucha por la libertad, tópico que reúnen las diferentes naciones con el fin de construir unos magníficos héroes que lucharon y murieron por la libertad de su patria. Cabe añadir también que, en concretos momentos

históricos, el amor a la patria se convierte en un valor supremo, por encima de la razón o de la voluntad individual, superior al amor humano, por lo que se aproxima por tanto al amor divino. Como consecuencia de ello, este amor suprahumano obliga al patriota a sacrificarse por su patria⁽⁵⁵⁾.

Pensamos que esta faceta de la muerte “la muerte patriótica”, conlleva en un idealismo porque está vinculada con la propia honra y dignidad del individuo. En este contexto, el tema de la muerte tiene una visión idealizada según la óptica de escritor brasileño Fábio Aristimunho, constatando que: “Una visión idealizada de la muerte: el morir como medio para que el individuo preserve su dignidad”⁽⁵⁵⁾. Prado expresa esta cara de la muerte “la muerte patriótica” en un maravilloso poema en prosa, “La bandera”:

“Arriba, sobrepasando la terraza y el muro horadado de las campanas, un mástil solitario ofrecerá a todos los vientos la enorme bandera de púrpura cruzada por el oro de una equis.

Puede el mástil erguirse recto como un pararrayos, o curvarse gimiendo como un arco colosal, cuando lo requiera la mano del viento; pero jamás será abatida esa bandera. Como si la torre albergase una fiesta perpetua, día y noche flameará sobre sus muros, tal como una llama inagotable”⁽⁵⁵⁾.

En este poema prosaico, “La bandera”, Prado nos expresa el amor, la arrogancia y el orgullo por la Madre-Patria a través de su descripción detallada de la “enorme bandera”, que no sólo representa la patria, sino que también simboliza la propia identidad. En este contexto, la bandera representa la autoidentificación, el honor y la gloria, como se ve en el *Diccionario de Símbolos*: “deriva el simbolismo general de la bandera, como signo de victoria y autoafirmación”⁽⁵⁵⁾. En este poema, el escritor comienza con la descripción de la forma de la bandera “de púrpura cruzada por el oro de una equis”, destacando el estado de su mástil que “erguirse recto como un pararrayos” como forma de representar el estado erguido y glorioso de la bandera, en particular, y la Patria-Madre, en general. Es evidente que Prado no habla ni describe la verdadera

bandera de su Chile, sino que describe una bandera imaginaria que no pertenece a ningún país, como forma de declarar que el sacrificio, la afiliación y la libertad no pertenecen a un país concreto y deben ser perseguidos en todas las patrias. Otra explicación de la forma de la bandera mencionada es que es el emblema del grupo *Los Diez*, el grupo literario liderado por Prado, según la opinión de Patricio Lizama⁽⁵⁵⁾. Así, la literatura puede ser otro refugio para el poeta.

Prado concluye este poema en prosa refiriéndose al gran valor que desempeña la bandera en la vida del patriota, que siempre hace florecer en el alma el sentimiento del honor y de la libertad. Podemos agregar también que ese poema alude al papel de los héroes que aspiran a la muerte para conservar el honor de la patria, liberarla y dejar su bandera flameante y ondeante para siempre, como vemos en el último pasaje del poema prosaico “La bandera”:

Mas, cuando se alce cálido y repentino el anuncio de la tempestad, extendida de golpe como un ala inmensa ebria de vuelo, soberbia de esfuerzo y furiosa y rebramante de impotencia, desgarrará para volar la seda de su cuerpo, y estremecida y poderosa, como una lengua que desata una ignota y repentina pasión, llena de una alegría abrumadora, obedecerá al viento de tempestad que le enseñe a cantar, libertarse y morir”⁽⁵⁵⁾.

Al hilo de lo expuesto, la noción de libertad está ligada a la idea de la heroicidad y la inmortalidad del “yo” humano, ya que los héroes vencen al olvido porque nadie olvida el nombre del combatiente. En este contexto, la escritora Leticia Flores Farfán alude al concepto de la fama conectándolo con la muerte patriótica y la eternidad: “El hombre es mortal pero la fama es inmortal. Por ello se exige que las hazañas realizadas por el héroe integren esa memoria colectiva”⁽⁵⁵⁾. En esta misma línea, Prado relaciona el tema de la muerte con el concepto de la “Bella muerte”, según lo que decía Homero de sus jóvenes héroes. Es decir, la muerte está ligada con la libertad del alma y la eternidad del hombre, permitiendo enfatizar la visibilidad del sacrificio patriótico y, por tanto, a la permanencia de los héroes entre los vivos. A nuestro parecer, este aspecto

de la muerte no conlleva ningún lamento fúnebre ni tristeza, sino que la fama perenne e inmortal de los héroes vence la inevitable finitud. En otros términos, podemos nombrar ese aspecto como la muerte heroica gracias a la cual la muerte adquiere una dimensión “bella” y por eso se torna en “Bella muerte”.

Conclusiones

El objetivo principal de este estudio es analizar el tema de la muerte reflejado en el tercer y último libro de poemas en prosa *Las copas* (1919), del escritor chileno Pedro Prado. Cabe revelar que la importancia de este estudio reside, por un lado, en presentar una nueva aportación a los pocos estudios dedicados a la prosa poética de Pedro Prado y, por otro, en estudiar otras facetas del pensamiento y de la forma de expresión del escritor chileno Pedro Prado.

Así, abarcamos algunos de estos poemas en prosa de su libro *Las copas*, en los cuales se observa el desarrollo del tema de la muerte de manera tanto explícita como implícita, asiduamente relacionado con distintos subtemas como el dolor y la libertad. Por ello, es esencial utilizar las distintas teorías de los métodos autobiográficos y fenomenológicos. Por un lado, no podemos descartar los datos biográficos de Pedro Prado, que se muestran de manera patente en su producción literaria, en general, y en sus poemas en prosa, en particular, ya que el método autobiográfico es una aportación fundamental de materiales para el estudio sistemático de la psicología del poeta y del desarrollo de su proceso poético. Asimismo, no debemos olvidar la noción del *Erlebniso* “la experiencia vivida”, que lo conforma el sujeto poético encarnado en el poeta o el autor. En pocas palabras, la producción literaria es resultado de lo que siente y lo que vive el escritor. En este sentido, Torres Rioseco afirma que los datos biográficos del escritor chileno se trasladan de forma evidente a su producción literaria “en sus libros no ha hecho otra cosa sino interpretar su propia vida”⁽⁵⁵⁾.

Por otra parte, resulta imprescindible estudiar el sentido fenomenológico de la muerte para entender sus múltiples significados, puesto que en esos poemas mencionados podemos percibir la aproximación retórica al sujeto lírico, que puede ser ampliada con una descripción fenomenológica de los estados de consciencia. En otros términos, es la relación con el mundo como intencionalidad de la consciencia, hacia la cual convergen la aproximación retórica y fenomenología. Por último, tratamos de revelar la visión final de Pedro Prado, destacando los diversos aspectos de la muerte.

Este estudio sobre la muerte se basa en dos puntos principales: el dolor y la libertad. En primer lugar, podemos observar distintas causas y motivos del dolor, como el dolor provocado por la enfermedad, la sensación de impotencia, la crisis espiritual y la pérdida de la madre, destacando así la presencia elocuente del tema de la muerte. Así lo acreditan el lado subjetivo y la experiencia personal de cada uno de nosotros, en la que la experiencia del dolor no sólo es motivo de inspiración, sino objeto de reflexión constante. En otros términos, a lo largo de toda la existencia, el dolor tanto físico como psíquico acompaña al ser humano, desde el nacimiento hasta los umbrales de la muerte. El dolor habita pues en el intervalo entre la vida y la muerte.

En segundo lugar, aparece el tema de la muerte vinculado con el concepto de libertad desde dos puntos de vista. El primero destaca la muerte liberadora, que concede la salvación de la condición humana dolorosa y miserable. Y, el segundo, la muerte heroica, donde se muestra el amor ideal hacia la patria y el sacrificio merecido por ella. Así, la muerte se presenta como un medio por lo cual el hombre busca vencer a los rostros del tiempo y su propia mortalidad, porque todos recordarán el nombre del héroe para siempre. Esta “Bella muerte” constituye pues la fe por una gloria imperecedera y una fama inmortal que haría perdurar a los héroes dándoles la existencia eterna, venciendo al olvido y a la muerte misma.

Como consecuencia, en este estudio destacan diferentes aspectos de la muerte, primero como destino fatal e inevitable de la vida humana; segundo, como una potencia generadora de ausencias y dolor; tercero, como una liberación; y, cuarto, como un acto de heroísmo.

Finalmente, cabe añadir que el escritor chileno Pedro Prado fue el encargado de establecer las bases de una revolución poética en su país, introduciendo así el verso libre y la prosa poética, que tuvo una destacada e importante repercusión sobre la obra literaria de diferentes escritores, tanto chilenos como latinoamericanos. Podemos concluir que el talento polifacético de Prado constituye una prueba de su expresión novedosa y creadora que merece ser estudiada una y otra vez.

Bibliografía

1-Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Páidos, 2009.

Disponible en:<https://clea.edu.mx> › biblioteca › *ArendtHanna - La Condicion Humana*

(Consultado el 1 de junio del 2019).

2-Aseguinolaza, Fernando Cabo. *Teorías sobre la lírica*. Arco Libros - La Muralla, S.L., 1999.

3-Castro, Raúl Silva. *Pedro Prado (1886-1952)*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1965.

4-Castro, Raúl Silva. “Una hora con Pedro Prado”. *El Mercurio*, Santiago de Chile, mayo 1927.

Disponible en:www.sicpoesiachilena.cl › crítica

(Consultado el 29 de agosto del 2017).

5-Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor,1991.

6-Constante, Alberto y Leticia Flores Farfán (eds.). *Miradas sobre la muerte. Aproximaciones desde la literatura, la filosofía y el psicoanálisis*. México: Editorial Itaca, primera edición, 2008.

7-Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor/ Punto Omega, 1967.

8-Estrada, Diego Alejandro. “Hacia una fenomenología de la enfermedad”. *Iatreia*, Vol. 25, N. 3, julio-septiembre 2012.

Disponible en:<http://www.scielo.org.co/pdf/iat/v25n3/v25n3a11.pdf>

(Consultado el 1 de septiembre del 2019).

9-Heidegger, Martín. *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Disponible en:<http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>

(Consultado el 15 de abril del 2020).

10-Ibarra, Eduardo. “Una Nueva Definición de Dolor. Un Imperativo de Nuestros Días”. *Revista de la Sociedad Española del Dolor*, Vol.13, N. 2, marzo 2006.

Disponible en:http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1134-80462006000200001

(Consultado el 17 de junio del 2020).

11-[Levy](#), Kurt. “Las “alas” en Pedro Prado”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, agosto 2016.

Disponible en:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-alas-en-pedro-prado/>

(Consultado el 7 de mayo del 2016).

12-Liazma, Patricio. “Manifiestos y utopías, viajes y videncia: una lectura mística de Pedro Prado”. *Revista Chilena de Literatura*, N. 82, noviembre 2012.

Disponible en:www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952012000200009...

(Consultado el 18 de octubre del 2016).

13-Pieper, Josef. *Muerte e inmortalidad*. Barcelona: Herder, 1970.

Disponible en: <https://www.scribd.com/document/363250929/Pieper-Josef-Muerte-e-Inmortalidad-pdf>

(Consultado el 18 de abril del 2020).

14-Prado, Pedro. *Las copas* (poemas en prosa). Buenos Aires: Ediciones Selectas América, 1921.

15-Redondo, Fernando Gómez. *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia Editorial, 2008.

16-Rodríguez, Alejandro (coordinador editorial). *Poéticas de la muerte. Memoria del XV Encuentro Internacional de Escritores*, Monterrey, Nuevo León, 2011.

17-Romero, Paula Díaz. “Consideraciones sobre el dolor desde una perspectiva fenomenológica”. *Revista Co-herencia*, Vol.12, N.23, noviembre 2015.

Disponible en:

<http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/coherencia/article/view/3297>

(Consultado el 20 de julio del 2018).

18-Sanguinetti, Gustavo Cataldo. “Muerte y libertad en Martin Heidegger”. *Revista Philosophica*, N.26, Instituto de Filosofía Pontificia, enero 2003.

Disponible en:

[www.academia.edu >MUERTE Y LIBERTAD EN MARTIN HEIDE..](http://www.academia.edu/MUERTE_Y_LIBERTAD_EN_MARTIN_HEIDE..)

(Consultado el 6 de abril del 2020).

19-Vivar, Francisco. “El ideal pro patria mori en La Numancia de Cervantes”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 20, N. 2, 2000.

Disponible en: <https://www.h-net.org/~cervant/csa/articf00/vivar.pdf>

(Consultado el 19 de junio del 2019).

References

Der Zweite Weltkrieg und seine Auswirkung auf die Gesellschaft in Österreich

Vorgelegt von

Eman Ragab Nagieb

Al-Alsun Fakultät, Luxor Universität

Einleitung

Unendliches Leid in vielen Ländern verursachte der Zweite Weltkrieg, angezettelt vom Naziregime in Deutschland.

Am ersten September 1939 begann der Zweite Weltkrieg. Er gilt als das größte Ereignis in der Menschheitsgeschichte. Der Krieg forderte mehr als einhundert Millionen Opfer, die an Körper oder Seele geschädigt wurden. Desweiteren hat der Krieg weite landwirtschaftliche Flächen, Häuser und Fabriken zerstört. Mit anderen Worten – er hat eine Zivilisation zerstört.⁽⁵⁵⁾ Das Leid und die Zerstörung durch den Zweiten Weltkrieg war größer und verheerender als durch den Ersten Weltkrieg

Er forderte Millionen Todesopfer und war globaler als der Erste. Auch seine langfristigen Folgen und die durch ihn bewirkten Veränderung der Machtstrukturen in der Welt waren einschneidender.⁽⁵⁵⁾

Der Krieg entstand zwischen zwei militärischen Allianzen, die als Achsenmächte und Alliierte bezeichnet werden.

Direkt oder indirekt nahmen mehr als 60 Staaten am Krieg teil und es trugen etwa 110 Millionen Menschen Waffen.⁽⁵⁵⁾

Der Zweite Weltkrieg endete am 2. September 1945 mit der Kapitulation Japans.

Nach dem Zweiten Weltkrieg spalteten sich die Alliierten in die von der UdSSR und den USA geführten Machtblöcke und die Ära des Kalten Krieges begann. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Österreich genau wie Deutschland in vier Besatzungszonen eingeteilt.⁽⁵⁵⁾

Der Krieg hinterließ eine große Zerstörung in der ganzen Welt insbesondere auch in Österreich.

In Wien bildeten sich drei große demokratische Parteien: Es waren dies die österreichische Volkspartei, die Sozialistische Partei Österreichs; Nachfolger der Christlich-Sozialen; und die Kommunistische Partei Österreichs. Österreich war ein Teil von Deutschland. Das Land und seine Menschen standen während des 2. Weltkrieges im Dienste Hitlers. Der Krieg verursachte schlechte wirtschaftliche Verhältnisse und eine Mangelwirtschaft. Die Menschen sind abhängig von der Hilfe anderer Länder. Große landwirtschaftliche Flächen in Österreich sind verwüstet, die Energieversorgung ist zusammengebrochen, die Hälfte der Industrieanlagen zerstört. Die Menschen wünschen sich eine Verbesserung der Lebensverhältnisse und den Rückgang der Arbeitslosigkeit.⁽⁵⁵⁾

Es gab in Österreich auch viele Probleme und Störungen.

„Das 4. Lohn- und Preisabkommen forderte einen weiteren Konsumverzicht der Unselbständigen [...]. Die Unruhen, die Ende September 1950 ausbrachen, waren nicht neu, aber ihre Dimensionen überschritten das bisher Gewohnte [...]. Die KPÖ übernahm die Agitationsführung. Regierung und Gewerkschaft antworteten [...] mit der Parole: „ Die Kommunisten planen einen Putsch; sie wollen in Österreich eine Volksdemokratie einführen.“ [...] Der Generalstreik am 4. Oktober scheiterte: KP-Rollkommandos versuchten, streikunwillige Betriebe mit Gewalt zum Streik zu zwingen, die Bau- und Holzarbeiter unter Führung von Franz Olah (von der Industrie unterstützt) antworteten mit Gegengewalt.“⁽⁵⁵⁾

Der Krieg hatte auch negative Einflüsse auf die Kultur des Landes, viele Künstler und Wissenschaftler haben Österreich verlassen oder wurden Opfer der Verfolgung durch die Diktatur des Nationalsozialismus .Es gab viel Leid in der Bevölkerung.

Die Nachkriegsliteratur umfaßt die Literatur, die nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Eindruck des Kriegs und des Nationalsozialismus entstand. So wird die Nachkriegsliteratur auch Trümmerliteratur genannt. Österreich ist ein Literaturraum. Die österreichische Literatur hat sich in Rahmen eines politischen, administrativen und konfessionellen Territoriums entwickelt, die sich in verschiedenen Formen literarischer Gestaltung darstellt. Die Sprachkunst und ihre Schöpfer halten sich nicht an staatliche Grenzen, die Werke erstehen meist in dem großen Zusammenhang einer internationalen Literatur, die Einflüsse von überallher aufnehmen kann.⁽⁵⁵⁾

Die österreichische Literatur nach 1945 unterlag verschiedenen aktuellen Einflüssen.. Der Krieg hat Themen für die Schriftsteller und Autoren geschaffen beispielsweise Heimkehr und Imigration, sowie die gesellschaftliche Problematiken und die Konflikte der Generationen.

Bezogen auf die deutschsprachige Nachkriegsliteratur, kann man ihren Zeitraum auf die Jahre von 1945 bis zur Auflösung der Gruppe 47 im Januar 1967 datieren.⁽⁵⁵⁾

Die 50er Jahre galten als eine Epoche der Erneuerung für die große Öffentlichkeit nach dem Krieg. Es entstanden viele verschiedene Werke mit einer reichen Themenvielfalt.

1952 lesen Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann und Paul Celan bei der Jahrestagung der Gruppe 47, was sie auch in der deutschen Literaturszene bekannt machte⁽⁵⁵⁾

Diese Schriftsteller vertreten explizit österreichische Literatur –oft nach heftigen Diskussionen und Auseinandersetzungen über neue Texte und Werke innerhalb der Tagungen.

Bezogen auf das Verhältnis zwischen dem Österreich-Begriff und einer österreichischen Literatur wird dies als ein Element nationaler Identitätsbildung

gesehen. Das Erziehungsprogramm wird als staatliches Erziehungsprogramm und als Bekenntnis zur eigenen Nation entwickelt. Auf der anderen Seite wird festgestellt, dass im Jahr 1956 noch fast die Hälfte der Österreicher und Österreicherinnen der Meinung waren, dass Österreich keine Nation sei, 1964 waren es gerade noch 15 Prozent und 1970 nur 8 Prozent. Damit wird der heimischen Literatur eine restaurative Funktion zugeschrieben. Dies wiederum konterten ab den 1970er-Jahren immer mehr Autoren und Schriftstellerinnen, bis schließlich vor einigen Jahren, besonders von der jüngeren Generation, eine eher nüchterne Einstellung zum eigenen Staat zu wirken begann.⁽⁵⁵⁾

Das Kriegsende gilt in Literaturgeschichte als die Stunde Null.

Alles war kaputt, die Nazis waren weg und nun konnte alles neu beginnen. An der These von Stunde Null gab es viel Kritik, weil man natürlich nachweisen kann, dass alte Naziströmungen weiterhin Bestand hatten.⁽⁵⁵⁾

Eine besondere Literatur sind die Werke die nach dem Zweiten Weltkrieg erscheinen.

Nach Zweitem Weltkrieg gab es für 7 Jahre in Österreich eine Literatur, die sich eine Klassifizierung auferlegt hatte, eine Dreiteilung der Literatur. Die unmittelbare Nachkriegsliteratur ist konservativ. Viele Naturgedichte, die sogenannten Blümchengedichte gibt es nach dem 2. Weltkrieg und seinen verherenden Zerstörungen. In den USA hat Österreich in den 50er Jahren schon Übergänge zur abstrakten Kunst, dem abstrakten Expressionismus. Österreich war 10 Jahre besetzt und 1955 endete diese durch einen Staatsvertrag, nachdem Österreich immerwährende Neutralität zugesichert hat. Der Vertreter hier ist Max Frisch.⁽⁵⁵⁾

Normalerweise wird der Roman durch der gesellschaftlichen Veränderung beeinflusst. Der Roman der Nachkriegsliteratur steht im Zeichen einer gesellschaftlichen und politischen Harmonisierung mit der Tradition Österreich, die vom Staat auch unterstützt wird.

Die Literatur gilt als Spiegelbild für die Gesellschaft, durch die die Gesellschaft ihre Schwachstellen entdecken kann. In dieser Zeit beschäftigt sich die Literatur mit der Aufarbeitung, dem Grauen und der Not während des Krieges. Sie zeigen die zerstörten Städte und erzählen von Opfern des Zweiten Weltkriegs. Sie stellten auch die verlorenen falschen Ideale dar.

In Wien erschien im Jahr 1955 die staatlich subventionierte Literaturzeitschrift „Wort in der Zeit“. Ihr erster Herausgeber war Rudolf Henz. Ziel war es: die historische Kontinuität der österreichischen Literatur seit den Tagen der Monarchie zu belegen. In dieser Zeit erschienen viele Romane, die dieses Ziel unterstützen.⁽⁵⁵⁾

Die wichtigste Prosaform in der Nachkriegszeit war die Kurzgeschichte. Sie wurde von vielen Autoren genutzt, wie z.B.

- **Heimito von Doderer:** Die erleuchteten Fenster, Die Strudlhofstiege, Die Dämonen
- **Albert Paris Gütersloh:** Sonne und Mond
- **Fritz von Hermanovsky-Orlando:** Der Gaulschreck im Rosennetz, Maskenspiel der Genien
- **George Saiko:** Auf dem Floß, Der Mann im Schilf
- **Albert Drach:** Protokoll gegen Zwetschkenbaum
- **Franz Tumlner:** Ein Schloss in Österreich und
- **Gerhard Fritsch:** Moos auf den Steinen, Fasching⁽⁵⁵⁾

Viele literarische Gruppen und Gestaltungen entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg durch einige Autoren und Schriftsteller, wie z.B: die „Grazer Gruppe“ und die „Wiener Gruppe“.

Die „Wiener Gruppe“

Die „Wiener Gruppe“ ist eine Vereinigung für die jungen Wiener Autoren.

Im Jahr 1947 gründeten einige junge Künstler in der Nachkriegszeit den Wiener „Art-Club“, aus dem 1954 die sogenannte „Wiener Gruppe“ hervorging.

Zu ihren Mitgliedern zählten Hans Carl Artmann, Konrad Bayer und auch Ernst Jandl, die Kontakt zur „Wiener Gruppe“ hatten. Ihre Mitglieder beschäftigten sich vor allem mit visueller und Lautpoesie. Die „Wiener Gruppe“ gehört zur Literatur der Jahrhundertwende und des beginnenden 20. Jahrhunderts (wie Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus).⁽⁵⁵⁾

Die „Grazer Gruppe“

Die Grazer Gruppe wurde im Jahr 1960 gegründet, für die österreichischen Autoren, die in vierziger Jahren geboren wurden.⁽⁵⁵⁾

Ihre Vertreter haben ein Ziel. Sie wollten den traditionellen literarischen und kulturellen Richtungen entgegen wirken.

Die Vertreter des parteilichen Realismus im Sinne Bertolt Brechts sind eng verbunden mit der Gruppe wie: Josef Haslinger, Gustav Ernst, Christian Wallner, Helmut Zenker, Harald Sommer, Gernot Wolfgruber, Michael Scharang und Peter Turrini.⁽⁵⁵⁾

Danach erschienen in Österreich viele Werke von Schriftstellern mit neuen Ideen.

Neben vielen Anderen stellten im „Forum Stadtpark“ Peter Handke, Barbara Frischmuth, Wolfgang Bauer, und Gunter Falk ihre Werke vor. Es entwickelte sich ein literarischer Schwerpunkt, der bald über die Grenzen des Landes hinaus Beachtung fand. Im Jahr 1960 gründete Alfred Kolleritsch die Literaturzeitschrift „manuskripte“, die eine größere Verbreitung fand. Die jungen Autoren, die in den „manuskripten“ ihre Arbeiten erstmals veröffentlichten, bekamen zwar kein Honorar, dafür ebneten sie aber den Weg zu den großen Verlagen.⁽⁵⁵⁾

Das österreichische Drama nach dem Zweiten Weltkrieg.

Der Begriff Drama umfasst eine Reihe von verschiedenen literarischen Gattungsformen wie z.B: Bühnenstück, Film und Hörspiel. Nach dem Ende des

Zweiten Weltkrieges wurde einige Formen in der deutschsprachigen Dramatik bevorzugt wie z. B.:

Parabel: Ist eine kurze lernende Erzählung, die die sittliche Wahrheit im Leben durch einen Vergleich aus einem anderen Vorstellungsbereich veranschaulicht.
(55)

Absurdes Theater: Ist ein Form des modernen Theaters, das um 1950 entstanden ist und in dem in parabelhafter Form (Weise) die Welt und die menschliche Existenz als sinnentleert gezeigt wird. Das absurde Theater verzichtet auf durchgängige, logische Handlung, psychologisch begründete Figuren sowie auf zeitliche und örtliche Fixierungen. Dialoge dienen nicht der Verständigung der Charaktere, sondern einem banalen, ziellosen Reden.⁽⁵⁵⁾

Dokumentartheater: entstand in den 60-er Jahren. Er ist Sonderform des politischen Theaters und steht in der Tradition des „*Epischen Theater*“ von Bertolt Brecht. Ihre Vertreter sind Heinar Kipphardt, Rolf Hochhuth und Peter Weiss.⁽⁵⁵⁾

Sprechstück: der Vertreter dieser Gattung ist Peter Handke. Das Theater ist nicht ein Ort für provozierenden Aktion oder Experimente. Es ist der Ort der Kontinuität und Bewahrung religiösethischer und konservativer Werte. Das Theater und Drama waren bis in die sechziger Jahre ein Zeichen der Tradition.

Zum Phänomen der Frauenliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die europäische Frauenliteraturgeschichte ist durch den Befreiungsprozess der Frauen gekennzeichnet, es entstanden viele Frauenbewegungen, die sich für Emanzipation der Frauen interessieren. Diese Frauenbewegungen hatten einen massiven Einfluss auf der Welt insbesondere in den europäischen Ländern jedoch auch in den Länder der Dritten Welt.

Die Anfänge im 19. Jahrhundert entstanden durch Frauen, welche ihre Prosa unter männlichem Pseudonym veröffentlicht haben. In den 1970er Jahren des

20. Jahrhunderts gewinnt die Frauenliteratur an Bedeutung, im Zentrum steht die Thematik „Emotionalität gegen Vernunft“. ⁽⁵⁵⁾

Das literarische Leben der Frauen war in Prosperität in den 70er Jahren.

Eine große Zahl literarischer Texte von Frauen entstanden in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts, die als so genannt „Frauenliteratur“ klassifiziert wurden. ⁽⁵⁵⁾

Bevor man über Frauenliteratur schreibt, muss vorher deutlich gemacht werden, was unter dem Begriff „Frauenliteratur“ verstanden wird. Es gibt bisher keine einheitliche Definition von „Frauenliteratur“ und der Begriff wird sehr unterschiedlich ausgelegt. Viele Versuche wurden unternommen, um einen Begriff für Frauenliteratur zu definieren und diesen zu begrenzen.

Der Begriff „Frauenliteratur“ wurde mit der seit Beginn der 70er Jahre entstandenen „Tendenzwende-Literatur“ eingeführt, die einen Trend zur „Entpolitisierung“ und zur „Neuen Subjektivität“ manifestieren sollte. Es gibt eine Vermischung unter dem Begriff Frauenliteratur und feministische Literatur. Aus diesem Grund möchte ich zuerst versuchen diese Begriffe zu erläutern.

„Unter „Frauenliteratur“ im weiteren Sinne bezeichnet man erstens alle Romane, die uns über ein Frauenschicksal durch die Frauenaugen informieren und zweitens alle Werke die von Frauen geschrieben wurden.“ ⁽⁵⁵⁾

Auch im engeren Sinne „ist die Bezeichnung Frauenliteratur auf die Werke beschränkt, die die geistlichen und politischen Emanzipationsbestrebungen der Frauen widerspiegeln, vor allem die Romane die seit Aufklärung entstanden.“ ⁽⁵⁵⁾

Bezogen auf Frauenliteratur versteht man darunter alle Werke, die von Frauen verfasst werden. Frauenliteratur muss keine feministischen Wurzeln haben. Also alle Bücher die von Frauen aber nicht nur für Frauen geschrieben werden, bezeichnen wir mit dem Wort Frauenliteratur. Für uns ist es in diesem Moment nicht relevant, ob die Schriftstellerin eine Feministin ist oder nicht.

„Feministische Literatur befasst sich mit dem Verhältnis der Geschlechter, kritisiert das Patriarchat, entwickelt nicht-patriarchalische Gesellschaftsentwürfe, stellt Frauen (und Männer) in neuen, nicht traditionellen Rollen dar.“ ⁽⁵⁵⁾

Bezogen auf diesen Begriff könnte es gesagt werden, dass feministische Literatur ein Genre der Literatur ist, das sich für die Gleichberechtigung in der Gesellschaft einsetzt. Im Vergleich zur Frauenliteratur kann ein feministisches Buch auch von einem Schriftsteller verfasst werden, denn mit der Problematik des Feminismus beschäftigen sich nicht nur Frauen, sondern auch Männer.

Eine neue Generation von Autorinnen der 70er Jahre im deutschsprachigen Raum begann mit einem mehr oder weniger ausgeprägten geschlechtsspezifischen Bewusstsein Texte zu publizieren. Es erschienen Bücher, die bewusst eine Auseinandersetzung mit der Frauensituation und die Entwicklung einer weiblichen Identität darstellten.

„In den 70iger Jahren entsteht eine neue „Gefühlskultur“, die Merkmale dieser Zeit sind „Subjektivität, Innerlichkeit, Sinnlichkeit und Natürlichkeit“. Auffallend ist die Tendenz zur Autobiografie: Tagebücher, Chroniken, Memoiren, Ichromane und briefliche Erzählungen sind die häufigsten Textarten.“ ⁽⁵⁵⁾

Die Autorinnen können jedoch auf keine weiblichen Vorbilder zurückgreifen. Sie stellen die Identität der Frau in Mittelpunkt ihrer literarischen Darstellung. Wie z.B. Ingeborg Bachmann ⁽⁵⁵⁾. Sie schreibt zu diesem Thema:

„Für mich selber habe ich lange Zeit die Schwierigkeit darin gesehen, daß ich deutsch schreibe, zu Deutschland nur durch diese Sprache in Beziehung gesetzt bin, angewiesen aber auf einen Erfahrungsfundus, Empfindungsfundus aus einer anderen Gegend. Ich bin aus Österreich, aus einem kleinen Land, das, um es überspitzt zu sagen, bereits aus der Geschichte ausgetreten ist und eine übermächtige, monströse Vergangenheit hat.“ ⁽⁵⁵⁾

Es ist nicht zwangsläufig, dass die Autorinnen und Schriftstellerinnen über ein feministisches Thema schreiben.

Eine bekannte literatursoziologisch untersuchte Tatsache ist allerdings, dass schöne Literatur ohnehin hauptsächlich von Frauen gelesen wird. Frauenbücher können, aber müssen nicht zwangsläufig feministisch sein. Eine Frau, die bewusst als Frau über sich „selbst“ schreibt schafft Frauenliteratur. Die Frau, die kämpferisch für die Sache der Frau zu wirken hat, leistet beim Schreiben einen Beitrag zur feministischen Literatur. Es gibt Überschneidungen, aber Frauenliteratur ist anders als feministische Literatur.⁽⁵⁵⁾

In Manfred Jurgensens Buch findet sich auch eine Perspektive unter den Begriff „Frauenliteratur“.

„Frauenliteratur ist ein Etikett, das sich keine mehr aufkleben lassen will. Es erinnert allzu sehr an die siebziger Jahre, an die schlichte Prosa eines drängenden Anliegens, an Schlachtrufe wie "Schreib das auf, Frau!" und ähnliche Engagiertheiten, die im persönlichen Befinden die Auswirkungen des Politischen dingfest zu machen versuchten. Das Stichwort von damals hieß Innerlichkeit. Und im heutigen Kontext ist das fast gleichbedeutend mit Peinlichkeit.“⁽⁵⁵⁾

Die Literaturkritiker in feministische Literatur suchen nach der weiblichen Identität und die Untersuchung von weiblichen Formen in der deutschen Literatur als Hauptziel für ihr Thema.

Viele literarische Texte von Frauen die Mitte der siebziger Jahre entstanden, verarbeiten bewusst Themen und Anregungen der Frauenbewegung⁽⁵⁵⁾

Im Roman „Die Klavierspielerin“ hat Elfriede Jelinek über die Mutter als weibliches Muster und ihre Beziehung zu den Kindern geschrieben. *„Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben.“*⁽⁵⁵⁾

Sigrid Metz hat über die Problematik von Ausbildung für die Frauen in der Gesellschaft geschrieben und über die Unterschiede in der Behandlung von Männern und Frauen. *„Mitte der sechziger Jahre waren Mädchen, vor allem aus Arbeiter- und Landfamilien, an weiterführenden Schulen deutlich unterprivilegiert, und es studierten wesentlich mehr Männer als Frauen.“* ⁽⁵⁵⁾

Die Frau hat in der Gesellschaft nicht den gleichen rechtlichen Status wie die Männer.

Die Frauen durften bis 1962 kein eigenes Bankkonto ohne die Zustimmung des Mannes eröffnen oder darüber verfügen. Bis 1977 schrieb das Bürgerliche Gesetzbuch vor, dass eine Frau die Erlaubnis ihres Ehemanns für die eigene Berufstätigkeit brauchte. ⁽⁵⁵⁾

Die Frauen bzw. die Hausfrauen im Scheidungsrecht, die „schuldig“ geschieden wurden, bekam keine finanzielle Unterstützung. ⁽⁵⁵⁾

Die Frau in den USA und Großbritannien bekam ihre Rechte früher als die Frauen in Österreich.

Das Frauenwahlrecht wurde in Deutschland 1918 eingeführt, in den USA und Großbritannien wurde es den Frauen im gleichen Zeitraum als „Belohnung“ für ihre Kriegsanstrengungen gewährt, in der Sowjetunion 1917 im Ergebnis der sozialistischen Revolution. Andere Länder wie Frankreich und Italien führten das Frauenwahlrecht erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ein, in der Schweiz sogar erst 1971. 1919 konnte das Frauenwahlrecht in Österreich durchgesetzt werden. Die Gründung der österreichischen Frauenbewegung war nach Kriegsende am 20. Juni 1945 in Wien ⁽⁵⁵⁾

Es wurde schon erwähnt, dass in der Frauenliteratur die Tendenz zur Autobiographie einen Stellenwert hat. Bettina Dausien hat in ihren Studien zu biographischen Erzählungen herausgearbeitet, dass sich die Geschlechterthematik wie ein „roter Faden“ oder *„wie ein Geflecht mehrerer*

roter Fäden aus dem Text einer Lebensgeschichte herauspräpariert werden kann“.⁽⁵⁵⁾

Weiter legt Bettina Dausien dar:

Dass autobiographische Dokumente die Lebensbedingungen von Frauen „sichtbar“ machen.⁽⁵⁵⁾

Bezogen auf die schon erwähnte Meinung, ist festzustellen, dass die Dausiens Formulierungen gleichsam als eine Form der Zusammenfassung oder Interpretation von dem Roman „Die Klavierspielerin“ gilt. Immer kritisiert Elfriede Jelinek in ihren Werken die Macht der Männer über die Frauen.

Sie bekennt sich nicht nur zum Feminismus, sondern versteht sich auch als „feministische Autorin“. Sie kritisiert das Patriarchat und stellt Frauen nicht in traditionellen Rollen dar. Sie definiert die Rolle der Frau nicht über den weiblichen Körper, sondern aus deren sozialer Prägung.⁽⁵⁵⁾

Die österreichische Frauenliteratur der 80er und 90er Jahren

In den 80er Jahren erschienen Werke mit dem Schwerpunkt der kämpferischen Auseinandersetzung gegen die Gewalt und den Missbrauch der Frauen.

Die öffentliche Diskussion über sexuelle Gewalt wurde bis in die 80er Jahre oft verboten und tabuisiert. Was ist hinter der geschlossenen Tür des Hauses passiert, wurde nie offen diskutiert. Auf die Tagesordnung kam auch die Frage nach einem rechtlichen Schutz der Ehefrauen. Für Mädchen wurden dann zahlreiche Mädchenprojekte errichtet. Die vergewaltigten Frauen oder Mädchen konnten neu errichtete Zufluchtswohnungen nutzen.⁽⁵⁵⁾

In dieser Zeit erschienen viele Werke von Frauen zu diesen Themen, beispielweise Elfriede Jelinek mit ihrem Roman „Lust“, in dem sie direkt über die Vergewaltigung der Frauen spricht. Im Roman „Lust“ beschreibt Elfriede Jelinek den sexuellen Akt und benutzte grausame Wörter. Ihr Ton ist furchtbar und brutal. Elfriede Jelinek ist eine mutige Frau, die immer mit mutigen Werken die Gesellschaft schockiert. Aus einer anderer Perspektive der Vergewaltigung und Autorität gegen die Frau bearbeitet sie ihren weltbekannten Roman „Die Klavierspielerin“, diese Problematik. Dafür erhält

Elfriede Jelinek eine Nobelpreis.. Bevor „Die Klavierspielerin“ erschien, hat Elfriede Jelinek schon zwei erfolgreiche Romane Die „Liebhaberinnen“ und „Die Ausgesperrten“ veröffentlicht.

Die Auswirkung der Frauenliteratur auf die Gesellschaft

Unter dem Begriff Frauenliteratur im Allgemeinen, versteht man jede Literatur, die über Gefühle, Rechte, sowie Themen und Gedanken von Frauen berichtet.

Aber im engeren Sinn versteht man unter Frauenliteratur emanzipatorische Literatur von Frauen, über Frauen und für Frauen. Frauen machten sich vor allem als Dichterinnen oder Autorinnen von Briefen und Romanen, seltener aber als Schöpferinnen von Dramen oder Theaterstücken, einen Namen. ⁽⁵⁵⁾

Die Literatur interessiert sich für die Frau und die ihre Problematik als Mutter, Tochter, Schwester aber ebenso als Ehefrau.

Es stellt sich die Frage: Wie hat die Veränderung des Selbstbewusstseins der Frau zum Verständnis ihrer Sozialisierung beigetragen? Die Literatur versuchte im Lauf der Zeit durch verschiedene Formen Erklärungen zu finden. Auch spielte die Frauenbewegung eine wesentliche Rolle, wenn es um die Erlangung der Frauenrechte ging. Diese Frauenbewegungen bzw. Geschichte der Frauenbewegungen sind in der Literatur gut dokumentiert. ⁽⁵⁵⁾

Vor vielen Jahren hat der Kampf der Frauen um Gleichberechtigung gegenüber dem Mann begonnen und er dauert bis heute an.

Die erste Frauenbewegung hatte nach zähen Widerständen die vorher kurz besprochenen politischen Ziele, nämlich das Wahlrecht und den Zugang zu Bildungsinstitutionen, erreicht. Die Frauen wollten am öffentlichen Leben teilhaben, akzeptierten jedoch die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung. Die zweite oder neue Frauenbewegung der 70er Jahre richtete sich gegen die teils gesetzliche, zum größten Teil aber kulturell bedingte Frauendiskriminierung. ⁽⁵⁵⁾

Die neue Frauenbewegung war nach Herbert Marcuse vielleicht die wichtigste und potenziell die radikalste politische Bewegung. ⁽⁵⁵⁾

Die Frauenbewegungen entstanden im Lauf der Zeit für Frauenrechte, die die Gesellschaft ignorierte oder vergaß.

Die neue Frauenbewegung hatte ein Hauptziel nämlich; die Abschaffung geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung, was eine Vermenschlichung der Gesellschaft mit sich bringen sollte. ⁽⁵⁵⁾

Die Frauen bekommen nicht die gleichen Rechte wie die Männer, die immer den großartigen Teil der Vorteile und Rechte bekommen.

„Ulrike Prokop, eine marxistisch-feministische Theoretikerin, veröffentlichte eine für die Frauenbewegung sehr nützliche und innovative Theorie der Produktion.“ ⁽⁵⁵⁾. Sie meint, dass die meisten Frauen ein Prinzip haben, nämlich: ihre Familie hat die erste Priorität.

Nach dem 2. Weltkrieg gab es eine Integration der Frauen in den Produktionsprozeß und (k)eine Rückkehr nach letzten dunklen Jahren, in dem es kein Platz für Frauen in der Gesellschaft gab. ⁽⁵⁵⁾

References

- (55) Vgl., Keegan, John: *Der Zweite Weltkrieg*, GmbH, Berlin Verlag, 2004, S. 7.
- (55) Vgl., Kershaw, Ian: *Wendepunkte. Schlüsseleentscheidungen im Zweiten Weltkrieg*. DVA, München 2008, S. 15.
- (55) Vgl., Lüdeke, Alexander: *Der Zweite Weltkrieg. Ursachen, Ausbruch, Verlauf, Folgen*. Berlin 2007, S. 299.
- (55) Vgl., Fischer, Ernst (Hrsg): *Hauptwerke der Österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretation*, München 1997, S.63.
- (55) Vgl., Lüdeke, Alexander: *Der Zweite Weltkrieg. Ursachen, Ausbruch, Verlauf, Folgen*. Berlin 2007, S. 108.
- (55) Hanisch, Ernst: *Der lange Schatten des Staates*; 1994., S.27
- (55) Zayringer, Klaus – Helmut Gollner: *Eine Literaturgeschichte, Österreich seit 1650*, Studien Verlag, Wien.,2012., S. 18
- (55) Vgl., Schnell, Ralf. *Deutsche Literatur nach 1945* in: *Deutsche Literaturgeschichte*, 6 Aufl. Stuttgart/Weimar. Verlag J.B. Metzler 2001, S. 479.
- (55) Vgl., Zegac, Viktor: (Hrsg.) *Geschichte der deutschen Literatur Band III/2, Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.*, 2005., S. 708.

- (55) Vgl., Zeyringer ,Klaus und Helmut Gollner,: (Hrsg), Eine Literaturgeschichte. „Österreichisch seit 1950“, eine Frage der Identität, Graz Universität, 2012, Studienverlag, S., 7.
- (55)Vgl., Fliedel : **Geschichtlicher Hintergrund** zu den literarischen Epochen, 2008, S.6.
- (55) Vgl., Ebda., S. 7.
- (55) Vgl., Ebd., S. 706.
- (55) www.literaturhaus.at/index.php?id=4041., 5- 4- 2012.
- (55) Vgl., Martin, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte, von den Anfänge bis zur Gegenwart. 19., neue bearbeitete Auflage, Stuttgart: 1991, S. 289.
- (55) Vgl.,De Boor, Newald und C.H.Beck: Geschichte der deutschen Literatur, Band XII, Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart/ / 1994, S.422.
- (55) Vgl., ebda., S. 422.
- (55) Vgl., Ebd., S. 7
- (55) Vgl., Brettschneider ,[Werner](#) :Die moderne deutsche Parabel, Entwicklung und Bedeutung, Erich Schmidt Verlag, 1980., S. 60.
- (55) Vgl., <http://www.wissen.de/lexikon/absurdes-theater>, abgerufen am 22. 4. 2014.
- (55) Vgl., Štůralová, Jiřina: Vergleich des Epischen ud des Dokumentartheaters, Brünn 2006., S. 8.
- (55) Madler, Silke: Kontrolle zwischen Klavier und Kaufrausch Eine sozialpädagogische Interpretation der Mutter-Tochter-Beziehung in Elfriede Jelineks Roman „Die Klavierspielerin“, Wien 212., S. 37.
- (55) Young Kim, Ji: Frauenliteratur im universitären DaF-Unterricht in Südkorea, Eine literaturdidaktische Konzeption unter kommunikativen, interkulturellen und geschlechtsspezifischen Aspekten., eine Disseration, 2007., S. 81
- (55) Metzler Literatur Lexikon : Begriffe und Definitionen , herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle S.161
- (55) Ebd., S.161
- (55) www.feministische-sf.de/faq/fsf_faq_auswahlkriterien.html ., zuletzt aufgerufen am 15.3.2014
- (55) Schininger, Bitinna: Frauenliteratur, Referat, Aufsatz, 2002., S. 2.
- (55) Vgl., Ebda. S. 6.

- (55) <http://otherboard.forumprofi.de/thema-anzeigen-zitate-generell-t137-s15.html>. : Ingeborg Bachmann, Interview mit Josef-Hermann Sauter., 15. 9. 1965, abgerufen am 23- 5-2015.
- (55) Vgl. Frauenliteratur: Autorinnen, Perspektive, Konzepte. (Hrsg.) Von Manfred Jurgensen. Bern, 1983. S. 19.
- (55) Ebda., 53.
- (55) Vgl., Renate Möhrmann, 'Feministische Ansätze in der Germanistik seit 1945,' *Jahrbuch für internationale Germanistik* 11.2 (1979), S. 67.
- (55) Jelinek, Elfriede. „Die Klavierspielerin“. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH. 26. Auflage November 2002.
- (55) Sigrid, Metz-Göckel: *Feminismus*, in: [Frigga Haug](#): *Historisch-kritisches Wörterbuch des Feminismus*. Argument Verlag 2003, S. 170
- (55) Vgl., Ebda., S. 170.
- (55) Vgl.: [Berghan, Sabine: Ritt auf der Schnecke. Rechtliche Gleichstellung in der Bundesrepublik Deutschland. Gender Politik Online, Otto-Suhr-Institut, Freie Universität Berlin, 2003.](#), S.67.
- (55) : Gerhard, Ute : *Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung*. Reinbek, 1990,. Und [Jutta Menschik](#): *Feminismus*, Köln 1985, S. 21.
- (55) [Dausien, Bettina und Helma Lutz: Biographieforschung im Diskurs., 2. Auflag., Vs Verlag., S. 96.](#)
- (55) [Ebd., S. 96.](#)
- (55) [Cornejo, Renata: Das Dilemma des weiblichen Ich. Untersuchungen zur Prosa der 1980er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart., Wien: Praesens Verlag, 2006., S. 9.](#)
- (55) Vgl., Nave-Herz, R.: *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, Niedersachsen*, 1997, S. 64
- (55) Vgl. Margrit Twellmann, *Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843-1889* (Frankfurt: Athenäum, 1972); *Frauenbewegung* (Köln: Pahl-Rugenstein, 1983); Herrad Schenk, *Die feministische Herausforderung* (München: Beck, 1980)., S.87.
- (55) Vgl. Margrit Twellmann, *Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843-1889* (Frankfurt: Athenäum, 1972); Cordula Koepke, *Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Von den Anfängen bis 1945* (Freiburg: Herder, 1981); Florenoe Hervé, Hg., *Geschichte der deutschen Frauenbewegung* (Köln: Pahl-Rugenstein,

- 1983); Herrad Schenk, *Die feministische Herausforderung* (München: Beck, 1980), S.87.
- (55) Döbler, Katharina: Beschreiblich weiblich. Sie schreiben doch! Frauenliteratur! Neue Ehre für ein verfemtes Genre. http://www.zeit.de/archiv/2000/34/200034_1-frauen.xml.
- (55) Vgl., Herben Marcuse, "Marxism and Feminism," *Women Studies* 2 (1974): 279.
- (55) Herrad Schenk, *die feministische Herausforderung* (München: Beck, 1980), S. 204.
- (55) Vgl.,Ulrike Prokop, *Weibliche Lebenszusammenhänge* (Frankfurt: Suhrkamp, 1976) 65.
Herrad Schenk, *IM feministiscM Herausfordmmg*,a.a.O., S. 210.
- (55) Vgl., Matheja-Theaker, Mechthild: Alternative Emanzipationsvorstellungen in der DDR-Frauenliteratur (1971 -1989). Ein Diskussionsbeitrag zur Situation der Frau. Erschienen in: Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik. Hrsg.: Müller, Hundsnurscher und Sommer. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1996., S. 134